

NOTÍCIAS

5 – NOTÍCIAS

5.1 – PRIMEIRA NOTÍCIA: INFORMAÇÕES

Devemos começar de alguma parte. Impossível seria acompanharmos, eficientemente, a trajetória de um poeta se nem ao menos sabemos quando isto — ser poeta — começa. Então, estrategicamente, comecemos pelo circuito para onde convergem as forças, a fim de que esta categoria-nome — poeta —, quando chamada, apresente-se: a recepção crítica.

No caso da chamada “geração marginal”, a recepção crítica às obras dos poetas marginais (poesia que circulou, com grande intensidade e pluralismo, entre o final dos anos 1960 e início dos anos 1970) coincide com a apresentação dessa poesia de maneira bastante específica: a antologia. Nessa apresentação dos poemas; ao recorrermos à introdução, que abre o livro *26 poetas hoje*, organizado por Heloisa Buarque de Hollanda, no ano de 1976; já nos deparamos com um ato crítico: escolher a forma de antologia para trazer, à luz da crítica, a nova geração de poetas, função assumida pela organizadora:

Como princípio, não quis que esta antologia fosse o *panorama* da produção poética atual, mas a reunião de alguns *resultados* mais significativos de uma poesia *que se anuncia* já com grande força e que, assim *registrada, melhor se oferece* a uma reflexão crítica [grifos nossos] (HOLLANDA, 1998, 13).

Há, portanto, uma carta de intenções no “princípio” declarado por Heloísa. Escolhe-se a apresentação de *resultados mais significativos* em vez de amostragem panorâmica. Na verdade, escolhe-se a crítica em vez do distanciamento crítico¹. Fazendo essa escolha, Heloisa antevê que a heterogeneidade daquela poesia renderia uma discussão sobre as especificidades das poéticas pessoais ali reunidas.

¹ Evidentemente, mesmo a apresentação de panoramas já se faz um ato crítico pelo simples critério de escolher um tipo de panorama em lugar de outro e, até, por fazer sumir as intenções do organizador.

São logo dois pertencentes à geração, em opiniões de primeira hora, que nos dão as balizas sobre a poética de Afonso Henriques Neto. Disse Ana Cristina César, em 1976:

A nova poesia aparece aqui marcada pelo cotidiano, ali por brechtiniano rigor. Anticabralina, (...) é antes uma poesia que não se dá ares, que desconfia dos plenos poderes de sua palavra (...) que faz do distanciamento o seu tema ou o seu tom (...) No choque entre os poetas, comparece tanto a contenção, a brevidade e o inacabamento (...), como o “excesso de palavras”, o derramamento sem pudor de um Afonso Henriques Neto (autor do belíssimo livro *Restos & Estrelas & Fraturas*).

No comentário de Cacaso:

Afonso Henriques Neto, que pratica um surrealismo com sotaque... mineiro. (...) A alegoria de Afonso Henriques é fortemente evocativa, uma espécie de inventário de ruínas — familiares, ideológicas, pessoais (...) ²

Cacaso reconhece a prática de Afonso em “inventariar” os edifícios corroídos de todas as ordens: familiares, ideológicas, pessoais. A poesia tem, assim, a tarefa de ser o sonho de um “mundo degradado”, como continuava o comentário de Cacaso ³.

Para se estabelecer o percurso de estudo sobre a obra de Afonso Henriques Neto, compreendendo a experiência de sua poesia, devemos ainda nos esforçar (e essa será nossa empresa seguinte) em mostrar a fatura crítica sobre a qual nos inscreveremos avessamente, fazendo-nos mais próximos da poesia de Afonso Henriques, do seu “viver o avesso” como questão ⁴.

A publicação da antologia *26 poetas hoje* se fez marco do que a crítica convencionou chamar de “geração marginal”. E muito do que a crítica posterior refletiu, sobre a obra dos poetas reunidos nessa antologia, deveu-se ao gesto de reunião realizado naquele livro. A crítica, respondendo ao apelo desta “reunião” ao pensamento crítico, tendeu, nos casos mais canônicos, a refletir sobre o composto formado por poéticas distintas, tornando-se isso um problema de critérios da própria crítica.

As primeiras e mais importantes recepções não deixaram de assumir o caráter “reunitivo” da produção poética dos anos 1970, apesar de algumas ressalvas aqui e ali ⁵.

² Os comentários de Ana Cristina e de Cacaso constam da edição *50 poemas recolhidos pelo autor*, volume sobre Afonso Henriques Neto, pp. 95-96.

³ Idem, Cf. em pp. 96.

⁴ “Viver o avesso é a questão”, poema de Afonso publicado em *Eles devem ter visto o caos*, de 1998.

⁵ O estudo de José Guilherme Merquior “Capinan e a nova lírica”, por exemplo, publicado em 1969, constitui-se o paradigma dessas ressalvas por destacar uma poética em face do composto da geração.

Salta aos olhos, nessa recepção, a tentativa de compreender o “movimento”, a “geração”, a poesia “marginal”, enfim, sem deixar de fora os critérios antigos que se coadunam a estes termos, ajuizando um momento em que a poesia se furta a todo critério.

Cumprindo a função de pôr no circuito da crítica a poesia da “geração marginal”, a antologia de Heloísa produziu, para isso, um deslocamento de circuito: uma poesia que se quer à margem do sistema literário foi posta à vista de referenciais da centralidade canônica. Mesmo considerando a proposta da nova poética como “saída”, “as várias saídas que ela adotou⁶”, a crítica, no seu discurso, apela para o alinhamento dessa poesia a tendências do próprio sistema literário, no caso, as propostas vanguardistas, já canonizadas a contento.

Afastando, comparando ou marcando posição da poesia marginal diante do cânone, a acolhida dos críticos à geração 1970 não se fez sem, sob quaisquer desses ângulos, reforçar a vigência do próprio cânone. Se algo novo estava aparecendo, era difícil tornar o discurso crítico afinado a esta novidade. Mas este é exatamente o problema que ficou um pouco à margem do discurso da crítica, à época.

Reconhecer como “alternativa”, “saída” ou “marginal” a poética dos anos 1970 impôs logo uma questão para a crítica: a validade de seu juízo. As rejeições aos novos “resultados”, reunidos na antologia de Heloísa Buarque de Hollanda, são um fato registrado: “(...) a Antologia não foi recebida pacificamente”, comenta Heloísa em 1998⁷. Interessa bastante a nova visada desta recepção depois do que a provocou, do que a tornou mesmo antológica.

Em 1998, no “Posfácio” à segunda edição de *26 Poetas Hoje*, Heloísa reconhece que a tentativa de reflexão, embora necessária e importante, correria sempre o risco de cair nas armadilhas de seu próprio discurso:

Além do que, nestes vinte anos que nos separam de seu lançamento, aprendemos a temer os riscos e traições com os quais a própria idéia de periodização pode nos surpreender (HOLLANDA, 1998, 263).

O que fica como questão, portanto, é se a crítica em torno de um fenômeno consegue se aproximar isenta de suas prisões conceituais, das quais a idéia de “marginalidade” da poesia de 1970 pretende se afastar. Mesmo o conceito de fenômeno

⁶ Com essa expressão Heloísa termina a sua “Introdução”, em *26 Poetas Hoje*, p. 14.

⁷ Esse registro consta no posfácio à segunda edição da antologia, em 1998, p. 261.

e seus derivados (“movimento”, “geração”, “poética” etc) não obedeceriam à mecânica da incorporação imediata do novo no cânone, fazendo a força dessa nova poética estar nos moldes de outrora, nas posturas confortavelmente pré-estabelecidas?

Uma segunda vista do momento “marginal” da nossa literatura pode precisar a pluralidade daquela produção e mesmo indagar se aquilo pode ser visto como uma produção. Mais perto de compreender o “fenômeno” (mantendo-se, aqui, didaticamente, o termo), por estar mais distante temporal e interpretativamente, Heloísa, em 1998, comenta: “[a poesia marginal] era uma poesia “não-literária”, mas extremamente preocupada com a própria idéia canônica de poesia”(HOLLANDA, 1998, 344).

E, mais adiante:

(...) era um certo ecletismo, uma recusa em se deixar identificar claramente como um “movimento” ou mesmo uma “tendência”, uma recusa até mesmo de explicitar qualquer projeto estético, comportamental, social (HOLLANDA, 1998, 345).

Aqui, Heloisa deixa bastante claro que a aproximação a esta poesia — e seus prolongamentos — se faria na distância das formas conceituais que sempre rotularam as produções artísticas. A poesia recusa. Nesta recusa, os poetas pertencentes ao momento, que continuaram suas obras, recusaram também os parâmetros críticos amparados pela absorção das dicções, conformados em “tendências”. Apontar o pertencimento de um artista a determinada época ou “espírito” funcionaria *apenas* como ponto estratégico, posto que declarado, de começo de reflexão, uma breve notícia.

A divulgação da poesia marginal também se fez por uma notícia: Cacaso e Heloisa fizeram a cobertura jornalística da Expoesia, evento ocorrido na PUC, em 1973. “Cacaso e Heloísa Buarque de Hollanda puderam fazer um apanhado do que estava surgindo numa *reportagem* na revista *Argumento*” [grifo nosso] (SANT’ANNA, 2003, 2). A reportagem ganhou o título de “Nosso Verso de Pé Quebrado”, originalmente publicada em 1974.

Evidentemente, não há como negar a proliferação de poetas no início dos anos 1970. Considerada verdadeiro “surto”, a poesia começa a circular, como vírus na “circulação sangüínea” da cultura, em larga escala, rompendo o bloqueio das editoras, ou, melhor, oferecendo-se como alternativa à circulação editorial de arte. Não sendo nem o que era a poesia antes, nem o que era o livro, nem o que era rotulado como arte, a poesia dos anos 1970 apareceu no circuito cultural pela margem. Nessa nova poesia em

circuito, os poetas, enfrentando o bloqueio do autoritarismo e do mercado editorial às formas culturais, tenderam a vincular o discurso poético à atitude libertária diante do regime político instaurado no Brasil. Sem que com isso se apagasse certa subjetividade que a crítica, rapidamente, detectou; certo “ego malandro”, como na expressão de Flora Sussekind.

A poesia de 1970 se torna circulante em dois aspectos: na forma de se distribuir e na de constituir seu discurso. As edições elaboradas e distribuídas pelos próprios poetas criavam, mais do que um circuito, uma intimidade com o público-leitor. E o discurso poético acontecia, assim, bastante próximo e, por isso mesmo, capaz de configurar a percepção da época. Isso aumentava a cumplicidade entre poeta e leitor, comentada por Flora Sussekind: “O leitor dos anos 70 já sabia: quem jogava assim com a palavra era o ‘ego malandro’ desses poetas que acreditavam transformar, no pulo, tudo o que tocavam em poesia” (SUSSEKIND, 1985, 68).

A cumplicidade era ainda mais afirmada pela presença do poeta no ato de circulação de sua poesia. O poeta estava ao lado, chamando atenção para sua corporalidade, transferindo e afirmando vida nos seus escritos. A corporalidade injetava sangue na literatura. Talvez essa proximidade tenha sido a maior contribuição e diferencial da poética dos anos 1970, reconhecida por Silvano Santiago:

Se, por um lado, temos o marginal definido mais e mais entre os poetas como uma recusa de participar do sistema comercial instituído entre nós para a distribuição e venda do livro (editora – revendedor – livraria), por outro, vemos o próprio poeta com a cara e coragem que Deus lhe deu *transar* por aí seu livro, sem vergonha ou falso pudor (SANTIAGO, 1978, 187).

É compreensível que certo “heroísmo” se faça sentir na presença do poeta, na “cara e coragem” de enfrentar barreiras formais: a formalidade estabelecida para o discurso poético, a formalidade do sistema editorial, a formalidade imposta pelo regime político que não previa, sendo mais ostensiva que as outras barreiras, a permissividade e a permeabilidade dos discursos.

Por outro lado, a poesia é circulante enquanto discurso que se engendra: “o artigo do dia é a poesia”, chama a atenção Heloisa, na 1ª. edição de sua antologia, em 1976. No circuito construído pela circulação de poesia é que podem ser observadas as formas poéticas configuradas no período. Formado por revisitações, deslocamentos, retornos ou

críticas, esse “fenômeno poético” diz alguma coisa sobre a noção de poesia que se tem, a poesia se autodefine.

Sem nos contradizermos, ao reduzir poéticas tão diversificadas numa tendência estética, devemos ler certas apreciações pelo que elas revelam sobre o fenômeno da circulação de uma forma literária chamada poesia, da qual se apropriam os jovens para disseminar um discurso. Essa parece ser a leitura mais pertinente, ao nosso propósito, para o testemunho dado por Antonio Carlos de Brito, o poeta Cacaso, sobre o momento:

Forma de *preservação de individualidade*, essa poesia dispersa é muito mais uma busca de reconhecimento e identidade, maneira precária de dizer que estamos vivos, do que um acontecimento “literário” [grifo nosso] (CACASO, 1997, 54).

Cacaso estampa a função estratégica da poesia no momento especial em que ela acontece. Espécie de dique contra as repressões de várias faces, a poesia apresenta-se como *forma de preservação de individualidade*. Mesmo “precária”, foi ela que funcionou e estabeleceu um circuito, pondo em circulação o discurso à margem.

Reverendo as tendências que se desenharam na década de 1970, Flora Sussekind declara: “Se a prosa literária pós-64 evitou cuidadosamente maiores intimidade com abismos, já a poesia do período chega a se autodefinir como ‘uma corda bamba’” e ainda: “Entre arte e vida: aí se equilibra a poesia brasileira dos últimos anos.” (SUSSEKIND, 1985, 67).

O que Cacaso estabelece como “precariedade”, Flora Sussekind observa como “equilíbrio às vezes precário” entre arte e vida. E torna-se notável que seja essa precariedade que se torna antológica, rapidamente, para a crítica. Distendendo as tensões que estes campos — arte e vida — estabeleceriam, a recepção crítica atentou mais para a referencialidade do ego lida *na* poesia, sendo esta a sua fragilidade para a crítica, em detrimento da *simulação* de referencialidade assinalada pela presença do poeta fora da poesia. Com esta, certa fragilidade formal fica exposta, a descoberto.

A leitura é feita, portanto, pelo que aparece de imediato, não se dando na margem dessa apresentação, mesmo na “marginalidade” dessa poesia que desconfia, *precisamente*, da força das formas poéticas reconhecidas. Notemos, com Flora Sussekind, que

Poesia é, então, uma mistura de acaso cotidiano (“pego a palavra no ar”) e registro imediato (“no pulo aparo”), submetidos, no entanto, a uma instância todopoderosa que neste poema de Chacal, se apresenta *oculta*: o eu (SUSSEKIND, 1985, 68).

A força de ler o oculto pelo apresentado, a ausência pela presença, também parece apenas antever o que estaria “à margem”: o poético. Ainda nem tocando no que seria a “Poesia”, os poetas ditos marginais escreveriam, então, marginalmente, anotando, riscando, grafitando *no* que certo peso — autoritário, canônico — lhes ditaria.

Antes desse problema, de ser ou não a poesia ajuizada por parâmetros críticos antigos, existe um outro que a crítica menos eufórica reconhece sobre a poesia dos anos 1970. Iumna Maria Simon e Vinicius Dantas fazem a pergunta-hipótese:

Terá sua [da arte] capacidade de apreensão sensível e crítica da realidade se democratizado a ponto de transformar-se em um modo de conhecimento e comunicação coletivos? Ou terá se tornado um veículo acrítico e desqualificado de expressão? (DANTAS/SIMON, 1987, 95).

Tomando, na pergunta estrategicamente colocada, as principais rejeições à poesia dos anos 1970, o estudo “Poesia Ruim, Sociedade Pior” discute exatamente o *para o que se fala* e o *de onde se fala* nessa poesia. Mantendo-se distante de tecer a fidedignidade dos ditos poéticos às conjunturas, cuja “poesia ruim” estaria respondendo; o estudo mencionado discute a contribuição poética daquela hora:

Contra ou a favor, o fundamental é não deixar de se levar em conta que esta poesia já é um *elemento formador* de sensibilidade literária e vem marcando progressivamente sua presença; embora seus contornos não sejam ainda de todo discerníveis, ela é uma referência obrigatória para qualquer avaliação das *modificações* sofridas pelo estatuto cultural da poesia [grifos nossos] (DANTAS/SIMON, 1987, 97).

É como dado novo “modificador” e “formador” que os autores pretendem refletir sobre a nova poesia. Isso não significa que desapareçam formas antigas de juízo crítico, mas essa postura parece render questões mais interessantes. Considerada marginal por não estar vinculada — por força ou opção — ao grande sistema das editoras, essa condição “de fora” ou “à margem” age sobre o modo de fazer poético, o que não permite que essa poesia seja apenas a postura lida no seu conteúdo, tendo um “valor simbólico maior que o seu conteúdo poético”⁸.

⁸ No texto “Poesia ruim, sociedade pior”, p. 99.

A nova forma de circulação de poesia, então, é o grande fator que modifica o modo de pensar poesia. E o que confirma isso é o fato de a publicação de alguns poetas, por editoras estabelecidas no mercado, ter arrefecido o debate da nova sensibilidade que ela propunha. O crítico Ítalo Moriconi vê mais precisamente o encontro entre a fluência poética e o imaginário que formaram a geração 1970, componentes dessa sensibilidade:

[Esses poetas] Já trabalharam *dentro e junto com* o imaginário pop massificado, em contraste com as linguagens culturais tipo partidão e frente ampla que projetavam imagens semi-folclóricas ou populistas da entidade povo (MORICONI, 1998, 14).

Porém, mesmo um imaginário comum, como em qualquer outro momento, não apagaria a possibilidade de projetos pessoais, de poéticas pessoais, acontecimento que a crítica hegemônica procurou guardar em silêncio. Nessa época, a produção poética passa a ser vista, por culpa do próprio momento, como “surto”, como indistinção de vozes, o que Iumna e Vinicius Dantas nomeiam de “tendência coletiva, anonimizante”, marcando mesmo a visão de “mais de um dos porta-vozes da geração marginal⁹”. Trata-se, também, de um critério crítico sendo construído — o da indistinção.

No desenvolvimento de algumas poéticas posteriores, e mesmo já no cerne da geração 1970, a compreensão do “corpo a corpo com os cânones literários¹⁰” parece desfazer enganos e definir melhor a(s) nova (s) postura (s) da arte a partir dos anos 1970, no Brasil. As tentativas de reunião e de antologizar certa “tendência”, apesar de sua indiscutível e necessária função disseminadora, não poderia demarcar todas as posições,

Mesmo porque há exemplos de poetas que compartilham de *traços característicos* da produção marginal, ao mesmo tempo que apresentam *acentuado vezo literário*, denotando um informação qualificada. Digamos que, por esta *veleidade mesma*, a poesia de Geraldo Carneiro, Afonso Henriques Neto e Eudoro Augusto tem menos interesse do que a trivial desliteralização marginal [grifos nossos] (DANTAS/SIMON, 1987, 103).

⁹ Comentário dos críticos aos comentários do poeta Cacaso (cf. “Poesia Ruim, Sociedade Melhor”, p. 101).

¹⁰ Expressão utilizada por Ítalo Moriconi para o embate entre a nova poesia e a tradição, no texto “Pós-Modernismo e Volta do Sublime na Poesia Brasileira”, p. 14.

O gesto de “reliteralização”, apontado por Ítalo¹¹, na geração 1980, indica também a postura da poesia brasileira, que se pode ver fortalecida no “vezo literário”, cujo “destino é o livro e sua arte é a da leitura, silenciosa ou oral” (MORICONI, 1998, 19). Como “traço característico” da geração 1980, tem-se a “recuperação do valor propriamente literário da literatura” (MORICONI, 1998, 19).

É relevante observar que, conjuntamente ao panorama estético que Ítalo traça, para os anos 1980, está a “inserção” dos poetas marginais na cultura do livro. De um lado, o lançamento, pela editora Brasiliense, da coleção “Cantadas Literárias” (em 81, 82) e, de outro, o lançamento da coleção “Capricho”, que, para Heloisa B. de Hollanda, “Sob qualquer ângulo que se observe, o que o sinal capricho revela é, na realidade, a volta ao literário e o refluxo do livro” (GASPARI/HOLLANDA/VENTURA, 2000, 204).

Ainda poderíamos refletir se seria mesmo uma “volta” ao livro ou a sofisticação dos “acentuados vezos literários”, observados por Iumna e Vinicius, na cena da produção marginal, dos poetas mais “literários”. De qualquer forma, a visada crítica de Heloisa, distanciada do calor das discussões dos anos 1970, parece “desler” os postulados uniformizantes da época, e de sua própria antologia, e ler, agora, o que palpita de “à margem” naquelas produções:

O que realmente me atraiu nesse material não foi a unidade que eu dizia procurar ao defini-lo para justificar o conjunto dos participantes da antologia, mas, muito pelo contrário, o claro direito ao dissenso que este material começava a reivindicar em nossa produção cultural (HOLLANDA, 1997, 345/346).

Antes disso, ela atenta para a recusa desses poetas em formar uma tendência qualquer, dando-se como “alternativa à hegemonia das vanguardas” e, aqui acrescentamos, a dar margem a qualquer tipo de hegemonia, mesmo a que ajuizaria aquelas produções com os parâmetros do poético.

Com isso, a revisão da fortuna crítica faz-se necessária quando se toma uma poesia como marginal à hegemonia dos discursos, tanto poéticos quanto críticos. Um estudo, nesse caso, para que tal condição possa guiá-lo, deve, exatamente, seguir as excludências: a literalização, a tendência livresca e artística, a formação de uma dicção pessoal, singular. Entendendo-se, portanto, o ecletismo observado não como uniformização das subjetividades poéticas — todos a escreverem um “poemão”¹² —,

¹¹ Ítalo descreve os poetas de 80 como “poetas literários”(cf. “Pós-Modernismo e Volta do Sublime na Poesia Brasileira”).

¹² Como define a famosa frase de Cacaso: “Isso não é um movimento literário. É um *poemão*.”

mas como curto-circuito dessas subjetividades, que emaranham o próprio conceito de poesia.

Estabelece-se o “novo” nesse emaranhado, nas tramas construídas a mostrarem feições indistintas, que, contudo, se nos determos nos seus fios, puxando-os, podemos seguir a linha de uma poética na contemporaneidade que pode iluminar a reflexão sobre a poesia, seguindo o avesso dos postulados críticos estabelecidos para ela.

Parece-nos um caminho bastante proveitoso, ancorado na revisão crítica da geração 1970, este que se faz marginal à recepção canônica, cujo começo encontramos no estudo de Wylberth Ferreira Salgueiro¹³. Nele, é reconhecida a interpenetração entre postura paradigmática, hegemônica e hierarquização da crítica. Esta confluência pode ser observada na fuga da poesia ao discurso historiográfico:

Fluida, mil faces & nomes, a poesia feita nos anos 70 resiste ao rótulo, a um rótulo. A historiografia literária, contudo, possui efeito coesivo, homogeneizador, didático e, mesmo, coercitivo (SALGUEIRO, 1998, 30).

A poesia dos que começam nos anos 1970, pode ser lida, então, a partir mesmo de um comentário de Afonso Henriques Neto, numa entrevista concedida a Heloisa B. de Holanda, sobre a jovialidade da poesia: “A conseqüente liberdade de *navegar* por qualquer tipo de expressão literária” pois, “o sentimento e a linguagem poéticas serão sempre jovens, como é jovem a lírica de Safo escrita há três milênios” [grifo nosso] (HOLLANDA, 1997, 357).

A poesia dessa geração parece ter tecido não somente um novo conceito de poesia, mas a liberdade de práticas poéticas desvinculadas de conceitos. A incursão pela obra de Afonso Henriques Neto pode desenhar a trajetória ou “viagem” de uma poética que se deixa ler (com ela poderíamos mesmo ler forçosamente, abusivamente, deliberadamente, a historiografia de outro modo) pelo avesso, à margem de uma leitura conceitualmente estabelecida, lida no que ainda a manteve independente, marginal à própria idéia de marginalidade.

Assim, também uma pergunta se impõe: tem de se, necessariamente, ler a produção de um poeta “marginal” à margem de toda historiografia literária? Todas as tentativas foram as de construir um centro crítico para dar conta de uma produção nova: desse modo constituiu-se o termo marginalidade. Esse centro nervoso da crítica

¹³ Originalmente, o livro de Wylberth foi tese de doutorado defendida em julho de 1996, na UFRJ.

estabeleceu-a rapidamente como “institucional”. Mas, para nós, deve-se ler “marginalidade” como um princípio poético, e é o que se tentará fazer aqui.

Procurar o coração onde palpita a poesia, sua circulação sanguínea, será, pois, diferente de ler a marginalidade como conjunto de procedimentos que normatizam e classificam a poesia como marginal, a despeito de explicar sua heterogeneidade. Ao dizer que essa “aparente” heterogeneidade liga uma geração inteira, atitude que renegaria a idéia de marginalidade, torna-se unívoco o que, a rigor, deveria ser errático, plurívoco, descentrado.

O esforço da leitura crítica em ler um poeta marginal deve ser o de demovê-lo dessa marginalidade — formada por pressupostos teóricos canonizantes, estabelecidos em centro e margem — e problematizar uma outra margem, uma terceira margem: aquela que é o problema da poesia, de sua constituição como fala ou murmúrio que margeia os discursos. Nossa intenção é a de desenhar uma outra linha de leitura dessa poesia. Oferecer uma terceira margem.

Na geração marginal, o que os une é também o que os separa: a idéia de liberdade formal, como aquela comentada por Afonso Henriques Neto, torna os laços grupais, programáticos, conteudísticos, geracionais, provisórios. O desvínculo das formas bibliotecáveis seria a tônica dessa geração, como apontava Silviano Santiago¹⁴. Mas um poeta como Afonso Henriques Neto não pode ser assim considerado, poeta que transita entre a preocupação formal — de informação e formação familiar-literária, inserido no contexto da lírica moderna — e a irredutibilidade aos formalismos. A poesia de Afonso Henriques, como aponta Cláudio Willer¹⁵, “(...) se afasta da ‘matriz’ possível da geração marginal, se assim podemos falar, não sendo ‘realista’, no que toca à representação do cotidiano; mais se aproximando da dicção Simbolista-Surrealista, revisitando lugares familiares ao poeta”.

A poesia de Afonso Henriques Neto, se reaviva as tendências dessa linha da lírica moderna, também faz viver, para a lírica nos anos 1970, uma voz possível de lirismo na produção poética contemporânea. Um poeta “formado” como Afonso Henriques Neto apresenta, na sua obra, um diálogo permanente, e estratégico, com os pares da sua geração, pois sua poética, bem observada nos três primeiros livros em que nos

¹⁴ Esse é um dos motes do texto “O assassinato de Mallarmé”, de Silviano Santiago, publicado em *Uma Literatura nos Trópicos*.

¹⁵ Na resenha “Afonso Henriques Neto, Um Poeta à Margem da Marginalidade”.

deteremos mais demoradamente, apresenta as experiências da libertação de qualquer formalismo. Por isso ela encontra amplo espaço no circuito marginal:

(...) ‘vamos lançar num lugar que não seja livraria’ e aí nós tínhamos uma idéia muito marcada, muito desenvolvida já de pular fora do sistema, que, pra nós, não nos interessava, porque sistema significava governo, censura, ditadura, Ato-5, a gente queria ficar o mais longe possível disso e o mais longe possível disso era fazer um livro por conta própria, mais panfletariamente, lançar em lugares absolutamente distantes, então essa era a idéia. Lançamos lá e pra surpresa nossa foi dos primeiros livros, vamos dizer assim, independentes a serem lançados naquele momento do AI-5, foi no início de 72.¹⁶

Sua vinculação a uma linha-linhagem da poesia (Murilo Mendes, Jorge de Lima etc) se realiza na possibilidade de apropriação de qualquer matriz, cumprindo a mesma liberdade da experiência poética, o que não significa, para Afonso, a inconsciência de seu projeto estético, nem a ignorância da inserção de sua produção no circuito cultural de sua época e na trama dos problemas do lirismo na modernidade-contemporaneidade. Desde cedo a constituição de dicção própria o preocupou:

(...) você começa a ter essa discussão eu diria até mesmo de indagação da qualidade do que você está fazendo, então o tempo de aceitação de que você trabalha com ritmos, por exemplos no meu caso, com ritmos mais longos, fôlego maior, com transbordamento, com explosões de imagens (...) ¹⁷

Procurar os “vezos literários” que singularizam uma poética, as linhas mestras que a deflagram, força, necessariamente, a busca de uma genealogia como primeiro e primário instante reflexivo. O esforço que se faz por tecer a genealogia de um poeta ainda perpassou, em algum momento, a leitura de Wylberth, no seu livro sobre a geração marginal:

Confeccionar a genealogia de uma pessoa representa tarefa hercúlea e, não raro, impossível de ser levada a cabo. A genealogia de um grupo então, disperso e múltiplo, ainda à busca de *alguma* improvável identificação unificadora (não totalizadora), como a dos marginais 70, faz minúscula qualquer utopia (SALGUERO, 1998, 41).

A tarefa parece ficar, ao menos, adiada em arquivo: “Direcionada a poetas, porém, e não a grupos — arquivemos a proposta” (SALGUEIRO, 1997, 41). O que se gerará, a

¹⁶ Depoimento que consta em entrevista anexada a este trabalho.

¹⁷ Idem

partir daqui, será a incorporação dessa tarefa a nosso estudo, mesmo que de forma enviesada. Sua tônica será a de um mapeamento, desenho em traçado escuro, sombreado, dessas linhas (ou linhagens) que não são totalmente fiéis ao trajeto, mas o sugerem, assim como um mapa sugere um local.

Se podemos imaginar uma poesia disposta “à margem”— marginal na postura diante do cânone — fazemos isso na sua “tensão” a um lugar (sistema) literário. No diálogo tenso com a tradição, no que legitima a forma de um poeta como Afonso Henrique Neto existir, podemos empreender o esforço de refletir sobre o contorno, a sombra, a poética do resto que, silenciosa e noturnamente, contorna a tradição.

5.2 – SEGUNDA NOTÍCIA: FORMAÇÕES

“Notícia” é o nome do capítulo de *Às Avessas*, no qual o romancista Huysmans apresenta o personagem-emblema do decadentismo-simbolismo francês, Jean Floressas des Esseintes¹⁸. E essa apresentação se faz pela figuração — artística, iconográfica — da genealogia do duque Jean, representante da liquefação do sangue forte de seus ascendentes remotos:

Esses eram os antepassados (...) uma única tela servia de intermediário, de *ponto de sutura* entre o passado e o presente: uma cabeça misteriosa e matreira, de feições mortíferas, cansadas (...) Por um singular fenômeno de atavismo, o derradeiro descendente parecia-se com o seu remoto avô (...) [grifo nosso] (HUYSMANS, 1987, 31/32).

A ironia decadentista corrói o “ponto de sutura”, apontando o enfraquecimento das ligações, exatamente ali onde deveria aparecer o vigor da família. Corroeu-se, sobretudo, o sucesso da visão progressista da história ou da genética — os termos podem ser cambiáveis no século XIX se entendermos “genética” como vocábulo que transitou pelo conceito de raça, nos moldes positivistas daquele século.

A idéia de decadência; se ainda não se desata da linha de descendência, fazendo vigorar uma leitura linear da História, impregnada pela leitura genealógica de origem e finitude; é, ao menos, representante da crise de seus “pontos de sutura”. Atesta, na manutenção de suas linhas, e exatamente por esse motivo, a insustentabilidade dessas suturas, desse peso; essa é uma preocupação daquela estética, como diz Balakian: “Sua [a do Simbolismo] preocupação maior era o problema não-temporal, não-sectário, não geográfico e não-racional da condição humana” (BALAKIAN, 2000, 15).

Pensaríamos, com essa idéia do peso familiar, a possibilidade de uma genética nas artes, sem que com isso ela determinasse qualquer realização, já encarando, aqui, genético com a mesma efemeridade sinalizada por Huysmans. Não considerariamos, contudo, de todo descartável questionar se esta propensão pode, de alguma forma, atuar sobre a criação artística. Como primeira resposta, arriscariamos uma negativa, se essa “genética” levasse a uma explicação biológica da arte, terreno que se avizinha completamente perigoso. Mesmo a voz de um Croce condenaria um estudo deste tipo,

¹⁸ No romance *Às Avessas (A Rebours)*, de 1884.

impedindo-se de reduzir a literatura à vida: “A imagem da personalidade prática, quando sobreposta à da poesia, falsifica-a, como também a imagem da poesia falsifica a da vida prática, o sonho da poesia” (CROCE, 1967, 180).

O empreendimento de Croce em afastar poesia da vida, apesar de suas declarações redutoras e excludentes, tem por objetivo retirar um prejuízo de leitura. Porém, nos questionaríamos, de que maneira a proximidade entre vida e poesia pode acontecer, quando ambas se interpenetram na realidade e na poética? A receita de Croce, mesmo se não seguida, serve para que o crítico empreenda um esforço maior, a fim de evitar qualquer redução e seguir para o refinamento de sua visada, até mesmo mais ampla do que aquela proposta pelo crítico italiano:

Os ensaios ou monografias sobre os poetas atingem sua finalidade quando não são simples compilações de informações abstratas e comentários estéticos das diversas poesias, e conseguem dar a característica do motivo ou do estado de espírito fundamental do poeta, corrigindo ou enriquecendo de alguma maneira aquilo que já se possuía sobre o assunto (CROCE, 1967, 178).

Diante do objeto de estudo, torna-se impossível ignorar o fato de estar trabalhando com a produção artística de alguém que descende de artistas importantes no Brasil. A poesia de Afonso Henriques Neto, por suas questões, não deixaria esquecer a sua filiação simultaneamente estética e familiar: Alphonsus de Guimaraens e Alphonsus de Guimaraens Filho.

A noção de família sempre gerou em seus membros esta espécie de sentimento de pertencer a algo, sem o qual, por sua vez, nenhuma individualidade se constituiria. James Casey, em seu estudo sobre as famílias, à luz de Frédéric Le Play, discute como é a “idéia” de família que se consagra e não, simplesmente, sua existência física, embora uma parta, necessariamente, da outra:

Para ele [Le Play], a família não se localizava dentro de um conjunto de muros ou num campo, mas numa atitude mental, numa cultura — ou, como diria seu contemporâneo Fustel [de Coulanges], numa idéia (CASEY, 1992, 27).

Isso bastaria para pensarmos, daqui para frente, a transmissão de caracteres como um tecido que se constrói, ou como um texto. A descendência, por tal aprimoramento, deixa de ser apenas uma face genética da família e se confunde com a noção, que não é necessariamente uma materialidade, sobre o familiar. Os descendentes fundam ou,

ainda, tecem uma família inteira, pois vão desenhando o seu próprio legado. Mesmo a idéia de legado, que aparece sempre com o patrimônio, na patrilinearidade, é uma elaboração intelectual da sociedade, se contraposto à matrilinearidade¹⁹.

Se Nietzsche introduz a genealogia como instrumento especulativo, o faz por, exatamente, se contrapor a uma naturalização das coisas: pouco importa chegar à origem ou à verdade dos fatos (sua fisionomia herdada), mas investigar suas valorações, compreender os valores que os valores assumem. Ele diz:

No fundo interessava-me algo bem mais importante que revolver hipóteses, minhas ou alheias, acerca da origem da moral (mais precisamente, isso me interessava apenas com vista a um fim para o qual era um meio entre muitos). Para mim, tratava-se do *valor* da moral (NIETZSCHE, 2003, 11).

Nietzsche conta com certo “desconhecimento”, retoricamente construído para o leitor, a fim de que o filósofo instaure a crise do pensamento genético. Na abertura de *Genealogia da moral* consta a manutenção estratégica de um espaço de discurso, devidamente formando a cumplicidade com seu leitor: “Nós, homens do conhecimento, não nos conhecemos; de nós mesmo somos desconhecidos (...)” (NIETZSCHE, 2003, 7).

Conhecer, então, se faria o objetivo de uma genealogia —, movimento que não se funda com Nietzsche, mas que ganha com ele aceção e mecânica novas. Porém, o que está no cerne da questão não é o conhecimento através da genealogia, mas a própria crítica à visão genética de conhecimento, que Nietzsche só pode destruir mantendo a mesma, retoricamente. É assim que Paul de Man reconhece, no projeto de genealogia, a retórica para desconstruir seus próprios postulados:

De um ponto de vista historiográfico, é instrutivo ver uma narrativa genética funcionando como um passo conduzindo a percepções que destroem as reivindicações nas quais a genética se fundou, mas que nunca poderiam ter sido formuladas se não tivesse sido permitida a revelação da falácia (MAN, 1996, 123).

Pouco importa que o filósofo arme a seu propósito a cadeia de relações. Não é a explicação de relações que interessa, mas o encadeamento visto como crise do caminho especulativo. É posta, portanto, a genealogia como forma crítica (em crise) de pensamento, na sua faceta radical de re-visão:

¹⁹ Mesmo a matrilinearidade pode ser uma construção, se pensarmos com Derrida, quando este questiona o papel característico da construção artificial da patrilinearidade como indício de civilização: “Na verdade, sempre foi assim para ambos. Freud se engana uma segunda vez acreditando, com Lichtenberg, que a paternidade, e *só ela*, é tão incerta quanto a questão de saber se a lua é habitada (...) é mais fácil ver o solo deste astro do que a identidade segura de uma mãe.” (cf. *Mal de Arquivo*, p. 64).

O objetivo é percorrer a imensa, longínqua e recôndita região da moral — da moral que realmente houve, que realmente se viveu — com novas perguntas, com novos olhos: isto não significa “descobrir” a região? (...) (NIETZSCHE, 2003, 13).

A genealogia se mostra como retórica do discurso, quando se ilumina sua manutenção estratégica. E pode ser mecanismo de reflexão, quando reconhecidamente construída para funcionar, como acontece à genealogia poética. Por ora, revendo a filiação a que pertence um poeta, questionamos se o imponderável, que é a poesia desse poeta, poderia ser transmitido como uma espécie de herança.

Talvez esse tipo de herança fosse menos um algo recebido do que aquilo pelo que alguém se deixa contaminar. Assim, não se poderia deixar de lado o fato de que o contato com uma família de poetas legaria exatamente esse imponderável (sem peso) da poesia. A escolha poética de Afonso Henriques Neto se faz pela resistência ao peso. O imponderável do resto se aplica ao peso dos antepassados, ao torna-los leves, ao mudá-los em iconografia poética, que flutua, despregando-se daquilo que pode ser medido, empreendendo a “aérea viagem para a assustadora ausência de peso” (BLOOM, 2002, 127):

o mestre ensina que o catar feijão
semelha com o escrever:
grãos na água, palavras
no papel: fora com o que boiar.
não consigo concordar:
A palha a pele o leve
eco oco do sorriso ardem
fulgores claros na neve

sei que o que vai ao fundo
é a substância
e me pergunto:
por que tanta essência
há de sempre se afogar? (Viver o avesso é a questão)

Além de tudo, respira-se a formação de poeta, evidenciada na produção de Afonso Henriques Neto. A sua constituição como poeta se constrói na plena consciência de seu fazer, no que isso possa significar o diálogo, inexorável, com a tradição. E, por isso, tão diferente dela. Em um poema dedicado a seu avô, Afonso figura a idéia de “conversa”, dramatizando o diálogo sentimental com esse passado ao mesmo tempo literário e literal, também sentido como algo que pesa rumo ao fundo: “*escura conversa*, farol sem

raios, / meu avô exposto em cartas e poemas/ no mostruário de vidro, esta amnésia/ sonâmbulo *diálogo afogado*²⁰ [grifos nossos] (HENRIQUES NETO, 2001, 85). Esse dialógico ganha uma possibilidade estética na transmissão de algo completamente difuso, mas que é sentido como um transmitido: o “avô poeta que me empresta intuição”. Na sua relação literal com o ascendente, impõe-se o espaço da leitura dessa existência também literária: “por tudo me emociona a tua letra/ e em teu rosto leio um riso e uma fábula” (IDEM). Torna-se impossível encararmos a fisionomia do ancestral separada de seu texto, mesmo tecida a partir dele, literariamente.

A produção de Afonso Henriques Neto, desde o seu começo, vinculada à da geração marginal, parece não responder totalmente, como já esperava Silviano Santiago, à reação à biblioteca. Silviano reconhece:

O marginal, quando “transposto” para a sensibilidade dos poetas, tem se primado mais por um comportamento esteticizante do que social, visto que os poetas “frenéticos” ainda guardam ligações bem íntimas com o sistema (SANTIAGO, 1978, 184).

Realmente, o poeta não consegue se constituir sem o sistema, muito menos sem a tradição — o sistema literário —, ansiando uma pureza ou esse “estar à margem”. É da sua condição, de seu meio, a contaminação, a palavra é contaminada. O esforço poético não ignora isso.

Parece ser muito mais por uma força inerente que a poesia de Afonso Henriques Neto é marginal. Em 1981, ele declara sobre a feitura de seu livro: “Eu não abandono isso nunca mais”²¹. Não é a sua produção que é marginal, mas a sua postura. Certa postura que evoca as de Baudelaire e Mallarmé, por exemplo, de poéticas tão distintas, mas conscientes da “feitura”, do projeto de seus livros, do sistema em que se incluem e do que os exclui. O livro é visto como uma existência, ele parece estar consagrado com um espírito, como sentia Mallarmé. Pode-se ler a máxima de Mallarmé, de que tudo exista para acabar num livro, como niilismo ou artificialismo, mas, diante de toda preocupação estética de Mallarmé, o texto de “O Livro, Instrumento Espiritual”²², não nos parece outra coisa senão a tomada do livro como vivificação, daquele que pode conter a civilização em espírito.

²⁰ Poema “para o avô” apud *Ser Infinitas Palavras*.

²¹ Apud 70/80: *Cultura em Trânsito*, p. 203

²² Apud *Fundadores da Modernidade*, p. 125-128

Logo, entendemos que a idéia de família literária impregna a formação literária, ganhando rosto na relação que o poeta tem com o livro. Se a sua construção e, conseqüentemente, filiação de poeta passa pela biblioteca, no caso a biblioteca dos ascendentes, a atenção à feitura dos livros não deixa de ter total importância. O livro é encarado como vida, capaz de gerar filhos e netos espirituais, não sendo simplesmente a materialidade de uma expressão: é ele mesmo “a” expressão. Em depoimento, é o próprio Afonso Henriques que destaca a relação entre a biblioteca da família e o seu fazer poético: “Disponha em casa de excelente biblioteca de meu pai, o poeta Alphonsus de Guimaraens Filho” (HENRIQUES NETO, 1996, 1). Em “Escura Conversa”, o poeta confirma:

É, isso aí é o seguinte, ah, você sabe que eu venho de uma família de escritores, então, isso não quer dizer muito não. Eu acho que o único cara que escreveu, passou a escrever fui eu. Meu irmão é artista plástico, não é escritor, meus primos nunca escreveram nada, mas, enfim, mas tinha a parte... eu desde muito cedo comecei a ler muito, quando eu digo família de escritores o mais interessante é isso: o mais importante foi ter os livros à mão desde muito cedo, a biblioteca é uma biblioteca muito direcionada pro que eu gosto que é poesia, eu sempre gostei de poesia, desde cedo.

Silviano Santiago²³, escrevendo o avesso da aparência de ruptura do Modernismo de 1922, chega ao poeta Eliot para alcançar o traço de permanência da tradição no poeta:

(...) Eliot opõe a emergência de um poeta através de traços distintivos e pessoais à maturidade do próprio poeta, momento que é determinado pelo fato de ele inscrever a sua produção poética numa ordem discursiva que o antecede (SANTIAGO, 1989, 96).

Acrescentaríamos que a “maturidade poética” ainda consagra um modelo modernista (e evolucionista) de produção; que julgaria o começo pelo fim, com o primeiro distante da tradição; o que não se aplicaria a uma poética pós-modernista, pois esta se relaciona com a tradição de outra forma. Se faz parte da formação do poeta o fato de a ancestralidade falar “nele” (não por ele, nem através dele), já que é a nossa hipótese, se poderia pensar como a tradição tem voz mesmo no começo de uma produção poética, podendo deixar marcas até a maturidade, assim como afirma Eliot.

²³ Em “A Permanência do Discurso da Tradição no Modernismo”, publicado em *Nas Malhas da Letra*.

Seria o seu “começar diferente”, nas palavras de Silviano Santiago²⁴. Lembramos que no primeiro livro de Afonso há uma “dedicatória”, poema em homenagem a Guimarães Rosa, um de seus ascendentes eleitos, que ganha a um só tempo a forma da citação e o desejo de apropriação: “De teu ser e pássaro quero teu Verbo/ e o reino perfeito da língua sob o musgo”²⁵.

Ainda refletiríamos como a poética de Afonso Henriques Neto inscreve-se, marginalmente, na tradição que o antecede, mais propriamente uma inscrição que se faz pela terceira margem, para ficarmos com uma metáfora de Guimarães Rosa, aproximando-se do tipo de tradição moderna que Octavio Paz aponta. O modo de inscrição “marginal” não se limita à reverência nem à rejeição. Essa “inscrição” se faria pela crítica: “O ácido que dissolve todas essas oposições é a crítica”²⁶. A inscrição não deixa de ser um movimento do registro textual. A idéia de se inscrever perpassa o debruçamento do sujeito poético sobre a herança arquivada da literatura, como poderíamos pensar, a partir de Derrida:

(...) a interpretação do arquivo (..) não pode esclarecer, ler, interpretar, estabelecer seu objeto, isto é, uma herança dada, senão inscrevendo-se nele, isto é, abrindo-o e enriquecendo-o bastante para então aí ocupar um lugar de pleno direito. (DERRIDA, 2001, 88).

Inscrever-se se torna uma escolha de vivência. A filiação emerge nessa escolha, é nela que o poeta tece seu legado poético. Por tecê-lo (estão nele, entre outros, Fernando Pessoa, Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud, Garcia Lorca), Afonso comenta: “A partir dessas e outras influências fui desenvolvendo meu texto” (HENRIQUES NETO, 1996, 2).

Essa não seria a primeira vez que uma posição antitradicional, como pode ser pensada, num primeiro momento, a marginalidade, aparece inscrita numa tradição, modificando-a. Basta pensarmos na rubrica “surrealista” que Breton faz aparecer ao lado de alguns autores²⁷. Isso tende a ficar ainda mais forte na filiação a um mesmo tema estético (a mulher) que ganha um desenho: a “linha do coração”. Diz-nos Breton:

²⁴ Como aparece em *O assassinato de Mallarmé*, p. 182.

²⁵ Em *O misterioso ladrão de Tenerife*, primeiro livro de Afonso Henriques Neto, lançado em 1972, com reedição em 1997.

²⁶ Apud *Os filhos do barro*, p. 21

²⁷ Isso aparece no primeiro manifesto do Surrealismo, na p. 41 da nossa edição dos *Manifestos do surrealismo*.

Esta idéia segue um curso, na verdade muito acidentado, através do romantismo alemão (Novalis, Hölderlin, Kleist, Nerval, os saint-simonianos, Vigny, Stendhal, Baudelaire) mas, apesar dos assaltos que sofre no fim do século XIX (Huysmans, Jarry), chega a nós decantada de quanto ainda poderia obscurecê-la, a partir daí era o caso de olhar para trás e buscar num passado ainda mais distante que o que mencionei — as cartas de Heloísa ou da Religiosa portuguesa — para descobrir de quão prestigiosas *estrelas* estava semeada a *linha do coração* (...) provocando assim, de um a outro, numa reação em cadeia, verdadeiros *transportes* emocionais [grifo nosso] (BRETON, 2001, 359).

Assim, pode ser compreendido o tipo de transmissão, apesar da aura de ruptura das vanguardas, de que se fala na modernidade: não a simples passagem de bastão com vias a se purificar ou se tornar sofisticado literariamente; mas é diante da noção de sua impureza, da repetição, que pode acontecer a “transposição” de sentimento: só no reconhecido a diferença pode se fazer.

Sob a rubrica surrealista, e sob o tema estético já apontado, viu-se como Breton tece uma linhagem — a “semeada linha do coração” —, que o ajuda a edificar a singularidade do próprio Surrealismo. Percebe-se como o contato com os ancestrais, a escolha deliberada de uma linhagem, não paralisa uma produção poética, mas a revitaliza: dá a ela o sangue para circular. Apenas a continuação não se faz retilineamente, porque ela reorganiza toda a linhagem, quebrando, rompendo mesmo, causas temporais, históricas, e de influência. Revisa-se a história por desconfiar de sua teia de relações: nascem labirintos de veias no corpo da poesia.

Em *Avenida Eros*²⁸, de Afonso Henriques Neto, a linhagem aparece na forma de poemas com citações e em homenagens. Este é um livro essencialmente erótico, e, se a presença dos poemas de “homenagem” (a Octavio Paz, a Pedro Nava, a Murilo Mendes, a Heráclito e a Borges, a Drummond) aparece, isso leva a pensar numa relação amorosa com a tradição, em que o verbo poético se erige na relação com o outro, na engenharia de um novo poema: estão o “velho e novo enovelados”²⁹. Proporíamos, sobretudo, que, alargando sua significação, a linhagem possa assumir, aqui, o caráter de uma tecedura³⁰ cuja linha se arma em trama. A linhagem é uma costura que, por vezes, tensiona sua linha, esgarça essa “palavra costurada ao gesto sido”³¹. E mesmo se rompe e se reata em outro lugar, deixando fios soltos e emaranhamentos. A linhagem se

²⁸ Livro publicado em 1992.

²⁹ Verso de “memória galáctica 1” apud *Ser Infinitas palavras*, p.243.

³⁰ “Texto” quer dizer “tecido”, como pontuou Roland Barthes na página 82 de *O Prazer do Texto*. E, nesse tecido, o sujeito se desfaz nele, não desaparecendo nele, mas *permanecendo* de forma desfeita.

³¹ No poema “a palavra que costura o real” apud *Ser Infinitas palavras*, p. 170.

enovela. Ela não é uma construção dos antepassados, mas do último descendente. Parte do indivíduo e é a constituição de sua individualidade. Assim esclarece Casey:

As genealogias são como *feixes de fios trançados*, até o momento em que um homem de sorte se livra do grupo, faz fortuna e desenvolve uma linhagem própria, baseada num sobrenome fixo, derivado da torre ou da vila que *construiu* [grifo nosso] (CASEY, 1992, 49).

Notemos que não se trata de simples transmissão de valores, mas algo que seria mais próximo de o novo se fundar ao fundar e organizar uma teia (nova) de relações com o passado. A medida do novo é essa modificação, que só pode ser sentida pelo dimensionamento com o passado. A palavra “novo” se aplica à revista da tradição e, por exemplo, ganha em Afonso a modificação de Drummond no poema “Nova anedota búlgara subespécie canadense”³². A “novidade” se apresenta como visada nova do passado, é um *d’après*³³:

“Anedota búlgara”

Era uma vez um czar naturalista
que caçava homens.
Quando lhe disseram que também se caçam borboletas e andorinhas
ficou muito espantado
e achou uma barbaridade

“Nova anedota búlgara subespécie canadense”

d’après Carlos Drummond de Andrade

a polícia londrina
retirou de uma galeria de arte
dois brincos de mulher
que eram fetos humanos dissecados
com sete centímetros cada
correspondem a oito semanas de gravidez

o autor do objeto artístico
um canadense de trinta e seis anos
recusou-se a revelar quem lhe fornecera o material

³² Apud *Eles Devem Ter Visto o Caos*, p.95. Ainda voltaremos a esse poema e ao de Drummond no percurso de nossa exposição.

³³ Na epígrafe do poema mencionado: *d’après* Carlos Drummond de Andrade.

confirmou que estava pedindo 3.800 dólares pelo par
e ficou muito chocado
com a repulsa provocada pela belíssima obra
disse

Usamos o termo família como noção nascida da nossa organização social, genealogia como uma construção observável (e criticável) da descendência, e linhagem sendo uma elaboração estética constituída no pensado (imaginado) sobre a ascendência, uma “espécie de metal ou vidro fundido, que assume a forma do recipiente onde é posto”,³⁴

A formação da família — aquela que se apresenta a nós: nuclear, monogâmica, patriarcal etc — tem suas críticas, que não podem ser ignoradas, por ela ser uma construção burguesa como outras tantas. Devemos deixar bem claro que não estamos no campo dessa realização, que pode ser mais bem problematizada pela Antropologia, pela Sociologia ou pela Psicologia. Aliás, melhor dizermos, não especialmente nesse campo, já que há pai, avô e neto, de fato, nesse contexto. Acreditamos, por essa condição especial, que é o exemplo que temos, que a idéia de família pode dizer algo sobre a “formação”, mesmo sobre a obra de um poeta, mas não pode explicar a “poeticidade” deste.

O sentimento de família — noção de transmissão por contato — é o que nos interessa aqui, apesar do exemplo falar contra a abstração do termo. E o esforço de compreensão só pode, assim, ser pensado a partir desse sentimento, apresentando uma linha de sombra na genealogia, funcionamento a que nos propusemos rastrear. No caso, os laços consangüíneos estão, verdadeiramente, presentes. Isso é, de alguma forma, gerado pela expectativa da sociedade. Ela fala, por exemplo, na saudação de Drummond: “E uma alegria saudar em você mais um poeta da linhagem dos Guimaraens, numa linha nova de novas realidades”³⁵. Notemos aqui como Drummond compreende bem que a linhagem é construída no mesmo espaço da novidade. Não é com palavras distantes dessas que Cláudio Willer comenta a poética de Afonso Henriques Neto:

(...) a família à qual pertence Afonso Henriques Neto é outra. Talvez sua própria, atualizando-a, neto que é de Alphonsus de Guimaraens, expoente do Simbolismo, e filho do também Alphonsus, também poeta. Uma genealogia dessas, aproximando duas origens, familiar e literária, não é tão abusiva

³⁴ Apud *A História das Famílias*, p. 55.

³⁵ Apud *Ser Infinitas Palavras*, p. 256.

quanto poderia parecer, desde que se pense na idéia, formulada por André Breton, de uma “correia de transmissão” entre Simbolismo e Surrealismo (...) (WILLER, 2001, 1).

Há algo transmitido em absoluto silêncio, mas que pode, como é a pretensão desse estudo fazer pensar, ser sentido no curto movimento genealógico que fizemos aqui. O que percebemos, sobretudo, é a idéia de algo transposto, desde que os ancestrais morrem e reaparecem, desconhecidos, na iconografia do texto. Do pai ao filho, do avô ao neto, do ancestral ao mais novo, da cultura antiga à moderna.

Se o sangue enfraquece a singularidade de um poeta, por meio das comparações que incompreendem os deslocamentos dos padrões da linhagem —

(...) a única coisa que eu acho chata, que eu confesso a você que eu acho chato, é quando as pessoas, geralmente a crítica está tratando a minha obra e abre um parêntesis assim: ‘não pode esquecer que ele é neto’ (...) ³⁶,

— a poesia pode começar a ser o sangue vigoroso de uma poética, quando ocorre a transfusão do sangue dos poetas ascendentes no descendente. A transfusão, como observava Antonio Candido sobre os transportes da poesia de Rimbaud³⁷, é a operação que transfunde “dois mundos”, colocando “simultaneamente referência e não-referência”. A partir de Rimbaud, arte e vida não podem mais ser “lidas” ao se ignorar a transfusão de dois mundos. Os limites parecem não sustentar a relação entre arte vida, crítica e ironia, tornam-se frágeis.

É a própria fragilidade que movimenta o poético, como no funcionamento da maquinaria de Drummond no poema “Os bens e o sangue”:

E nossa rica fazenda
já presto se desfazendo
vai-se em sal cristalizando
na porta de sua casa
ou até na ponta da asa
de seu nariz fino e frágil,
de sua alma fina e frágil,
de sua certeza frágil
frágil frágil frágil frágil

mas que por frágil é ágil
e na sua mala-sorte
se rirá ele da morte

³⁶ Extraído da entrevista “Escura Conversa”, anexada nesta dissertação.

³⁷ No ensaio “As transfusões de Rimbaud”, publicado em 1993.

A dicção poética se faz na familiaridade mantida pelo sangue da poesia. A familiaridade é essa voz que fala em primeira pessoa do plural, como no poema do pai para o filho: “Afonso Henriques Neto, meu filho poeta, / poeta de um tempo atônito e triste. / Tudo *nos* fere? Tudo *nos* inquieta? (...) Sombras *somos* no pânico e na vertigem?/ Pouco importa. Que *nos* leve/ a luz que vem da origem:/ não é ouro, nem é breve.”³⁸ [grifos nossos].

A ênfase desse estudo não está na linearidade da transmissão, nem nos produtos dela, mas na presença, pressentida, da transmissão. Ela aparece na passagem do tempo. Nossa relação com o tempo é bastante específica e significativa para sentirmos isso: são os poetas passados que têm a máxima atualidade, porque não passam mais, não se tornam mais “o passado”, mas atuais a cada novo dia. Staiger diz do poeta lírico que ele dissolve a distância entre sujeito e objeto, assim passado e presente “estão igualmente próximos dele; mais próximos que qualquer presente” (STAIGER, 1972, 59).

O que gostaríamos de salientar, ainda, é que a noção de autonomia vincula-se à consciência do poeta por seu meio de expressão não ser autônomo: “cada verso imaginado/ reflexo de outras faces/ caleidoscópio encantado”³⁹, diz-nos Afonso. É mesmo essa consciência que possibilita e garante a poesia, a sua celebração no presente: “pois se o poema já vem/ de tal modo perfumado/ pela vária fantasia/ de uma infinita autoria/ nos faz desconhecer/ o rosto do próprio verso/ que em nós há muito dormia”⁴⁰, o poeta retorna. O familiar paira sobre esse distante que faz parte de nós mesmos, torna nossa uma experiência: a intimidade.

A filiação tecida dá a fluência a um poeta quando este ganha voz. Mas a transfusão do sangue dos outros poetas — que tornam o descendente “vivo”— sempre se dá na perversão de leitura. Desde sempre o texto é “escura escama, pesadelo de eternidade”⁴¹, e essa escuridão move todo o desejo de perverter — verter uma outra versão através (“per”) do texto — a leitura. Como salienta Bloom, os “poetas fortes” são necessariamente perversos,

Perverso significando literalmente voltado para o lado errado, mas voltado para o lado certo em relação ao precursor significa não desviar-se de modo algum, de

³⁸ Apud *Ser Infinitas Palavras*, p. 256.

³⁹ Apud *Ser Infinitas Palavras*, p.234.

⁴⁰ Idem.

⁴¹ Do poema de Afonso de título “Texto”, apud *O Misterioso Ladrão de Tenerife*, p. 21.

forma que toda tendência ou inclinação tem por força de ser perversa em relação ao precursor (...) (BLOOM, 2002, 133).

O cenário dessa perversão é o escuro (“negrume”) em que se dá a transfusão, o poeta tem de viver na noite das modificações para seguir, pois

As continuidades começam com o amanhecer, e nenhum poeta *qua* poeta pode dar-se ao luxo de escutar o grande preceito de Nietzsche: “tente viver como se fosse manhã.” Como poeta, o efebo tem de tentar viver como se fosse meia-noite, uma meia-noite suspensa (BLOOM, 2002, 127).

O mérito de Harold Bloom é ter reconhecido que os transportes da transfusão se fazem no obscurecimento noturno, como apontávamos acima. Porém, a “força” da poesia, para Bloom, está intrinsecamente vinculada ao cânone, a que o poeta reverenciaria inevitavelmente. Bloom discorre sobre *como* a “apropriação” poética se faz, mas não tensiona a questão a ponto de problematizar *para onde* ela se dirige. Nossa distância em relação a Bloom, investindo na transfusão como algo que se passa no obscuro, tenta questionar exatamente essa relação, pois a indiscernibilidade do que é jogado no sangue da poesia implode o poder do cânone. O poeta transfunde *tudo*, tornando impossível a validade do estatuto do literário canônico, na mesma medida em que torna o que é transfundido, irreconhecível. Ficamos mais perto de Drummond no que ele diz a respeito da “influência”: “A história das influências é antes a história dos erros e experiências de cada um.”⁴² Ou da ficção de cada um, como propomos. “Quem pode saber de que livros se alimentou realmente?”, continua o poeta. Pervertendo, o poeta traga tudo para seu sangue.

A perversão dá o sentido de intimidade, familiaridade, com poetas ao fazê-los seus, apropriando-se deles e modificando-os, traduzindo-os, traindo-os para conservar a fidelidade à poesia. Esse é o modo da “permanência”: é ainda o Drummond de *Claro enigma* que dita:

pois eterno é o amor que une e separa, e eterno o fim
(já começara, antes de ser), e somos eternos
frágeis, nebulosos, tartamudos, frustrados: eternos.
e o esquecimento ainda é memória, e lagoas de sono
selam em seu *negrume* o que amamos e fomos um dia... [grifo nosso]⁴³

⁴² Entrevista transcrita no volume 1 da Coleção Fortuna Crítica, no texto intitulado “Poética Moderna”, de Homero Senna, pp. 23/24.

⁴³ Do poema “Permanência”, p. 191 de *Reunião*.

A tensão entre leitura e escrita — o que chamaríamos de influência — transforma-se em “in-fluência”: a fluência adquirida de “dentro” da tradição literária, intra-literária, sempre se realizando ocultamente, no escuro, da qual só lemos, vemos, ao seguir o grafitado escuro dos versos, os seus contornos.

FIOS, MARGENS, CONTORNOS

6 – FIOS, MARGENS, CONTORNOS

6.1 – O NOVO E O VELHO ENOVELADOS

O propósito de seguir a poesia é concomitante ao ato de percorrer o tracejado das linhas que o poeta costura. Sem precisar o fim da meada, assim como não é preciso o fim de uma viagem, é impossível se furtar ao começo dela, o “convite à viagem”⁴⁴. Mais de uma vez, a metáfora da experiência poética é o navio, em cuja vela sopra o vento da inspiração poética. A inspiração, vento ou “brisa marinha” dá impulso, pressão ou impressão dessa experiência no poema. Senti-la se anunciando não é o consolo do poeta ao achar o motivo pelo qual poetiza — a inspiração trabalha menos na iluminação do seu fazer do que no obscurecimento, como relembra Maurice Blanchot: “Esse súbito eclipse é a longínqua lembrança do olhar de Orfeu, é o *regresso nostálgico à incerteza da origem*” [grifos nossos] (BLANCHOT, 1987, 175).

Mesmo a imagem da poesia, tida como metáfora que o poeta constrói, foi pensada como viagem, como trânsito:

(...) a viagem é uma transposição, do mesmo modo que, na definição aristotélica, o é a metáfora. Ao nos aproximarmos mais, a semelhança contudo se embaralha. A viagem é uma mudança no espaço do mundo; a metáfora no âmbito do nome (COSTA LIMA, 1989, 123).

Não há viagem sem o sentimento de regresso, que traz a poesia ao movimento pendular entre a nostalgia e a incerteza (entre passado e futuro, nascimento e morte). O poeta, homólogo ao viajante, ouve o convite das palavras, sente os verbos como “navios dos princípios do tempo/ encalhados nos esqueletos sem fim”⁴⁵. Princípio e fim, o tempo e os seus esqueletos não são terras firmes para o poeta, mas a “margem terceira”, cujo vislumbre acompanha o poeta em cada vez que a letra mancha o papel.

⁴⁴ Referência ao poema “Invitation au Voyage”, de Charles Baudelaire.

⁴⁵ A partir daqui, os versos entre parêntesis se referem aos poemas de Afonso Henriques Neto, salvo onde houver indicação por notas.

Em “não seja tão literário”, poema de *Abismo com Violinos*, livro de Afonso Henriques Neto, publicado em 1995, o poeta se investe (como se pusesse a armadura para enfrentar os abismos da viagem) da pergunta-verso: “por que não escrever abismos com violinos?” Sem ser resposta nem consolo, a poesia é iluminação: “não resolve, mas me ilumino de imenso”. A “pura literatura” — todos os livros lidos — ilumina (ou apenas ilumina) a densa pergunta. Nem o burilamento das “construções diamantinas” nem a ironia de uma nova poética (“da minha geração”) são respostas dadas pelo poema, “escura escama” da poesia:

não seja tão literário
mas se homero dante e a bíblia
são pura literatura
por que não escrever abismos com violinos?
(sei que minha geração
ainda uma vez ironizou
os programas do poder
os discursos literários
romantismos concretismos
panfletarismos cabotinismos
evoé nuvem cigana
saudades cacaso & ana
mais a tantos que sonharam
o fim das ditaduras
naqueles roarin’ 70)
e o consolo paralelo
das construções diamantinas
o la chair est triste, helás!
et j’ai lu tous les livres
(não resolve
mas me ilumino de imenso)⁴⁶

O astro de Mallarmé entra na órbita do poema de Afonso Henriques. Costurado no poema de Afonso, o verso de “Brisa Marinha” ecoa no poema, impregnando não somente a aventureira viagem da poesia, mas o problema de sua construção diamantina, propósito que o poema de Afonso assinala ao lado da poesia de Mallarmé, e que se imprime no poema “Brise Marine”. Blanchot detalha tal preocupação de Mallarmé, aqui destacada para encaminhar a discussão:

Parece que a experiência pessoal de Mallarmé começa no momento em que ele passa da consideração da obra feita, aquela que é sempre um tal e tal poema em particular, um tal ou tal quadro, para uma preocupação mediante a qual a obra

⁴⁶ Em *Ser Infinitas Palavras*, p. 179.

passa a ser *a busca de sua origem e quer identificar-se com a sua origem (...)* [grifos nossos] (BLANCHOT, 1987, 36).

A obra feita, o livro feito, toda a literatura em suas obras não respondem, mesmo que viagem da construção diamantina à corrosão irônica que faz desabar as arquiteturas, ao porquê da poesia, pois essa explicação esbarra no fato de a “busca de sua origem” querer “identificar-se com sua origem”.

Exatamente nesse poema, Afonso torna distante a geração a que foi vinculado. Os “roarin’70” estão orquestrados aos sons dos violinos, afinados em nova sonoridade. Saindo daquele noticioso começo, o embarque geracional, o poeta dá registro às suas próprias “impressões de viagem”⁴⁷.

As perguntas “por que a poesia naquela época? (os roarin’70)” e “porquê da poesia?” coincidem na pergunta-poética “por que não escrever abismos com violinos?”. O “sentir” da geração deve caminhar ao lado das questões da poesia (na experiência marítima, nos rios das palavras, que “sempre deslizam com um rio evaporado”). O poeta dos 1970 transcende seu tempo não se descolando dos anseios e sufocamentos de sua época, mas unindo-os às questões da poesia: do que ela busca, e como ela tensiona essa busca às contingências da forma, da linguagem, do tempo. Talvez a inserção de Mallarmé, no poema de Afonso, mostre, também, esse tensionamento. Prossegue Blanchot:

Quando Mallarmé se pergunta: “Existe alguma coisa com as Letras?”, essa indagação constitui a própria literatura, a literatura quando esta se converte em preocupação com a sua própria essência. Tal indagação não pode ser relegada (...) (BLANCHOT, 1987, 36)

“Tal indagação”, ou negativa, ou sob quaisquer escamas textuais com as quais o problema apareça, significa o fim da obra e o começo da experiência viva da poesia, no extinguir que as palavras, com sua presença, afirmam, pois,

(...) tendo esse poder de fazer as coisas “erguerem-se” no seio de sua ausência, senhoras dessa ausência, as palavras também têm o poder de se dissiparem a si mesmas, de se tornarem maravilhosamente ausentes no seio de tudo o que realizam, de tudo o que proclamam anulando-se, do que eternamente executam destruindo-se, ato de auto-destruição sem fim, em tudo semelhante ao tão estranho evento do suicídio (...) (BLANCHOT, 1987, 37).

⁴⁷ A metáfora da viagem é também usada no livro *Impressões de Viagem* sobre a paisagem cultural dos anos 1960/1970.

Assim, a preocupação formal — literária e antiliterária já que ambas são preocupações com a forma — deve, necessariamente, constituir uma presença que esconde o seu funcionamento obscuro, essa fisiologia oculta pela imagem construída por palavras, naquilo que Paul Ricoeur reconhece como a tensão do poético: “(...) o não-verbal e o verbal são assim estreitamente unidos no seio da *função imaginante* da linguagem” [grifos nossos] (RICOEUR, 2000, 327). As palavras no poema, as imagens no poema, o poema mesmo anunciam suas mortes, prometem uma não-promessa. Simulando vida, o poema, “respeitemos o vocabulário de Benjamin, é uma figura de vida”, é, todavia, “impotente para dar figura a um mundo”⁴⁸. Não escapa, sobretudo a Staiger, que essa ambigüidade se resolva na gramática do noturno, pois “(...) no estilo lírico, entretanto, não se dá a “re”-produção lingüística de um fato (...) Antes, é a própria noite que soa como língua” (STAIGER, 1972, 21). O poeta trabalha, portanto, na noite da palavra, no extinguir dela, quando se anuncia a “última oportunidade” na atmosfera do sonho figurada no poema:

corais de luzes dolorosas
navios do princípio do tempo
encalhados nos esqueletos sem fim
(ninguém virá na estrada para
e se vier não há mais jeito
refulgem ruíssimas retinas
o anjo se drogou todo de estrelas)
no fundo fosso a fera engole
a fenda tremenda
e no entanto a vida
entanto o sonho
(virá cantando aleluia pelo atalho
todos desconhecem o mapa mágico
rastro sagrado pedra angular
tudo se esqueceu)
última oportunidade hare
hare⁴⁹

Em “Brise Marine”, poema de Mallarmé, cujo primeiro verso está incrustado no poema de Afonso, o poeta francês se vê às voltas com os caminhos marítimos por onde vaga a poesia. Reproduz-se, aqui, a primeira parte do poema:

⁴⁸ Apud “A Coragem da Poesia”, de Philippe Lacoue-Labarthe, pp. 290-291.

⁴⁹ Continuação do poema “não seja literário”, em *Ser Infinitas Palavras*, p. 179/180.

La chair est triste, hélas! et j'ai eu lu tous les livres
Fuir! là-bas fuir! Je sens que des oiseaux sont ivres
D'être parmi l'écume inconnue et les cieux!
Rien, ni les vieux jardins refletés par les yeux
Ne retiendra ce coeur qui dans la mer se trempe
O nuits! Ni la clarté déserte de ma lampe
Sur le vide papier que la blancheur défend
Et ni la jeune femme allaitant son enfant.
Je partirai! Stemaer balançant ta mâtüre
Leve l'ancre pour une exotique nature!⁵⁰

O imperativo da fuga, da liberdade, é a impressão, na letra, do impulso que a poesia — viagem ao mar — impõe ao poeta. É notável que seja Mallarmé o poeta evocado num poema em que estão, concomitantemente, os dois pólos com que toda a poesia se debate: o burilamento de diamantes e o afastamento das convenções literárias e poemáticas (estas últimas marcadas, tipograficamente, com parêntesis, no poema de Afonso, na “ironia” da geração de 1970). A poesia parece ser sempre uma outra coisa, um outro desconhecido — “écume inconnue” — que se promete no poema, falha que é também sua realização, aquilo a que Blanchot se refere ao falar da “obra feita”, com a que Mallarmé já não se inquietava. Desse “feito” o poeta-viajante se propõe a fugir, abandonando tudo em busca do informulado. Nada impede o poeta de prosseguir, nem a obra, nem o papel: o anseio, quando flagrado em tinta, deixa de sê-lo, e o poeta foge para esse outro lugar, o “là-bas”. O que corre na poesia, o seu sangue, como já se apontou neste percurso, deve circular e é esse o seu movimento essencial, o sangue do viajante é marítimo.

Nada, portanto, ilumina o poeta tanto quanto esse convite à viagem. Ilumina-se da poesia, cuja luminosidade não está nem na luz das lâmpadas que a deixa ser lida, nem no papel que a (in)sustenta, mas na viagem, para onde ela se encaminha a fim de acontecer, no que Mallarmé persegue como o “é”: “Mallarmé teve sobre a própria natureza da criação literária um sentimento profundamente atormentado. Aí está sua tarefa, ser, tornar presente ‘essa palavra: é’ (...)” (BLANCHOT, 1987, 36). A sua fagulha, centelha, seu momento estelar no céu noturno, propõe, ao visual, a distância que é viagem de reencontro:

⁵⁰ Poema constante na edição organizada por Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos intitulada *Mallarmé*. Os autores traduziram o poema, que reproduzimos em nota: “A carne é triste, sim, e eu li todos os livros./ Fugir! Fugir! Sinto que os pássaros são livres,/ Ébrios de se entregar à espuma e aos céus imensos./ Nada, nem os jardins dentro do olhar suspensos,/ Impede o coração de submergir no mar/ Ó noites! Nem a luz deserta a iluminar/ Este papel vazio com seu branco anseio,/ Nem a jovem mulher que preme o filho ao seio./ Eu partirei! Vapor a balouçar nas vagas,/ Ergue a âncora em prol das mais estranhas plagas!”, p. 44/45.

Ver significa que essa separação tornou-se, porém, reencontro. Mas o que acontece quando o que se vê, ainda que a distância, parece tocar-nos mediante um contato empolgante, quando a maneira de ver é uma espécie de toque, quando ver é um contato à distância? (BLANCHOT, 1987, 22).

Os “corais de luzes” disparam na poesia, mesmo as imagens de relâmpagos, de raios, que se somam, no campo sonoro, ao trovão, à turba, são imagens reenviadas todas à luminosidade, que afetam a retina:

Esse momento de raio *jorra* da obra como o impetuoso jorro da obra, sua presença total, sua visão simultânea. Esse momento é, ao mesmo tempo, aquele em que a obra, a fim de dar ser e existência a esse “engodo” de que “a literatura existe”, pronuncia a exclusão de tudo mas, por esse meio, exclui-se a si mesma, de sorte que esse momento em que “toda a realidade se dissolve” pela força do poema é também aquele em que o poema se dissolve e, instantaneamente feito, instantaneamente se desfaz. Isso, sem dúvida, já é ambíguo ao extremo. Mas a ambigüidade toca no essencial. (BLANCHOT, 1987, 39).

A luz que “jorra” do poema, caudalosa como as vagas que se anunciam ao poeta, parece antever a sua ambigüidade: o seu escurecimento luminescente. À luz do poema, o poeta não apenas chega, mas dessa luz ele também parte. É uma ida-regresso, pois a direção não pode ser vista, escura e complexa como o percurso dos fios de um novelo. O poema conserva a ambigüidade de sua cor: mostra-se como nascimento da poesia e é, ao mesmo tempo, a sua noite negra. A tinta escura que mancha o papel ambigüamente ilumina o poeta na busca da poesia, pois

Se a criação divina se dá em clarão de luz que se sobrepõe sobre a escuridão, já a criação humana se dá inversamente: é o negro que mancha o branco. Diz Mallarmé em nossa ajuda:

“...on n’écrit pas, lumineusement, sur champ obscur,
l’alphabet des astres, seul, ainsi indique, ébauché,
ou interrompu; l’homme poursuit noir sur blanc

A tinta, pois, de que se servem os homens é treva e escuridão, mas é só com ela que conseguem criar sobre o branco e o virginal da margem, no seu silêncio (SANTIAGO, 1976, 110).

A luz negra, essa ambigüidade essencial do poema, de uma vez instala a busca do poeta pela sua luminosidade. A ênfase, necessariamente, deve recair sobre a busca. É ela que interessa ao poeta e, para isso tornar-se claro, ele o marca com a linha negra dos

versos, verdadeira costura do cosmos que o poeta tece a partir do menor fragmento, a unidade do cosmos a partir de seus grãos. O gesto inaugural de Afonso é com seu poema “Fragmentos de Fragmentos ou”, de *O misterioso ladrão de Tenerife*. Cada parte, fragmento constrói a constelação, cada um tem seu momento estelar, brilho, luminosidade, pois “de uma imagem isolada pode nascer um universo” (BACHELARD, 1988, 167).

O viajante está sempre no exterior: “O risco de entregar-se ao não-essencial é ele próprio essencial.” (BLANCHOT, 1987, 170). Fugir, ir, correr, são os únicos comprometimentos do poeta, o perene convite à viagem. Indiferente é o seu fim, se o texto ou a tendência a calar, mas vital é desenhar os contornos da ponte, o “entre” de uma coisa e outra, do trânsito marítimo, do fluxo do que circula:

ora pastor do silêncio
ora canal da enxurrada
o poeta narra a viagem
mais nada

ou ainda:

carne ou metáfora — não importa —
sendo nada tudo alcança:
o poeta é a viagem
mesmo contra a esperança

6.2 – “S DE SOMBRA”⁵¹

Walter Benjamin, em texto referente à obra de Proust⁵², comenta o trabalho noturno da escrita do autor francês, aquele trabalho de tecer cada fio de texto que o dia tinha desfeito, trabalho simétrico à urdidura de Penélope. Assim nos diz o crítico:

Cada manhã, ao acordarmos, em geral fracos e apenas semiconscientes, seguramos em nossas mãos apenas algumas franjas da tapeçaria da existência vivida (...) Cada dia, com suas ações intencionais (...) desfaz os fios, os ornamentos do olvido. Por isso, no final Proust transformou seus dias em noites para dedicar todas as suas horas ao trabalho, sem ser perturbado, no quarto escuro, sob uma luz artificial, no afã de não deixar escapar nenhum dos arabescos entrelaçados. (BENJAMIN, 1985, 37).

O que nos apresenta Benjamin é que a fabricação do texto proustiano e, principalmente, a partir de Proust, pode ser pensada como a urdidura de um tecido, juntamento dos fios de novelo em que se confundem, porque se transfundem nele, o novo e o velho. Essa é, como reconheceu Benjamin, uma atividade noturna.

Nenhum trabalho mais rigoroso que esse do poeta: no seu texto fala uma voz e toda a história de indagações da poesia transfundidas no circuito de uma forma. As espécies de linhas se confundem: os fios do tecido, os fios do sangue. Na trama dos elementos que constroem a linhagem do poeta, não há discriminação do valor de cada elemento, pois na constelação do poema, na cosmologia desse fragmento, há somente elementos de valor, tudo é precioso. Desse modo, podem conviver a dicção mais coloquial e o ritmo mais literalizante, Jimi Hendrix convive com Garcia Lorca.

Quanto à atividade de tecer, o poeta se põe a dar explicações. Em *O misterioso ladrão de Tenerife*, primeiro livro de Afonso Henriques Neto, em co-autoria com o poeta Eudoro Augusto e o artista plástico Luiz Áquila, o primeiro poema de Afonso, no livro, intitula-se “Primado da Explicação Ou Quando Dói a Consciência Ou Fragmentos de Fragmentos Ou”:

falar das velhas pastas (portas) abertas: papéis pigmentados de tempo: velhos poemas, textos, lado a lado, seleccioná-los, mil estruturas e lendas, não sei (...)⁵³

⁵¹ Um acróstico de Eudoro Augusto, presente em *O Misterioso Ladrão de Tenerife*, forneceu-nos o título dessa parte de nosso trabalho: A de alarme, F de fósforo, O de óvulo, N de não, S de sombra, O de oh que maravilha: AFONSO

⁵² “A imagem de Proust”

Assim o poeta abre as “velhas pastas”/ “velhas portas” da poesia para uma nova poética. Para o poeta, o primeiro livro, a primeira mancha de tinta, é a mais “velha”, primeva, pois é a poesia que fala nele. Para o circuito da poesia é notadamente uma estréia, um dado inaugurador. O que representou a poética de Afonso para aquele momento dos anos 1970, o circuito de poesia que ali se estabeleceu, está bem expresso pelo poeta Carlito Azevedo, num comentário feito sobre a segunda edição do livro, em 1997, na orelha desta edição:

Uma das maiores contribuições de *O Misterioso Ladrão de Tenerife* (72), livro de estréia de Afonso Henriques Neto e Eudoro Augusto, foi ampliar, na primeiríssima hora, o poder de fogo dessa linguagem [da poesia marginal], incorporando à sua tendência para o epigrama a possibilidade de um texto mais longo, mais aberto ao *fluxo caudaloso de ritmos e imagens*. Mais do que isso, a uma poética de anotação direta da realidade, esse livro soube acrescentar um verbo mais *transfigurador, insólito e dissonante* [grifos nossos].

As palavras de Carlito parecem correr ao encontro do que já observávamos acima no nosso estudo: mais distante de uma atitude programática da geração marginal — o indistinto “poemão” — a poética de Afonso, bem como a de Eudoro Augusto, desde o seu começo, apresenta-se como “transfiguradora, insólita e dissonante”, no centro das tendências principais. O poeta Armando Freitas Filho demarca esse “outro eixo de influência” recessivo:

O outro eixo de influência já apontado (Jorge/ Murilo), *não tão corrente, quantitativamente falando*, como o primeiro (Oswald “Aranha” Bandeira), tinha seus melhores representantes em Afonso Henriques Neto e Roberto Piva [grifos nossos] (FREITAS FILHO, 1979-1980, 106).

Se desde o começo o “eixo” seguido por Afonso pôde ser observado, é desde seu primeiro momento que ele pode ser mapeado. A “anotação do cotidiano”, a “expressão do eu”, a “construção diamantina” estão em curso já nesse primeiro livro. Ao poeta viajante desde sempre as imagens da fluidez, do correr das águas, foram caras:

Deixo bem claro que essas formas mal amarradas são, em todo o seu peso e densidade (em todo caso), minha própria vida (oh a minha própria vida) substância ferrosa, notdiurna: passar a viver nos labirintos dos desconhecidos cérebros por onde frases já *agora e sempre* deslizam como *um rio evaporado*: tenho a considerar que da mesma forma que minhas frases vão se *embebendo de vosso*

⁵³ Em *O Misterioso Ladrão de Tenerife*, p. 10.

estrangeiro sangue, irmão para sempre irreconhecido, também vão ganhando uma nova e para mim inalcançada força (...) [grifos nossos].

Um texto se começa a tecer no fio dos rios, no fio do sangue sorvido. Tudo trabalha para gerar a voz e a forma de uma poética: o sangue dos poetas se transmuda no poeta novo (que começa) e a idade deles impregna o seu começo. Esse sangue familiar da poesia, transfundido na circulação do novo poeta, se torna familiarmente desconhecido, um “irmão para sempre irreconhecido”.

Depois da “explicação”, o correr do embate do poeta flui para “Texto”. Neste, as imagens da fluidez ganham aspectos diferentes, marcas encontradas depois nos demais poemas e na sua poética futura: o vômito, a água, o rio, somam-se ao escuro e à sombra:

O texto, escura escama, pesadelo de eternidade,
Máscara densa do universo vomitando.
O texto, mas não a energia que o pensou,
interrogando a simultaneidade absoluta.
Há uma esperança nas ruas, nas pedras, no acaso
de tudo, uma esperança, uma forma suspensa
entre o aparente e a essência, uma certeza
talvez de que o rio não se dissolva no mar, de que
o ínfimo, o precário, a voz, a sombra,
o estalar das carnes na explosão
não se dispersem no todo, impensável medusa da inexistência.
Há uma luz qualquer sonhando integração, o suposto
destino dos ventos, das energias globais, a suposta
sabedoria com que o homem fecundou a crosta
envenenada do planeta, há uma luz qualquer
ensaaiando águas pensadas, no eterno esvair-se,
abstrato expansionário, há uns olhos além
da frágil realidade, da terrível matança, da
cruel carnificina entre seres pestilentos aquém
da fronteira do sonho, um texto além do texto,
uma esperança talvez, enquanto somos e oxidamos, enquanto
somos e prosseguimos.

A escuridão de sua aparência, a “escura escama” que é o texto, suporta, naquela ambigüidade a que já nos referimos, o seu além, o “texto além do texto”. O texto que deve, para o poeta, incitar prosseguimento (“somos e prosseguimos”), o que ele pretende acessar é a margem da existência, o contorno do “eterno esvair-se”. A idéia de prosseguimento revela o inconformismo daquela geração diante do mundo apresentado.

Eterno esvair-se, esvaziar-se no silêncio, as imagens do vazio são constantes na obra de Afonso, assim como as do noturno: “placas de silêncio no labirinto deserto”, “imagem-vácuo”, “linguagens todas inúteis/ na pele inútil do tempo”, “nossas mãos no

vazio”, “eis que ritmos lambem o vazio”, e muitas outras semelhantes desse primeiro livro. Desconfiando do peso do real, e do peso real, diurno e pleno, das palavras, a operatória do poeta se faz em movimentos indissociáveis: o esvaziamento e a imagética. O cumprimento da tarefa do poeta é o desequilíbrio das certezas, dos limites, contornando-os pelas margens, experiência “do fora” que Blanchot definiu como noturna. É o mesmo mandamento no qual respira o texto de Baudelaire: “Enfin, mon âme fait explosion, et sagement elle me crie: ‘N’importe où! N’importe où! pourvu que ce soit hors de ce monde!’⁵⁴”. O caminho a seguir é o do esvaziamento dos sentidos, o que Hugo Friedrich nomeou de “transcendência vazia”, na lírica moderna. Mas o esvaziamento provoca no poeta o “fluxo caudaloso de ritmos e imagens”. O poeta vislumbra o “além do texto” através da demanda de uma imagem-vácuo. O texto faz ver o limite da visão. A poesia se encontra na margem.

A filiação de Afonso a uma linhagem da lírica moderna se faz, logo, pela continuidade de elementos dessa lírica, que se presentificam numa poética; e na experiência de esvaziamento, desvencilhamento das imagens cheias de sentidos, incitando à fabricação de imagens, ritmadas pelos verbos dissonantes. De pronto, essas imagens e ritmos, que lambem, contornam o vazio, desnorteiam o sentido do mundo e obscurecem os dados e elementos reconhecíveis pela percepção.

A preocupação com o desregramento dos sentidos, com o abismo das palavras, envoltas em violinos, o confronto com a “impossibilidade terrível nas palavras” são faces de um rigoroso trabalho a que o poeta visa para apreender o seu tempo; característica que podemos registrar em poemas de “anotação” como “Este tempo”, “Momento”, “Para Jimi Hendrix, para Mim e Todos Vocês”; tempo filtrado por uma “percepção radical”. “Seis Percepções Radicais” é o título de um poema em prosa em que as margens da linguagem são a tônica: “Uma palavra isolada de toda linguagem humana diluindo-se explosivamente em seu infinito vazio”⁵⁵.

Imerso no vazio, o ser, o *cogito* como define Bachelard, dificilmente pode ser divisado, pois,

⁵⁴ Trecho final do poema em prosa “Any where out of the world (n’importe où hors du monde)”, constante em *Le Spleen de Paris*, p. 138, do qual reproduzimos a tradução de Aurélio Buarque de Hollanda: “Por fim, minha alma explode, e sabiamente me grita: — Seja onde for! Seja onde for! contanto que seja fora deste mundo!, p. 142.

⁵⁵ Apud *O Misterioso Ladrão de Tenerife*, p. 38.

No Nada ou na Água estão os sonhos sem história, sonhos que só poderiam iluminar-se numa perspectiva de aniquilamento (...) O sujeito perde neles o seu ser — são sonhos sem sujeito (BACHELARD, 1998, 141).

Esse “não-sujeito”, para Bachelard, não pode ser estudado. Por isso, seu estudo constrói-se na figura do poeta. O poeta à deriva, em seu “barco bêbado”, transfunde realidades paisagísticas que se diferenciam diante do poeta em transe; são testados os limites da visão do poeta “sonhador”, como quer Bachelard. A célebre frase de Rimbaud, “*Je est un autre*”, figura este *cogito*. O *cogito* traça o olhar que leva ao “inconnu”⁵⁶.

O poeta “voyant” percebe, na órbita das suas imagens, a resistência da palavra, as “duras sílabas de anoitecer”. É nesse espaço noturno da palavra que se dá o “ser”:

tu o monstro cingido de totais firmamentos
tu o impossível, mesmo louco, só e eternidade

Essa busca marca o poema “Ser”⁵⁷, dirigido à segunda pessoa, exterior e outro do poeta, que o contorna. A linguagem beira a extremidade do ser, o qual os “ritmos lambem”. O “ser” também se apresenta “escudado”, guardado pelo que mostra, inacessível pelo que se deixa acessar, usando “escudos e escamas do invisível”.

Para ver o invisível, o “inconnu”, outra ordem de visão deve ser alcançada. O poeta tem de se conservar na fronteira do informulado, no obscuro contorno do que ainda não se diz, que se traduz em escama, em máscara densa. É na obscuridade que se produz a imagem, o que não significa dizer que ela é inalcançável ou indizível, mas que ela é mesmo uma “presença ausente”. A condição de ausência ou vazio, para o poeta, conduz diretamente à imagem, pois seu modo de olhar, que ele constrói e dá a ler, é um modo singular de visão, o que Paul Ricoeur conceitua de “ver como”:

Assim, o “ver como” desempenha exatamente o papel do esquema que une *conceito vazio* e *impressão cega*, e por seu caráter de semipensamento e de semi experiência ele agrega a luz do sentido à plenitude da imagem (RICOEUR, 2000, 327).

⁵⁶ As referências feitas nesse parágrafo são retiradas da edição bilíngüe *Collected Poems*, da Penguin Books, de Harmondsworth, Middlesex, em 1986. Precisamente, citamos referências das duas cartas de Rimbaud conhecidas como “*Lettres du Voyant*”, pp. 7-17

⁵⁷ Em *O Misterioso Ladrão de Tenerife*, p. 34/35.

Iluminado pela constelação poemática da tradição, o poeta pode, como Orfeu, penetrar no escuro noturno da poesia, tornar rigorosa, nesse escuro, a sua visão e a sua percepção com “toda carga de simbólica dos sonhos”. É interessante notar que Afonso parte da leitura, dos textos de outrem, para a urdidura de seu próprio texto: “*A partir dessas e outras influências fui desenvolvendo meu texto*” [grifo nosso] (HENRIQUES NETO, 1996, 2), podemos relembrar.

Em “Texto”, os versos de Lorca abrem o poema e são alinhavados ao seu corpo. Somado a Mallarmé e a Rimbaud, Lorca compõe a constelação tecida por Afonso:

Oh espina clavada en el hueso
Hasta que se oxiden los planetas

O verso é do “Poeta em Nova Iorque”, poema do qual Afonso transfunde imagens e sonoridades da metrópole cantada pelo poeta espanhol para o poema atual, trazendo Lorca para a órbita desses tempos. Atualizando, transfundindo o sangue dos poetas antigos, o circuito formado pelos poemas de Afonso tensiona os versos de Lorca, como os de outros poetas, com seu próprio verso; todos se enovelam e tornam passado e presente, velho e novo, “irmãos irreconhecíveis”

Na transfusão não se pode escrutinar efetivamente os elementos, pois, se transfundidos, são conseqüentemente pervertidos, entram para o funcionamento fisiológico do poema e voltam modificados pela deglutição. Apenas podemos “reconhecer” deles certos traçados, restos, sombreados e ruínas. Eles surgem para nós como pontos estelares no denso e escuro caudal. Enoveladas, essas linhas de força da poética de Afonso Henriques Neto servem à especulação do crítico, mas seus pontos de partida e de chegada naufragam no emaranhado obscuro de seus fios.

O estabelecimento de uma linha estruturada do obscuro, uma linha noturna, foi fielmente construído, e em muitos aspectos pertinentemente, pelo crítico Hugo Friedrich em seu *Estrutura da lírica moderna*: “Sua [da lírica] obscuridade é intencional” (FRIEDRICH, 1978, 16). Um dos expoentes dessa linha é exatamente Garcia Lorca. Friedrich reconhece na outra ponta da linha Rousseau, Diderot, Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé. A linhagem estruturada, a despeito dos avisos de Friedrich de não reduzir a lírica moderna a questões progressivas, faz o genealógico atravessar sua obra, como observa Paul de Man:

Friedrich usa o *padrão histórico tradicional*, também presente em *De Baudelaire ao Surrealismo* de Marcel Raymond (...) A sua preocupação dominante,

compreensível num explicador de textos, é a particular dificuldade e obscuridade da poesia moderna [grifos nossos] (MAN, 1971, 193).

O que de Man detecta em Friedrich é a obscuridade conceituada em *Estrutura*, que faria seu leitor ler esvaziamento como vazio de sentido, “sem qualquer referência a um significado”, conclui De Man, apontando a dificuldade de Friedrich em deixar claro que, no fundo do esvaziamento, se produz a metamorfose das imagens, e que, de uma só vez, o poeta apreende a ambigüidade da “presença ausente” das palavras, contornando o vazio com as franjas da imagem.

Nesse contorno, obscuro por natureza, o que se pode detectar não é a estrutura e o mapeamento genético da lírica, mas a obscuridade da fisiologia e a linhagem ou genealogia que o poeta escreve, assim como grafa suas imagens. Algo próximo de como Benjamin descreveu a fabricação proustiana das imagens, cuja aparência vinha do funcionamento do sonho:

A semelhança entre dois seres, a que estamos habituados e com que nos confrontamos em estado de vigília, é apenas um reflexo impreciso da semelhança mais profunda que reina no mundo dos sonhos (...) As crianças conhecem um indício desse mundo, a meia, que tem a estrutura do mundo dos sonhos, quando está *enrolada* na gaveta de roupas, e é ao mesmo tempo “bolsa” e “conteúdo”. E, assim como as crianças não se cansam de transformar, com um só gesto, a bolsa e o que está dentro dela, numa *terceira* coisa — a meia —, assim também Proust não se cansava de *esvaziar* com um só gesto o manequim, o Eu, para evocar sempre de novo o terceiro elemento: a imagem (...) o verdadeiro rosto da existência, o *surrealista*. (BENJAMIN, 1985, 39/40).

Portanto, é do emaranhado, do enrodilhado que, no terreno noturno dos sonhos, nasce a “terceira” coisa, a constelação imagética do poeta. Que ela tenha como procedimento o necessário esvaziar, Benjamin compreende perfeitamente por quê. Esse desvencilhamento do mundo é condição para que se apresente o mundo-imagem: presença da ausência, iconografia do vazio. Mesmo a leitura-escrita de uma linhagem noturna desmonta a própria linhagem, violência que pode possibilitar uma nova língua,

Do mesmo modo uma outra língua parece possível, revolucionariamente justificada: aquela que, de uma maneira excêntrica, começou a ser escrita aqui e ali, *no limite desta leitura canônica do “real”*, que imprimiu sua marca única a todo discurso ocidental [grifos nossos] (BARTHES, 1982, 48).

Na ambigüidade, no risco de inexistir, reside a palavra do poeta. Vestir, moldar, emoldurar, dar um rosto ao vazio, grafá-lo em negro, sombreá-lo, são desempenhos do poeta dados a ver no preenchimento do papel em branco.

O que se mostraria como contrário ao mundo e aos sentidos — o mundo dos sonhos —, o poeta parece, ainda, reconhecê-lo como intermediário, preferindo se equilibrar estrategicamente nessa margem onde transitam os indícios do mundo, do sentido e do não-sentido, curso no qual se engendram as químicas da palavra. O “surrealismo” que Benjamin reconhece em Proust não faz do escritor um surrealista *avant la lettre*, e nem a filiação de Afonso a essa corrente faz dele um surrealista: é a compreensão da técnica fusional e transfusora de elementos, tanto do real quanto do sonho, os restos de um no outro, a que o termo surrealista se aplica. No reino da noite, no solo do sonho, há uma atividade também, tornando ambivalente um registro que, à princípio, significaria estagnação:

Em outras palavras, o próprio sono é paradoxal, uma condição em que nenhuma das regras do estado de vigília se aplica, inclusive as regras sobre a própria vigília. Acordar, sonhar e todos os outros acontecimentos mentais que ocorrem enquanto dormirmos deixam, no máximo, um leve vestígio na memória — um vestígio que desaparece a menos *que se tome nota dele imediatamente*. A vida mental continua como se estivesse num caldo de cultura próprio, desconectada dos sentidos (ALVAREZ, 1996, 88).

O que o poeta parece fazer é “anotar” o sonho, cujos vestígios ele encontra na própria literatura. O estado de leitura, tomado analogamente ao sono, fomenta o movimento de criação no poeta, seu sonho sai da biblioteca, das noites de leitura, que se convertem em sentidos em trânsito, no transe da visão do poeta, no noturno das palavras. Como reconhece Paul de Man, a linhagem não caracteriza a gênese do poema, mas a leitura que o poeta realiza, altera, perverte e verte em nova linha:

Em termos de uma poética da representação, a relação entre Baudelaire e a chamada poesia moderna não é de modo algum genética. Baudelaire não é o pai da poesia moderna mas um enigmático estranho que os poetas posteriores tentavam ignorar aproveitando dele apenas os temas e expedientes superficiais que podiam facilmente “ultrapassar” (MAN, 1971, 205).

Trair o pai, conjurar e conjugar os astros da constelação noturna de que um poeta como Afonso se alimenta. Nessa digestão, seus pedaços percorrem caminhos obscuros, tudo isso apresenta seus sinais no vômito que devolve e transforma a lírica moderna em estilhaços estelares na obra de Afonso. Para o poema aparecer, só cabe recolher os

“restos & estrelas & fraturas” dessa constelação. Tramada e construída como ficção de um “eu”, a elaboração do cosmos poemático simula, ao mesmo tempo em que obscurece, as relações lineares a que a poesia nunca renuncia: “A poesia não desiste tão facilmente e a tão baixo custo da sua função mimética e da sua dependência em relação à ficção de um eu” (MAN, 1971, 203). Imitando o padrão genético por excelência, a linha paradigmática que une vida e morte, o poeta mascara uma deformação, porque essa é a sua *forma* (grafia) de vida: as operações silenciosas da gênese de um poema, que o papel não suporta e que o poeta desconhece. Esse desconhecido palpita no verso de Baudelaire sobre o mundo que se descortina ao viajante, mas que não atrai o poeta, ávido por imagens do impossível na língua: “et puis, et puis encore?”⁵⁸

Genealogia ficcional, a linhagem que Afonso Henriques tece representa o seu pertencimento ao “lirismo noturno”, ali onde esses dois termos já são uma tautologia, pois “alegar, com Friedrich, que a modernidade é uma forma de obscuridade é chamar modernas às mais antigas e arraigadas características da poesia” (MAN, 1971, 206). O lirismo mitopoeticamente nasce com a descida de Orfeu ao mundo das sombras. Nessa linhagem, somam-se os poetas que trabalharam nos campos de imagens: desde o avô simbolista Alphonsus de Guimaraens, Cruz e Sousa, Cecília Meireles, entre tantos devidamente grafados, de alguma forma, na sua poesia, até seus ícones maiores: Jorge de Lima e Murilo Mendes, não por acaso identificados com a “linguagem surrealista”, pois,

(...) o diálogo mais direto de Jorge de Lima dá-se com a recente valorização estética do sombrio, do feio, da loucura e da morte em dois movimentos em particular: o simbolismo francês em sua facção “maldita” e os surrealistas (ANDRADE, 1997, 156).

No caudaloso rio da poética de Afonso, a modernidade convive com o mais distante, que alimenta o arsenal de imagens do poeta: as poéticas de Safo, de Propércio, de Catulo, de Homero, todos fluidos na “água que não envelhece”. Em livro de mesmo título, que abarca a produção mais recente de Afonso, publicado na coletânea *Ser Infintas Palavras*, de 2001, um poema catalisa a convivência dessas correntes. Em “gênese” é a simultaneidade que marca e desenha uma poética: o velho e o novo, o

⁵⁸ Verso de “A Viagem”. Composto, por Baudelaire, para o amigo Maxine du Camp, que viajava muito e informava as maravilhas do mundo a Baudelaire, o poema nasce do descaso do poeta para o mundo apresentado pela narração do amigo (cf. *As Flores do Mal*. R. J.: Nova Fronteira, 1985, p. 619).

eterno e o efêmero indistintamente se tornam presentes. Lido através deste poema, o peso da tradição tem como faceta a leveza, um “peso sem balança”:

vômito inominado
luz que se perfaz
morte cristalina
carbono tão fugaz

carne que não se marca
memória sem dentes
vento que vaga
dentro da arca

onde como quando
entendimento inalcança
poema frêmitos verdes
peso sem balança

raiva o inanimado
abstrata
 radiação
nó se desata

ar quase sólido
cosmos elástico
sentir infinito
quase plástico

orgânico inorgânico
vivo-morto
único divino
inacessível horto

paixão
hálito quente
bruma se esfaz
eternamente

Transfundir elementos e traí-los são mecânicas complementares na técnica do poema. A “paixão” pela lírica não impede que a rasura se faça, que a fisionomia dos antigos esteja imprecisa como “a bruma” que “se esfaz”. Realizando um processo tradutório, o poeta contemporâneo acrescenta, modifica, altera, deita nas sombras o que estava no poeta precedente, desarticulando-o como invoca a poesia:

Toda a poesia representacional é sempre também alegórica, quer disso tenha consciência ou não, e o poder alegórico da linguagem mina e *obscurece* o

significado literal específico de uma representação aberta à compreensão. (MAN, 1971, 207).

É, pois, o transporte de elementos o campo de sombras da poesia. Sempre um “trauma” da leitura, sempre uma leitura feita no escuro. Assim, podemos especular sobre essas leituras, compreendendo-as como versões de seus próprios intentos. Adiante nos propomos a isso: mapear Benjamin, leitor de Baudelaire, homologamente a Afonso Henriques Neto, leitor de Baudelaire, observando os trânsitos desses movimentos especulativos de leitura, para observar se, na leitura de um poeta “noturno”, como pode ser tomado Baudelaire, as sombras dela marcam a escrita de quem lê.

6.3 – CIDADE SEM SONHO⁵⁹

É exemplar, nesse sentido, que Walter Benjamin comente certos aspectos na obra de Charles Baudelaire, indissociáveis de sua leitura peculiar da lírica baudelairiana. Diz o crítico alemão sobre o poeta: “O engenho de Baudelaire, nutrindo-se da melancolia, é alegórico” (BENJAMIN, 1985, 38). Este apontamento diz-nos, na verdade, que é o olhar “melancólico” de Benjamin que ressalta na sua leitura da obra do poeta francês⁶⁰. Na intersecção entre a escrita de um sobre o outro avulta a impossibilidade do crítico em acompanhar a poesia. Isso só pode ser feito com uma resposta estética: escolher o fragmento parece atestar essa impossibilidade que se marca na palavra em ruína, o que vemos em “Parque Central”.

A obra de Benjamin descreve o poeta imerso na mecânica do sistema capitalista. Mas a irresolução que Benjamin lê em Baudelaire aponta para a própria condição de Benjamin em estar no lugar da crescente cultura de massa, e sua leitura do poeta não pode se afastar desta perspectiva. Para Benjamin, Baudelaire é o poeta que une, no olhar melancólico do paradoxo, olhar sobre a Paris do limiar, o passado e a maquinaria da produção. O olhar do *flâneur* é um olhar do estranhamento, mas que se dá *no lugar* do estranhamento: a cidade. Sem este paradoxo, a experiência de choque esvaziaria o seu sentido, o sentido do descompasso, do deslocamento. A *flânerie* também erige um ângulo de visão: com um pé no mercado, o *flâneur* pode olhar ao redor, panoramicamente.

Para figurar tal experiência, Benjamin detecta a investida baudelairiana na clave da “arte marcial”: o poeta como esgrimista. A experiência da novidade, vista por Benjamin em Baudelaire, funciona como o sabre a ferir o mecanismo enrijecido e enrijecedor da produção. Principalmente, porque ela se investe de um paradoxo apontado pelo crítico: a presença do novo no sempre-igual e do sempre-igual no novo. A força alegórica da poética baudelairiana reside no reprocessamento que retira o habitual, mesmo o artisticamente codificado, do seu estado de coisas.

É de uma descida o movimento da poética de Baudelaire, encarnada na figura do albatroz: ela dessacraliza, a aura se perde. Em contrapartida sobe, ou ganha estatuto, o revés da medalha: o satanismo, o *spleen*, o erotismo fora do comum. Para Baudelaire,

⁵⁹ “Cidade sem sonho” é parte do poema “Poeta em Nova Iorque”, de García Lorca. Sua forma é o noturno, seu subtítulo: “Noturno de Brooklin Bridge”.

⁶⁰ Hipótese desenvolvida por Susana Kampff Lages no livro *Walter Benjamin. Tradução & Melancolia*.

uma nova lírica; para Benjamin, uma reação da lírica. As representações codificadas, seus materiais, repousam inertes como os instrumentos presentes no quadro *Melencolia I*, de Albrecht Dürer⁶¹. Mas a força imagética da poesia põe em trânsito esses elementos inertes, promovendo a reparação deles nos deslocamentos, revertendo seus sentidos. No revés, há ampla abertura para o satânico.

Sobre o satanismo, Benjamin nos faz duas observações suplementares: a já mencionada eleição deste como tema e a função própria do satanismo — a manifestação da revolta. Aqui, arriscamos uma outra: a subida ao altar do signo da inversão, do marginal, do miserável, o satânico como o Outro dentro da vigência de um sistema excludente.

Para Baudelaire, Satã é a figuração da revolta. As suas litânias estão, por isso, dentro de uma seção específica de *As Flores do Mal*: “Revolta”. Satã é a outra face de Deus, pois nessa liturgia, como quer Benjamin, “As Litânias” são “o *miserere* de uma liturgia órfica” (BENJAMIN, 1985, 54); mas um Deus injustiçado, expulso do altar, como se manifesta na tradução: o “privé de louanges”⁶² descido dos céus. E a litania o exalta, fazendo-o alcançar um outro altar: o poético.

O toi, le plus savant et le plus beau des Anges
Dieu trahi par le sort et privé de louanges

Tradução:

Ó tu, anjo mais belo e sábio entre teus pares
Deus que a sorte traiu e *expulsou dos altares* [grifos nossos].

É interessante notar a presença, em seguida, do pronome de primeira pessoa que realiza uma conjunção ao invocar e, como todas as invocações, traçar um compartilhamento. O poeta, assim como Satã, experimenta a miséria do exilado, miséria que, para Bataille, marca a relação entre ordem e poesia, pois a poesia “(...) peut verbalement fouler aux pieds l’ordre établi, mais elle ne peut se substituer à lui” (BATAILLE, 1957, 41):

O Satan, prends pitié de *ma* longue misère!

Tradução:

⁶¹ A relação entre a obra de Dürer e a atividade crítica de Benjamin, como representante da crise da interpretação na modernidade, pode ser percebida na obra já citada de Susana Kampff Lages.

⁶² Tradução de Ivan Junqueira, na edição citada.

Tem piedade, ó Satã, de *minha* atroz miséria! [grifo nosso].

Na tônica do compartilhamento, podemos ler o próximo vocativo como esclarecedor da condição tanto do invocado quanto do invocador, e todo o poema pode ser lido nesta chave de analogia realizada pelo alegórico:

O Prince de l'exil, à qui l'on a fait tort
Et qui, vaincu, toujours te redresses plus fort,

Tradução:

Ó Príncipe do exílio, a quem fizeram mal
E que, vencido, sempre te ergues mais triunfal,

Atentemos para a já comentada atitude marcial cara a Baudelaire. A figuração do vencido que se ergue parece ser um signo na mesma ambientação, imagem das investidas e do retorno “triumfal”, como é lida, na tradução, rendendo a idéia de uma aplicação, na poética, da superação melancólica. A reconstrução, a partir da derrota, pretende alcançar outras instâncias:

O toi qui de la Mort, ta vieille et forte amante,
Engendras l'Espérance, — une folle charmante!

Tradução:

Tu que da Morte, tua antiga e fiel amante,
Engendraste a Esperança — a louca fascinante!

Aqui, o papel da alegoria aparece claro até mesmo na sua funcionalidade. O passado, o momento imemorial do engendramento, vislumbra o renascer através da ruína (Morte). A partir deste ponto, os arquétipos da exceção: o sonâmbulo, o ébrio tardio etc. aparecem, intrínsecos à cidade; esta relação consta na obra de Baudelaire e é inescapável a esta peça. O olhar do *flâneur* só pode se voltar para os exilados, por ser esta condição uma condição cidadina. E é esta relação que acaba sendo lida, “traduzida”, no poema “Outras Litanias” de Afonso Henriques Neto, como veremos mais adiante. O alegórico se presta, na transcodificação, a realizar uma tarefa de produção imagética do que a ausência inspira, do que o oculto reclama. Quanto às imagens da exceção, elas se concentram nos versos:

Bâton des exilés, lampe des inventeurs,
Confesseur des pendus et des conspirateurs,

Tradução:

Bastão do desterrado, archote do inventor,
Confessor do enforcado e do conspirador,

Na exceção está a condição da miséria. Esta assoma como tema na voz do compartilhamento de invocador e invocado como já apontamos. Assim como o satanismo, a prostituição e, sobretudo, os jogos de azar, a miséria atesta uma indisfarçável postura do poeta na sua relação com a produção, relação largamente apontada por Benjamin: “A miséria que aqui é disfarçada não é apenas uma miséria material, atinge a produção poética” (BENJAMIN, 1985, 95). N’ “As Litanias”, a miséria, inserida no satanismo da revolta, é uma conseqüência acre do viver a modernidade.

Na última parte das litanias está a Oração (“Priére”), que louva o protetor dos exilados, e visa à exaltação deste “deus” nas aras:

PRIÉRE

Gloire et louange à toi, Satan, dans les hauters
Du Ciel, ou tu régnas, et dans les profondeurs
De l’Enfer, où, vaincu, tu rêves em silence!
Fais que mon âme um jour, sous l’Arbre de Science,
Près de toi se repose, à l’heure où sur ton front,
Comme um Temple nouveau ses rameux s’épandront!

Tradução:

ORAÇÃO

Glória e louvor a ti, Satã, lá nas alturas
Do Céu, onde reinaste, e nas furnas escuras
Do Inferno, onde, vencido, sonhas silencioso!
Sob a árvore da Ciência, um dia, que o repouso
Minha alma encontre em ti, quando na tua testa
Seus ramos expandir qual novo Templo em festa!

Nesta oração, apresenta-se o que estava antecipado no começo, ao “privé des louanges”; o poeta dispõe-no agora no lirismo: “louanges à toi”. A miséria sobe ao altar, ganha seu estatuto na lírica moderna e, através do criptografado da oração, abre o arsenal de motivos para seus textos especulares.

Podemos, nesta altura do nosso escrito, compreender o deslocamento realizado pelo poema “Outras Litanias”, do poeta mineiro, radicado no Rio, Afonso Henriques

Neto. Inserido no jogo de espelhos em que uma das faces refletidas é o poema de Baudelaire, na sua “outra litania”, o poeta olha com espanto a cidade pelo radical viés do seu satanismo. A experiência cidadina atual é lida no alegórico, nas ruínas do poema baudelairiano. E no seu reverso: é uma “outra”.

O movimento especular/especulativo trata os textos como instâncias imagéticas numa relação em que um ilumina o outro nos seus reflexos. Abre-se o espaço para que se traduza o que está clamando, por ser enigmático, uma tradução. Este é um esforço performático. A tradução não trata, por isso, o “original” como um referente, mas como um fenda. Desfaz-se, assim, a armadilha da relação entre original e cópia, influência e influenciado: o novo texto diz o insuspeitado do texto antigo, uma “outra coisa”. O endividamento com o texto de saída, como chamaremos o “original”, apresenta lucros *na diferença* do criado, do transcodificado. A experiência dos concretistas com a tradução é paradigmática para entender que a tradução, ao estabelecer filiações, ser *paideuma*, conduz o motor da lírica na poética da modernidade.

“Outras Litanias” constitui-se como a leitura metonímica de Baudelaire, de toda a experiência da lírica baudelairiana, concentrada na linguagem “vertiginosa”, ou, para usarmos um termo caro a Benjamin, do choque. A filiação estabelecida faz o poema dar conta desta experiência no seu ângulo: a miserabilidade como marginalidade, a poética realizada sob a benção de Baudelaire, elevado ao altar da lírica moderna. O compartilhamento apontado n’ “As litanias” é lido nesta transferência: Satã é Baudelaire.

Sublinhe-se que aqui as litanias são “outras”, e neste outro espaço o satanismo se compõe como uma força, acumulando a posição de revolta que realiza o movimento de aproximação entre os chamados, por nós, de invocado e invocador. O enfurecimento irascível é também contra o que é indizível, mas cercado de linguagem. O satanismo se origina da disputa contra a miserabilidade naquele sentido apontado por Bataille. A miséria é filtrada pelos olhos do *spleen* (do melancólico) e manifestada na língua. O enfurecimento marca a cisão entre o satânico e o poeta, pois a miséria não é uma experiência com a que se possa conformar, mas deve causar enfurecimento. O poema de Afonso Henriques Neto abre com esta visão satânica da cidade:

Cidade em tijolos de sombra sulfurosa
em línguas de gangrena cabeluda
arte cuspida na luz moída nos murais

A presença do orgânico se faz pelo satânico de seus sentidos: sulfuroso, gangrena, cuspida são manifestações da revolta do corpo. Mas estas fazem parte de um orgânico particular, porque falado na língua estranhada do poeta. Elas instauram, ainda, o aspecto infernal da cidade avistada, o sentido satânico da miséria que se estende à arte gerada neste antro: é uma arte “cuspida”. Nestas “outras” litanias, ambientadas na voracidade da cidade-caos, o seu refrão-prece não invoca piedade, mas fúria:

Satã, se enfureça de nossa miséria.

Se a ordem da produção aparece no que afeta a arte, a ponto de ser a única possibilidade da poesia o jorro do cuspe, a mesma ordem não deixa de constar no cotidiano. Esta parece ser a equação “traduzida” no verso da terceira estrofe de “Outras Litanias”:

verbo sem alma os sanguinários jornais

O verbo, gerador da humanidade, aqui aparece desalmado pela condição de servir ao mais satânico: o grotesco da humanidade, aquilo que consta friamente, num paradoxo orgânico, nos “sanguinários jornais”. As imagens do grotesco seguem-se como apelo ao enfurecimento chegando às imagens da insanidade, do doentio:

Cidade das lepras de vidro arfante
fobias do mel desconhecido
carvão dos lunáticos hospitais

A miserabilidade já se faz em diferença da baudelairiana, mesmo que lida a partir desta, ou, para sermos mais exatos, lida nas fraturas desta. Enquanto a miserabilidade trazida em Baudelaire teria o desenvolvimento apontado por Benjamin, e seria vista no ambiente do exilamento; a miserabilidade de “Outras litanias” aparece na sua versão satânica como indesejável, e sua visão através da imagem da cidade apela para a expurgação. A experiência da miserabilidade se era figurada, em Baudelaire, como a experiência cidadina de um, em “Outras Litanias” ela é, expressamente, amplificada para uma generalidade de instâncias, inclusive a estética: a miserabilidade de um “verbo”. Na palavra do compartilhamento — “nossa” —, a experiência individual do poeta de “ma longue misère” dá lugar a um compartilhamento com o leitor. A voz poemática é a do

chamamento declarado, uma vertente aberta pelo próprio Baudelaire no seu “Au lecteur”. Em “Outras Litanias”, o outro já se inclui na carne do poema:

Satã se enfureça de *nossa* miséria [grifo nosso].

O outro-leitor, em “Outras Litanias”, é condição *sine qua non* para o poema. O que parece ser consoante com a geração na qual se estabelece a poesia de Afonso Henriques Neto. O poeta consagra o “afeto” como ligação entre seu leitor: “Ao assumir mesmo um teor altamente afetivo, esta poesia se coloca em competição com a que permaneceu aprisionada pela linguagem rígida da tradição clássica”. (HOLLANDA, 1976, 9). Como consequência desta proximidade, entre poeta e leitor, tem-se um movimento imagético que deve necessariamente, pelo que denominamos voz do chamamento acima, chegar ao que de mais urgente detona a fúria na condição humana: a morte. As imagens fúnebres se manifestam:

Cidade das torres e dos gases sepulcrais
esquifes de luz coxa em fumegantes natais
esqueletos floridos nas chamas de arsenais

Parece ressoar, no compartilhamento da experiência da morte, o que Benjamin diz sobre a sua presença: “Para os homens, como hoje eles são, há apenas uma novidade radical — e esta é sempre a mesma: a morte” (BENJAMIN, 1985, 133).

Aquilo que afastava Baudelaire do exilamento romântico, em Afonso Henriques Neto ganha o que Cláudio Willer chamaria de contradição entre o sujeito, o “eu lírico” e a realidade, o que “atesta a continuidade e atualidade da rebelião romântica, da qual ele [o poeta Afonso Henriques Neto] é uma das nossas principais expressões contemporâneas” (WILLER, 2001, 1). Para isso, a própria experiência com a linguagem, a alquimia verbal, pode ser entendida na tarefa auto-imposta de fazer a poesia ter um poder transformador: “Por isso não é de estranhar que a poesia de Afonso Henriques Neto seja constituída de imagens, entendidas como aproximação de realidades distintas” (WILLER, 2001, 1). A aproximação de realidades distintas, apontadas por Willer sobre a obra de Afonso Henriques Neto, não disfarça a conexão que se faz de tal poética com os procedimentos dos surrealistas, naquilo que nos diz Eliane Robert Moraes, sobre um apontamento de Reverdy: “Quanto mais as relações

entre as duas realidades aproximadas forem distantes e exatas, mais a imagem será forte” (apud MORAES, 2002, 41).

O campo visual sugestionado pelas imagens parece efeito direto de uma herança mítica da lírica órfica, mesmo lida no satanismo órfico de Baudelaire, já apontado por Benjamin, no propósito de desarticular os formalismos na experiência do poético ou, como nos diz Nuñez, “Orfeo, por su mirar, devela la esencia de lo poético, desviado de los condicionamientos formales y temáticos” (NUÑEZ, 1995, 192). A poética contemporânea rearranja as informações estéticas como único movimento possível diante do indizível e da desconfiança do que é dado.

A força do trânsito está no deslocamento, que cria uma teia intertextual mais rentável do que a relação entre influência e influenciado. A invenção aponta para a metamorfose que as imagens poéticas provocam, na associação das “realidades distintas”. Baudelaire lido depois dos surrealistas, em “Outras Litanias”, mostra o que há ali de experienciável, que pode aplicar-se a um e a todos. E, assim, a filiação estética de Afonso a uma ascendência surrealista poderia ser especulada, se ela acontece na clave da poética libertária. A voz do poema manifesta, através de seus procedimentos, a experiência singular do sujeito unindo experiência estética e experiência sensível, na irmandade entre leitor e poeta, em Baudelaire: “Nenhuma ilusão de universalidade tampouco: na matéria sensível de cada homem, o tempo inscreve inequívocas metamorfoses” (apud MORAES, 2002, 50). Na metamorfose do texto “outro”, quem se transforma em imagem é o poeta exilado. Ele pode estar no altar como Satã, apiedando-se de todos nós:

Baudelaire, prend pitié de notre misère

O novo texto se constituiu na inesgotabilidade do que havia n’ “As litanias”, sua voz poética, a experiência da miséria, suas múltiplas leituras. E na indisponibilidade do mesmo. Aquilo que era ausência no poema de Baudelaire moveu o deslocamento para que “Outras Litanias” se realizasse como um texto escrito na mesma “luz móida” que detecta: seus espaços abismais, que foram os próprios motores desta escrita de Afonso Henriques Neto.

A experiência perceptiva da cidade, aqui vista e modificada de Baudelaire, sempre foi um projeto de Afonso —

(...) no início da década de 80 eu comecei a escrever poemas direcionados, enfim, tomei como tema a grande cidade e comecei a escrever poemas relacionados pra pensar essa questão da grande cidade (...) ⁶³,

— que caminhou e se consolidou lado a lado com as inquietudes do visual, com a possibilidade plástica dessas imagens no poema. É delas que nasce *Cidade Vertigem*, projeto de arquitetura poética, que engloba os dois campos visuais: a arquitetura e a poesia. Nesse projeto, ressoa a longa trajetória desse aprendizado poético, que sempre abarcou um aprendizado plástico-visual, a fim de conferir à visão do poeta e de seu leitor as possibilidades perceptivas abertas aos novos campos de visão. Nas margens da visualidade, a tradição poético-literária e a visual são tomadas pela língua.

⁶³ Cf. em “Escura Conversa”.

Claro Escuro

7 – CLARO ESCURO

7.1 – OS FARÓIS

Existe certo esforço da língua que poderia ser observado na tentativa de acompanhar o esforço da visão. Porém, como aquilo que imediatamente se imprime na retina — através de cores e, fundamentalmente, do jogo de luzes e sombras — pode ser expresso e impresso pela língua?

Tal pergunta levanta um problema crítico, aqui deixado de lado, que atravessa a historiografia literária: a querela entre a pintura, as artes visuais, e a poesia, remontando ao “ut pictura poesis” horaciano e a todas as suas críticas posteriores. Um corte profundo, por razões estratégicas, precisa ser feito. Observaremos a demanda que a arte visual impõe ao poeta. Este problema pode fortalecer o caminho escolhido para se compreender a poética de Afonso Henriques Neto, se considerada como poética que encontra o visual.

O que traz as discussões em torno da visualidade foi esboçado, nos momentos anteriores desse percurso, pelos seguintes passos: naquilo que o noturno e o escuro imporiam à visão e em como a leitura — apresentada nos exemplos de leitura feitos por Benjamin e pelo próprio Afonso — fabrica uma escrita; e foi nesse exercício que também se apontou a “leitura” de uma linhagem empreendida por Afonso, ao construir uma iconografia particular.

No movimento da escritura de uma iconografia pode ser observado o poema “Os Faróis”, de Charles Baudelaire. Ainda uma vez insistimos na proximidade de Afonso à poética de Baudelaire, por ser o poeta francês um dos pertencentes à sua iconografia — como vimos na leitura anteriormente demonstrada — e presença no estudo mais recente de Afonso, em *Cidade Vertigem*: “Baudelaire, Eliot, Kafka e Joyce: nas malhas das relações entrecruzadas”. A aproximação também se dá por motivos bastante pertinentes à nossa investigação: a lírica baudelaireana une a experiência da metrópole ao desnudamento da poesia, pondo em xeque sua função no mundo e sua relação com as

outras artes, como o próprio Afonso compreende: “Metalinguagem: o poeta agora se desveste da ‘aura poética’, expõe a nu as vísceras da poderosa máquina de emitir sentido que já fora território e organismo do sagrado”. (HENRIQUES NETO, 2005, 163). E, mais à frente: “(...) o verso baudelaireano sempre deveu muito à música e, sobretudo, às artes plásticas” (IDEM, 167).

A experiência plástica da palavra provoca modos de olhar, na expressão desse visual. Em maior escala, é a própria idéia de representação que se questiona. O escuro, que afeta o olhar, leva a representação ao seu limite. A experiência citadina de Baudelaire muito deve à experiência noturna, como diz Marie-Jeanne Durry, em seu prefácio a *Les Fleurs du Mal*:

Des le départ, un manque, un hiatus. Le monde et le moment présent sont pour lui [Baudelaire] ennemis. Rien n’est plus sensible quand il *peint* ce Paris qui est l’un de centres de son oeuvre puisque les “Tableaux Parisiens” sont une des divisions des *Fleurs du mal*, et que les *Petits Poèmes en Prose* s’intitulent *Le Spleen de Paris* Un Paris réel, mais un Paris *nocturne* où les lumières de la ville sont des luers dans la nuit (...) Paris en chambres, taudis ou pièces closes, capitonnées. Cet homme des villes se meut dans un univers citadin et fabriqué, les fourrures, les parfums, les tunnels encore que sont les rues et les ruelles, dans l’élaboré, le raffiné, le vêtement, le livre. La réflexion et la rêverie s’exercent sur ces choses déjà prises par le soir, la nuit, la mort (Baudelaire, 1972, XI-XII).

Assim como as luzes noturnas, que revelam essa Paris do devaneio, a arte visual ilumina as linhas dos versos na iconografia assim descrita pelo poeta:

Ces malédictions, ces blasphèmes, ces plaintes,
Ces extases, ces cris, ces pleurs, ces *Te Deum*,
Sont un écho redit par mille labyrinths;
C’est pour les coeurs mortels un divin opium!

C’est un cri répété par mille sentinelles,
Un ordre renvoyé par mille porte-voix;
C’est un phare allumé sur mille citadelles,
Un appel de chasseurs perdus dans les grands bois!

Car c’est vraiment, Seigneur, le meilleur témoignage
Que nous puissions donner de notre dignité
Que cet ardent sanglot qui roule d’âge en âge
Et vient mourir au bord de votre éternité!⁶⁴

⁶⁴ Tradução: “Essas blasfêmias e lamentos indistintos./ Esse *Te Deum*, essas desgraças, esses ais/ São como um eco a percorrer mil labirintos/ É um ópio sacrossanto aos corações mortais/// É um grito expresso por milhões de sentinelas/ Uma ordem dada por milhões de porta-vozes;/ É um farol a clarear

Na tentativa de descrever os modos artísticos, o poeta francês compõe a tradução de cada artista e, nela, a palavra tende a se esgarçar no ato tateante de “pintar” na língua o resíduo dessa impressão nos olhos:

Goya, cauchemar plein de choses inconnues,
Des foetus qu'on fait cuire au milieu des sabbats
Des vieilles au miroir et d'enfants toutes nues,
Pour tenter les démons ajustant bien leurs bas⁶⁵

Deve-se especular sobre a relação entre o esforço tradutório, que a palavra poética realiza, e a presença do noturno, da qual a lírica baudelairiana é exemplar e decisiva para a poesia a partir de então.

Restos & Estrelas & Fraturas, segundo livro publicado de Afonso Henriques Neto, com primeira edição em 1975⁶⁶, tem como abertura o poema “Quase Didático”. Este, “educa” o leitor para a presença da visualidade ao longo do livro:

aos amigos

solte seus olhos à luz
da mais silenciosa estrela
em sua alma apreendida

aprenda a senti-la conforme
brilhos e sombras do espacial
diamante sob afrodisíaco olhar;

prenda seus olhos à mutação
de cada sinal em cada gesto
da infinita cadeia em gestação;

saiba tocar o objeto mais próximo
com a pureza dos sentidos
esvaziados de qualquer interferência;

componha sua canção como peixes

milhões de cidadelas./ Um caçador a uivar entre animais ferozes!// Sem dúvida, Senhor, jamais o homem vos dera/ Testemunho melhor de sua dignidade/ Do que esse atroz soluço que erra de era em era/ E vem morrer aos pés de vossa eternidade!” Apud *As Flores do Mal*, trad. de Ivan Junqueira, pp. 121-123.

⁶⁵ “Goya, lúgubre sonho de obscuras vertigens./ De fetos cuja carne cresta nos sabás, / De velhas ao espelho e seminuas virgens./ Que a meia ajustam e seduzem Satanás”; Idem.

⁶⁶ Utilizamos aqui a segunda edição de *Restos*, publicada em 2004. Ainda seria necessário mapear as mudanças que o poeta realizou de uma edição para a outra.

que à flor do sonho
perseguissem o fundo instinto de sol;

mude em poesia o mundo dado
entre esfinge e solidão:
água indecifrável da eterna transformação;

oh navegar o novo quando palavras não há

O ponto para o qual se dirige a visão é a instância estelar, a que se deve aprender a sentir conforme “brilho e sombras do espacial”. E observar estrelas, assim como se guiar pelas luzes dos “faróis”, são atividades relacionadas ao céu noturno e à tradição poética. As apreensões da luz e de seus vestígios na sombra ressaltam numa poética que se começa a desenhar como poética dos restos, das estrelas e das interferências ou fraturas do ver.

A experiência da luz, como nos “ensina” o poema, não se faz sem a divisa de suas sombras. Aliás, esta talvez seja a condição de poder olhar o “brilho”. A vida, que lateja na experiência do poético, parece sempre escapar da prisão das palavras, e o que se imprime, então, é o vestígio dessa luz que, todavia, se deixa vislumbrar através de sua sombra. Logo, se faz aberta a possibilidade do visual na poesia.

A palavra poética tateia seu objeto-estrela, por isso também cumpre uma educação do tato: “saiba tocar o objeto mais próximo/ com a pureza dos sentidos”. A impressão feita na palavra se apresenta como sombra ou escombro dessa estrela. É esse contorno que o poeta sabe ser seu material: a palavra e os seus incrustamentos na lírica que o poeta traduz.

O esforço e desempenho realizados pela palavra, bem como o trabalho no extinguir e noite dela, são justificados. Para o poeta, o poema é uma grafia morta de algo que escapou, mas que, por essa razão, por esse traço, continua confirmando os sinais de vida. Em “Vivografismo” é essa ambivalência que o poeta continuamente graf(it)a:

sujo grafito das paredes da vida
claro grafito dos turvos itinerários
subterrâneos
palavras/ centelhas/ textos
iluminadamente cuspidos

(...)

absolutos graffiti lavados na luz na chuva na guerra
como ossos como coisas inúteis como pacotes
de ausências

Flagrar com elas a vida é sua tarefa, realizar um “vivografismo”. Porém, por conta da extinção de vida que acontece sempre quando a palavra ganha seu lugar, o poema garante a sua permanência. Por não poder conter vida, sua condição de existir é indicá-la ou “afirmá-la”⁶⁷. Em “Mais Real”, a fragilidade e os resquícios da palavra são trabalhados pelo poeta:

Eu pergunto ao poeta
onde
onde se infiltra tamanha primavera
de cachoeiras estáticas
de jorros de luz paralisada
ocultas mágicas na retina devastada.
Mas o poeta é sem poema

No poema, o lugar para onde as palavras rumam ganha o nome de “mais real”. Na distância entre elas e o “mais real”, estas se esgarçam pelo esforço de atingirem “ocultas mágicas na retina devastada”. O que resta é sua cinza, que é também o fiapo da palavra. O som, a dança são abismos do verbal:

Não há versos
algumas cicatrizes sílabas goradas
gaguejantes guturais
Resta talvez a dança
Dançar macaquear explodir o verbo

E, portanto, resta “explodir o verbo”, uma operação que se faz na própria matéria poemática, mais uma vez *metalinguisticamente*: “arder a poesia nas *próprias* cinzas do corpo do desastre” [grifo nosso], pois “(...) a linguagem, em vez de ser atravessada em direção à realidade, torna-se ela mesma material (*stuff*), como mármore para o escultor” (RICOUER, 2000, 320).

Portanto, no limite do visualismo estão as imagens do “mais real”, encontradas no lugar poético obscuro, inimaginado: “Inconsciente do Cosmo/ Surrealismo de Abismo”. Em “Contracanto”, poema que responde a “Mais Real”, as vozes dissonantes

⁶⁷ Cf. Philippe Lacoue-Labarthe, “A Coragem da Poesia”, pp. 277-299.

confrontam duas “realidades”: a (ir) realidade vista no urbano e aquela a que esse urbano se sobrepõe, a “(sur)real”:

VERDES PARTOS AS INTERIORES CAMPINAS
Ardem em cinzas urbanos fotogramas
SEIVAS CLARAS AS FONTES DE DENTRO
Combustão de mortas naturezas asfaltos

Em altissonância, a conclamação:

REALISTAS, PEÇAMOS O IMPOSSÍVEL

“Mas o poeta é sem poema”, diz “Mais real”. Em meio à realidade, que se confirma através do discurso, ao poeta “sem poema” só podem “restar” alguns vestígios de uma experiência que aponta para o mais real, sendo a palavra — a mesma que confirma o *status quo* — o seu murmúrio. O ritmo da poesia, a partir da modernidade, é uma dissonância, o que Hugo Friedrich reconheceu na “(...) junção de incompreensibilidade e de fascinação” que “pode ser chamada de dissonância, pois gera uma tensão que tende mais à inquietude que à serenidade” (FRIEDRICH, 1978, 15). Toda a primeira parte de *Restos* gira em torno do som dessa voz lírica: “Som Sem Sino”. Os poemas de “Som Sem Sino” se apresentam como peças em que uma voz se dirige a outrem. Como conseqüência, essa voz visa questionar as construções de toda ordem que forma o estatuto das coisas e, concomitantemente, a contestação (para usar uma palavra do circuito cultural do livro de Afonso, anos 1970) vibra na potência dela.

Num poema como “Das construções” essas dimensões — a contestação, a conclamação e a proximidade com o leitor, e o abismo do visual — se encontram:

natureza morta nos átomos moendo-se vivos
paisagem morta no edifício em construção
passagens mortas para as perpétuas ilusões
(...)
olhe:
de onde vem esse perfume de florestas
de cedros ou diamantes esquecidos?

Estão presentes certos traços que reaparecem ao longo de “Som Sem Sino”. O pedido do poema é feito à visão: “olhe ainda mais perto”. Em “Dos Olhos do Não”, este

pedido encontra uma necessidade pedagógica: “aprenda a olhar atrás do espelho/ onde a história jamais penetra”. São bastante recorrentes as menções a esse olhar desviado, a esse pedido de se olhar atrás das coisas, mais profundamente, rompendo o tecido aparente, “quando captavas/ atrás/através do fotograma”.

Grande parte dos poemas de “Som Sem Sino” tem este tipo de contestação: através da palavra contestam a construção de sentido do mundo e da História, os “vazios signos da cultura dada”. A contestação, para uma poética que se quer além do que os olhos podem ver, deve se dirigir à visão: o que se apresenta claro a esta pode ser mesmo o escombros de uma experiência,

se lhes⁶⁸ derem os códigos os gestos as modas
não acreditem nesta enlatada realidade
nesta implacável aranha de invisíveis fios (Dos olhos do não)

O contestado é o que aparece aos olhos: a aparente realidade que encobre toda a máquina repressora, a “engrenagem”, de uma sociedade exposta ao regime autoritário no Brasil. A conclamação da poesia pede para romper, nessa tática primeira, a crença no que é visto, e põe o real sob suspeita. A palavra poética surge como indagadora da realidade, que aparece paisagem:

paisagem morta no edifício em construção (Das construções)

ou

sabemos inexistir paisagem
quando captamos
atrás (Flash)

Essa desconfiança sobre a paisagem pode remeter ao tema do Drummond de *As impurezas do branco*, livro de 1974, portanto contemporâneo de *Restos*, que traz o poema “Paisagem: como se faz”:

Esta paisagem? Não existe. Existe espaço
vacante, a semear
de paisagem retrospectiva

⁶⁸ Na 1ª ed. de *Restos*, a errata indica que se deve ler “lhe” como “lhes”, assim grafado nesta 2ª ed. Isso pode sublinhar a direção do poema. Porém, fiéis a uma poética que desestabiliza confirmações, também lembremos o que diz a observação daquela errata: “Onde se lê ‘O Leitor tem toda a liberdade no livro’ não ler ‘O Leitor é um escravo da errata’”.

Neste poema, que sintetiza de certa forma as questões do livro, aparecem a construção paisagística do mundo e a conseqüente posição da poesia em dizer paisagens que não existem. Isso motiva a indagação sobre o formal no poema: sua visualização. Não por acaso, o poema é visto nesse livro como “impureza” do Branco, vestígio da poesia. Contudo, as “impurezas” de Drummond, os “restos” de Afonso, são as matérias do poeta, ele trabalha com estes resquícios das “estrelas”, o depósito fundo de toda limpidez, porque o acesso a ela é a palavra.

Contingências do poeta, são as palavras também o índice de humanidade: com elas o homem (se) comunica. O papel do poeta, portanto, deve se fazer na manutenção deste comunicativo, no que ele tem de humano, se resguardado da redução que se pode fazer dele. O poeta dá estatura humana a essa “outra voz”:

o poema não quer esmigalhar os pássaros
mas a tinta da palavra de ouro bem comportada
esteticamente digerida e elevada
aos sagrados empíreos da falida fala
dos vazios signos da cultura dada (Dadamérica)

Para olhar essa luz, que está atrás da aparência clara, o poeta obscurece o sentido, ele deve anoitecer a palavra para que ela deixe entrever um outro “branco”: a poesia que deve comunicar vida, recusando a morte nos “vazios signos da cultura dada”. Certa recusa que a arte realizou foi bastante abordada por Herbert Marcuse, filósofo que norteou as gerações dos anos 1960 e 1970, de capital importância para as novas atividades artísticas, diante do poderio da tecnocracia e da sociedade repressora. Como antagônico ao sentido ordenado dessa sociedade, está o discurso da arte, pois, segundo Herbert Marcuse: “(...) il restait un ordre obscurci, brisé, refuté par une autre dimension qui était irréductible et antagonique au monde des affaires, qui l’accusait et le niait...” (MARCUSE, 1968, 92).

Com Marcuse, pode-se afirmar o caráter de recusa que a arte tem diante do poder de assimilação, que o discurso da tecnocracia realiza, ao pretender apagar antagonismos e recusas:

Avec Rimbaud et ensuite avec le dadaïsme et le surréalisme, la littérature rejette la structure même du discours qui, à travers l’histoire de la culture, a relié le langage artistique au langage ordinaire (...) Dans un contexte de refus le matériau

traditionnel de l'art (images, harmonie, couleurs), apparaît seulement sous une forme de “traces”, de résidus d'un sens passé. (IDEM, 103)

A crítica de Marcuse mostra, nessa arte do resíduo, a possibilidade de contestação. No depósito dos restos pode-se ainda ler o reprimido. Reprimir renega a sensibilidade e a intuição como percepções estéticas. É essa noção que constrói a interpretação de Marcuse da estética em *Eros e Civilização*: “A disciplina da estética instala a ordem da sensualidade contra a ordem da razão” (MARCUSE, 1975, 163), disciplina que mantém a humanidade no reino que lhe deve ser próprio: “O reino da liberdade é visionado para além do domínio da necessidade: a liberdade não está para dentro, mas para fora da “luta pela resistência” (IDEM, 172).

É dessa “fera diurna”⁶⁹ que a poesia pretende escapar, ao possibilitar a afirmação da vida novamente. Tudo que aparece, à luz do dia, o trabalho, os comércios, deve ser visto e tornado obscuro por essa outra “ordem”, por essa outra de-forma. Georges Bataille compreende esta dupla articulação da poesia em destruir e apreender seus objetos:

A poesia, num primeiro movimento destrói os objetos que ela apreende, ela os entrega, por uma destruição, à intangível fluidez da existência do poeta, e é a este preço que ele espera reencontrar a identidade do mundo e do homem. Mas ao mesmo tempo que opera uma desistência, ela tenta *apreender* esta *desistência* pelas coisas *apreendidas* da vida reduzida: só pode fazer com que a *desistência* não tomasse o lugar das coisas (BATAILLE, 1989, 41).

A forma do poema é também a deforma de um “branco”, desvio de um silêncio, noturno que prepara a manhã. Feita de vestígios, esta “noite” anuncia uma unidade solar, mas que se dá como cicatriz da unidade. A poeira, os restos são divisados na lesão branca, no “branco tenso da cicatriz”:

música das coisas suando em minha pele,
na noite humanizada da pele, o anjo cego,
o sol caolho, música de todos
os desesperos, de todas as azuis diabruras
e terríveis cósmicas gangrenas, o silêncio
de estrela, o branco tenso da cicatriz
(...)
porquanto persigo a música que não sei.
pois sei pouco, três ou quatro poetas,

⁶⁹ Referência ao poema de Gullar

pedaços de sistemas filosóficos, restos de
programas televisados, poeira dos sonhos
nunca lembrados, um rádio a infância
e esta música a me esculpir no vago.

Baudelaire flagrava na tinta negra do seu poema a luminosidade que os faróis da arte moderna mostravam. A palavra do poeta grafitava clarões na forma do poema, e, desse gesto, o testemunho do humano aparece:

Car, c'est vraiment, Seigneur, le meilleur témoignage
Que nous puissions donner de notre dignité

O que a luz dos faróis mostra é essa letra grafada, testemunha da vida. O “vivografismo” estabelece os resquícios desse “além do texto”. Algo se tornou exposto através dos seus estilhaços.

7.2 – “LESÃO DO LUMINOSO”

Lesão do luminoso é também a outra denominação que se deu para o hexagrama do *I CHING* chamado OBSCURECIMENTO DA LUZ. Nele, as linhas estão interrompidas, e somente duas se mantêm contínuas: “O nome do hexagrama significa literalmente “lesão do luminoso” por isso as linhas individuais fazem freqüente menção a ferimentos” (WILHELM, 1999, 120).

O hexagrama é traduzido como corte ou ferimento. Richard Wilhelm apresenta a significação da imagem do hexagrama:

A luz mergulhou no fundo da terra
A imagem do OBSCURECIMENTO DA LUZ
Assim, o homem superior convive com o povo
Ele oculta seu brilho e apesar disso ainda resplandece (IDEM, 121).

E continua ainda:

Em épocas do obscurecimento da luz é essencial ser cuidadoso e discreto. Não se deve atrair grandes inimizades desnecessariamente em virtude de uma conduta impensada. Nessas épocas o homem não deve se deixar conduzir pelos hábitos da maioria nem deve trazê-los à luz criticamente” (IDEM, 121).

Não se trata de dar uma interpretação à forma da poesia à luz da doutrina oriental, nem mesmo discorrer sobre a presença marcante dessa doutrina no imaginário da contracultura. Está-se mais próximo aqui de compreender, em primeiro lugar, como se efetua a tradução da presença do escuro, e como essa necessidade acentua o específico dessa presença, assinalada pela própria tradução.

A estatura do hexagrama acompanha a disposição — apresentação — dos versos:



Através das fraturas, que representam os cortes das continuidades do luminoso, a conduta humana é posta em jogo. O ensinamento da fratura expõe o homem a suas

cicatrizes, obscurecer revela algo oculto e resplandecente. A presença desse corte, desse ferimento, acusa a conduta humana frente a ela.

Em Marcuse, principalmente nos escritos de sua obra *O Homem Unidimensional*, pode-se ler a crítica do filósofo ao apagamento dos antagonismos que a sociedade tecnocrática efetuou prevendo absorver oposições e dissolver, sobretudo, as fraturas dessa experiência. Apagando os contrastes, que o jogo de luz e sombra deixa entrever, a tecnocracia é também uma intervenção no olhar:

Com efeito, uma das características da tecnocracia consiste em fazer-se ideologicamente *invisível*. Seus pressupostos com relação à realidade e seus valores tornar-se-ão tão *difusos* quanto o ar que respiramos [grifos nossos] (ROSZAK, 1972, 21)

Roszak é crítico do imaginário disseminado nos anos 1960 e 1970. E, nos seus escritos, a despeito de sua postura um tanto reticente quanto aos artistas e pensadores da contracultura, permanece assinalada a busca da arte em ultrapassar os limites repressores da ordem. E isso se deve fazer, necessariamente, pelo novo olhar, como Roszak aponta em “Olhos de Carne, Olhos de Fogo”:

Devemos estar dispostos a admitir a espantosa afirmação de homens como Blake: a de que existem homens que vêem o mundo não como a visão trivial ou a investigação científica o vêem, mas transformado, indescritivelmente fulgurante; e que, vendo o mundo assim, vêem-no como ele realmente o é” (ROSZAK, 1972, 242).

É essa outra forma de ver que o poeta apresenta. Para isso, ele trabalha com a dimensão que mais afeta os olhos do homem: a forma. De dentro dela, explodindo-a ou implodindo-a, ele opera instaurando o duplo, fortalecendo as ambigüidades, afirmando indefinições, caminhos que podem ser observados na poesia — a vertigem da visão, o obscurecimento da palavra — , simultaneamente. A luz estelar que se anuncia é vista através das fendas nesse “mundo dado”.

Em *Restos*, esses movimentos aparecem, diferentemente, desafiando o próprio sentido estabelecido, efetuando seu obscurecimento, e deixando à mostra as pulsações de vida nas palavras, os momentos estelares, como em FLASH:

sacar da paisagem o que não existe
aprendemos

Há também uma educação: de fazer ver as estrelas que a palavra pode mostrar através de seus contornos. Estelar é o brilho ou iluminação que os contornos devem sugerir. A miríade de imagens na poesia de Afonso faz a língua portar a gramática do sonho, o que deve ser mantido abrigado dos dias para sempre inaugurar a luz:

pois há um cheiro de grama nova
não se sabe mas há um cheiro
um ventre de luz
uma órbita central
que se perde se evapora
oh áspera névoa do martírio
enquanto os dias urinam (Barrocamente)

Provocando as “leis” da linguagem, a experiência do visual toca na reversão dos sentidos que a figura do louco representa. Simulando o comportamento do louco, ao incomodar a “ordem caseira”, a palavra sai da ordem, realizando um trajeto observado por Derrida; “[uma] strophe que tourna mais jamais ne reconduit au discours” (DERRIDA, 1992, 304), seu movimento pode ser o salto da realidade para um “mais real”:

O louco costuma quebrar as coisas
incomoda a ordem caseira
é necessário trancá-lo.
O imperador costuma polir os códigos
é uma honra recebê-lo em casa
imagine só ele conversando na intimidade.
As leis bloqueiam o louco
que bloqueia as leis.
O imperador não se abraça ao louco.
O louco não reconhece o imperador.

Cinco tiranossauros flutuam no entardecer.

Desvencilhando-se das grafias “polidas”, a palavra poética é atraída por pulsações como a loucura e a vida:

simplesmente vida
a saltar de cada pedra do calçamento
do planalto
dos ondulados azuis
que a noite absorvia
fecundando o dia

marcado em rugas desses cheiros (Nada Mais)

Na grafia que a luz desenha nos muros, onde sobram rastros, a profusão de imagens reitera esses momentos pulsantes “foto” – grafados: “uma fotografia de peixe em cima do telhado”. Neles, a língua empreende o esforço de tangência, falando em outro registro: aparece uma outra voz que pode falar de outras visões, as de dentro dessa “uma noite”, quando as palavras estão “envoltas em noite e terremoto”:

o tio cuspi pardais de cinco em cinco minutos.
esta grama de lágrimas forrando a alma inteira
(conforme se diz da jaula de nervos)
recebe os macios passos de toda família
na casa evaporada

mais os vazios passos
de ela própria menina.
(Uma Noite)

A transformação do verbo, plasticamente, sugere a mutação do real: “mude em poesia o mundo dado”, como pede “Quase Didático”. Na metamorfose, as imagens se sucedem em poemas como o “biográfico” “Estrelas de Belo Horizonte”, espécie de biografia sonhada:

onde nasci as montanhas
floravam segredos em mim:
belo horizonte vermelho
luzindo vertigem-jasmim

afonso pena contorno
a cidade toda jardim
ai gélido vento de junho
que no coração não tem fim

onde nasci as estrelas
já não são mais estopim:
cupins e ventos vermelhos
que me asfixiam enfim

As palavras rememoram a terra natal em cores, luzes e florações. Recolhidos no poema, os vestígios dessa cidade se misturam: o campo das flores (“a cidade toda jardim”) contamina o campo da visão (“belo horizonte vermelho/ luzindo vertigem-jasmim”). Pelo filtro da memória, os resíduos decantados provocam a percepção.

As imagens desse “Surrealismo de Abismo” são formadas de restos quebrados da lírica que, assim como a memória retida no poema, estão condensados na constelação de resíduos que a poesia de Afonso traça. O poeta faz sua matéria desses “três ou quatro poetas, pedaços de sistemas filosóficos etc”.

No céu de giletes em pedaços feito pelo artista plástico Cildo Meireles (Fig. 1), para a capa de *Restos*, essas estrelas quebradas, com arestas cortantes, desempenham o papel de lâminas, riscando as imagens saturadas do cotidiano. Nesta operação, o poeta começa a perceber com que instrumentos combater a “fera”. A palavra poética que ele usa como corte expõe a debilidade das construções de sentido, que podem ser silenciadas pelo ferimento exposto:

neste silêncio sem fim
de sentir sílabas expostas

tudo tão rápido
verbo evaporado atrás do século
(...)
tudo tão rápido
que é como o inexistido

As palavras são rompidas para dar vazão ao que a trama de discurso represou:

ora palavras há muito quebradas
ora futuras fraturas na palavra de agora
ora verbos nunca incendiados

Na quebra do sentido ocorre a convergência tanto do poder transformador do significado, afetando o que sempre ligou a grafia à oralidade; quanto da metamorfose da percepção visual, que a poesia do chamado pós-modernismo aprendeu a absorver, ao tornar suas as técnicas da mídia, como pôde observar Octavio Paz:

Alguns de nós já começaram, em cidades diferentes, e de modo independente, a usar a tela da televisão na projeção de nossos poemas. As dificuldades são enormes —confesso que ainda estou tateando — mas também são imensas as perspectivas que pouco a pouco se abrem. Tenho certeza de que os poemas projetados na tela da televisão estão destinados a se converter numa nova forma poética. Este gênero afetará a emissão e recepção de poemas de uma maneira não menos profundo que a do livro e a da antiga tipografia. (PAZ, 1993, 132).

Há muito a poesia moderna começou a preparar os olhos às novas percepções, e exemplares, nesse sentido, são as interferências poemáticas de cummings, que Afonso transfunde num poema chamado (Sol) tas:

vida-ida-da / / id+ida+vinda
dançar o signo
quanto transformá-lo
que medida
que linguagem
em si mesma expulsa
pele nova útero casca sílaba
totais medidas N E N H
U M A

Amo) a.h mor (§
Or... mer! & AM (D) ‘ or

história ? a mesma
transmutada
expressão do rosto
qu ? !&,

larguemo
s
cummings
s

no vento

A presença traduzida de cummings no poema age como instrumento para transformação do signo, a fim de assinalar a vivacidade da dança (“dançar o signo”), desvencilhando-se da linguagem usual (“em si mesma expulsa”), num poema em que nasce a vida, pois começa com “vida”.

Em “Cabelos Não-Alinhados”, segunda parte de *Restos*, os fragmentos que a compõem combinam a palavra descarnada com a apresentação do mundo por ela, “desalinhando” as coordenadas precisas de tempo e espaço. Assim a série começa:

o tempo rói
e repõe
esta palavra é a mesma
eternamente a mesma
só que escrita um mês depois
deste interregno
a carne dos mortos.

A eternidade do verbo marca esses poemas que, em certo sentido, dialogam com os pulsares biográficos de “Estrelas de Belo Horizonte”. Em “Cabelos”, a eternidade se torna efêmera, encontrando uma duração que catalisa espaço e tempo, e abre um vácuo nestas dimensões, mostrando o deserto que se faz som:

no deserto absoluto
dilui-se tempo no espaço
intervalo na voz do pássaro

O movimento de descarnar o sentido faz a palavra encontrar esse vazio, para se tornar verbo transformador, pois, esvaziada, a palavra nasce como material do poeta, ela coincide com sua imagem, instalando um ato performático. Assim, ela dura a sua performance, palpita: “A frase é a duração da página”.

Entre o sentido descarnado e o escoamento das palavras, mediante a exposição dessa carne nua, a lesão na casca das coisas é estimulada pelo imperativo dos dísticos que abrem a segunda edição de *Restos*:

engole o peixe com a espinha
e tocarás a guelra de Deus

aprende todas as palavras
antes de reduzi-las a Uma

ser infinitas palavras:
não precisar de Nenhuma

A poética impõe certo aprendizado: do excesso chega-se a essa “Uma” palavra. Desvencilhando-se de todas, mas tendo como ponto de partida o aprendizado de todas, chega-se ao seu infinito: a palavra Nenhuma. Juntamente se tem a experiência dos sentidos e a experiência da forma, dos materiais do poeta na condensação dos seus restos. Na educação, o poeta se põe problemas:

XXVI

PROBLEMA 1: presumindo-se a precária situação de um livro acabado, as páginas brancas vêm pingando em flocos de árvores, poluindo os mares, os continentes, os fogos, todos os ventos, abrindo por exemplo o caminho para a sensação do espaço curvo, onde então as palavras emitidas percorreriam o universo e viriam a se encontrar com elas próprias, atrás delas;

PROBLEMA 2: presumindo-se todos esses matemáticos encontros, localizaríamos a gênese dos reflexos dos espelhos, e todo um infinito labirinto de abstrações de que somos agentes e testemunhas, onde verdadeiramente a morte possa funcionar como a eterna linguagem das lendas, ou navegações semelhantes;

PROBLEMA 3: como a toda matéria corresponde uma antimatéria, teríamos múltiplos movimentos em oposição (ou não), donde a fatal presunção da impossibilidade do livro ser consumido através do próprio Verbo exposto (ou a navalha na cara às cinco horas das nuvens);

PROBLEMA 4: pois se a literatura é morta em estar viva; lúcida continuidade de escombros, qualquer escola são folhas brotando, rebeldes sílabas ideogramas conformistas, brotando, pois secas estão as fontes, nem me venha falar disso;

PROBLEMA N: amaria que vocês unificassem ou não tantas incoerências, viajando (quem sabe?) atmosfera da inescotabilidade do pensamento humano (incendiando prisões e codificações dos podres trânsitos dos esqueléticos ratos da percepção de amordaçada justiça em uma literatura fraturada): ora porra: amaria que todos vivêssemos a PAZ.

O livro posto em questão, o “livro acabado” mostra seu escândalo: suas contradições escorrem (“múltiplos movimentos em oposição”) pela sua própria exposição (“o verbo expõe”).

Cortados em postas (“qual peixes em posta”) pelas estrelas-giletes que estampam o livro, os poemas se abrem deixando entrever o diamante e abrem, por sua vez, os sentidos do mundo rasgando sua ordem, pondo a nu suas entranhas, seu “osso”. Para alcançar a ossatura, as palavras “percorreriam o universo”, antes de se encontrarem “com elas próprias”. Nessa órbita, que atravessa o universo, cruzam o céu.

7.3 – DESVIO PARA O VERMELHO

Em 1981, Afonso publica seu terceiro livro, *Ossos do Paraíso*, na coleção Capricho, que abrigou nomes como Francisco Alvim, Eudoro Augusto, Ana Cristina César, Ledusha etc. Firmando e confirmando os nomes mais recentes da poesia brasileira, assim podia ser vista essa nova etapa das edições independentes de poemas:

Capricho poético (uma indagação irônica sobre o fazer artístico?), capricho na poesia. Percebe-se um cuidado explícito, textos mais densos e mais extensos, um trabalho voltado claramente para a linguagem (HOLLANDA, 2000, 203).

De um terceiro livro talvez caiba dizer que tal “trabalho voltado para a linguagem” signifique o fortalecimento de certas linhas de uma poética. Não é necessário que isso indique amadurecimento ou certezas, mas, para um poeta, pode indicar seu caminho. Um poema como “Viagem” surge, esboçando o que o poeta tem feito nessa trilha:

com as cinzas do silêncio
fiz sapatos para viagem
que entre estrelas inventei
e toda ao amor doei
como quem leva uma mulher
uma tempestade entre os braços

pois nunca saberei quem fulgirá
primeiro: eu, a viagem, nossa
sombra, a estrada, a mulher
entre formas apagadas: sei
que farei do nada lema e lenda
pura tempestade sem lei

e a ele regressarei
com todas as estrelas nos braços

Nesta “viagem”, o poeta confirma suas matérias (as “cinzas do silêncio”), seu trabalho (“farei do nada lema e lenda”) e marca seu regresso (“e a ele regressarei/ com todas as estrelas nos braços”).

Anteriormente, apontávamos como o poeta trabalhava no duplo risco da linguagem: usava a ordem estabelecida da trama dos discursos desestabilizando-a,

obscurecendo seus sentidos, para vislumbrar uma possibilidade (“lendária”) de coisas, educando a percepção para as “estrelas”. Essa consciência de atuar de “dentro” de uma forma para deformá-la rege o trabalho de fazer a palavra esfiapar-se a seu nada, fazê-la atuar no limite do sentido para, assim trabalhada, ser uma voz antípoda aos discursos repressores.

É preciso compreender que, para sentir o anúncio do “novo”, o poeta deva fazer convergir as contestações: tanto do ambiente em que está envolvido, quanto do que esse ambiente impregnou nos discursos. Sua contestação é feita na raiz da palavra. Ela é bastante demarcada na leitura de *Ossos do Paraíso*. O poeta anuncia aquilo que se pode, então, sentir “No vento”, chegando de uma viagem marítima:

o navio enfeitado se despenhou do porto das Pedras
Visíveis, brotante navio de luzes e sons
maravilhados a gritar a deslizar a apitar a gemer
pelas Pedras da Grande Correnteza, golfos
implacáveis da HUMANA SEDE DE RENOVAÇÃO

As ondas de renovação são, desde a abertura do livro, grafadas pela letra do poeta. Ele utiliza a intimidade da caligrafia para reescrever/subscrever as inscrições que anunciavam o vento das mudanças para as novas gerações:

“A imaginação toma o poder”. (paris 68)

uma teia de fogueiras flutuando
catedrais vazas do poder vazio
tudo sol: tempo florindo
o alfabeto sem rumo das palavras (rio 80)

O projeto do livro, em que cada página ganha tratamento gráfico, contribui para a proliferação de imagens. Os poemas de *Ossos* têm uma preocupação com a disposição dos poemas, cada divisão de conjuntos de poemas é antecedida pela caligrafia do poeta e, ao longo do livro, o desenho de uma figura encantada passeia pelas páginas.

Contestando o sentido das coisas, é o ambiente que é contestado, o poeta descreve uma “noite” que eclipsa a dignidade humana em tempos de repressão:

estamos no meio da noite barroca
no meio da praça
onde os tiranos engolem o ouro
no meio do coração torturado

por mil punhais envenenados
e um punho de sombra redigindo leis imóveis (Mais uma vez)

Esse é um dos usos da noite que, sem desfazer as oposições, pois “todas as contradições se resolvem no espírito do poeta”⁷⁰, pode denunciar o obscurecimento da dignidade e ser a própria matéria de que dispõe o poeta para realizar seu trabalho. Dessa noite ele deve partir: usar as “cinzas do silêncio” para criar uma voz contestadora, caminhar nas sombras, que se lhe impõem, para divisar a manhã.

A “noite” funciona como denúncia desse obscurecimento da humanidade, imersa num contexto asfíxiante de repressão. Em “Fissura”, sair “da noite”, do “humano anoitecido”, deve se fazer com o clarão da palavra:

Vamos gritar em claras sílabas

o utópico homem
total
totalmente iluminado
no espelho da vertigem

Mas a estratégia do poeta, para se afirmar, deve também ser feita de dentro dessa noite, fazendo com que da falta de luz se produza, nos desdobramentos de sentidos, a possibilidade poética entrincheirada na noite:

no vácuo das luzes proibidas
ou sob reserva
permitidas
vamos falar pela voz
de todos os anônimos destinos
principalmente vagabundos
sonhadores de mundos e estrelas explosivas

Em *Ossos*, a voz poética contesta e, para isso, obscurece a discursividade construída na palavra, pois intui que ela leva às repressões dos sentidos. Estas o poeta deve tentar destruir, destruindo também a possibilidade de “interpretações” já articuladas e prisioneiras das ideologias que confirmam o estado (repressor) de coisas. Sua poesia deve fazer com que os leitores, compartilhadores do poema, tenham

⁷⁰ Apud *Murilo Mendes*, 1972, p. 165, 1972.

(...) a obrigação de derrubar qualquer elemento de defesa e de justificativa da arte que se torne particularmente embotado ou opressivo ou insensível para com as necessidades e a prática contemporâneas (...) o nosso é um tempo em que o projeto de interpretação é em grande parte reacionário (SONTAG, 1987, 13/16).

Na tarefa radical dessa contestação, o poeta parte para o nada que contraria; com sua recusa, tendendo a silenciar sua voz; o que é dado. E isso ele aprende com a noite:

pois quando desce a noite
sabemos que a morte é a vida
e que tudo é perfeito, como nada

O nada não é, de nenhum modo, na poesia de Afonso, a derrota atestada pela palavra. O nada, a ausência, a sombra, o escuro, a noite — a despeito de representarem, serem reconhecidos e identificados com a perda dos objetos, das referências — para o poeta, que ultrapassa os limites demarcados do código, são como indícios, vestígios de certa esperança, de certa luminosidade. Deles pode-se intuir a própria luz, fazer gerar a luminosidade, eles podem ser os pontos luminosos, pois, através de sua lesão, sua fratura, deixam entrever uma luz oculta. Isso não se faz sem uma educação dos sentidos. Para Merleau-Ponty, um aprendizado para “ver” o mundo é necessário: “Assim é, e nada se pode fazer em contrário. Ao mesmo tempo é verdade que o mundo é o *que vemos* e que, contudo, precisamos *aprender* a vê-lo” (MERLEAU-PONTY, 2003, 16).

Nesse aprendizado, as antinomias se desfazem para o poeta, e o escuro pode ser uma claridade, a ausência, índice da presença, o nada, a unidade do cosmos, a proximidade, uma distância. O poeta alcança a familiaridade da linguagem flagrando-a na sua obscuridade, no seu íntimo oculto, percebendo como o familiar é o mais obscuro. Antes de tudo, ao não se poder explicar isso que é mais próximo de nós; e que se torna obscuro, nas tentativas de se dar discursividade a ele; o obscuro surge como problema da linguagem.

É com ele que o poeta se defronta, a sua “luta” com o que corre obscuro, mas tão próximo de si. Algo claro, mas escuro na impressão dos versos. As experiências com a linguagem, inerentes ao homem, se fazem, para o poeta, no espanto desse claro escuro. Ferreira Gullar, nos poemas de *A Luta Corporal*, mostra: “Nada vos sovino:/ com a minha incerteza/ vos ilumino” ou “eu colho a ausência que me queima nas mãos”, ainda,

“Fluo obscuro de mim, enquanto a rosa/ se entrega ao mundo, estrela tranqüila”. A luta corpo-a-corpo com as palavras deflagra essa plurissignificância da palavra poética em que o visível, o escuro, a sombra podem indicar, e indicam, seus contrários, os escuros versos abrigam os intangíveis:

que câmara de breu e infinito
recolhe a forma exaurida
a pele do intangível (Tão completamente)

há uma luz a se filtrar da névoa (Lendo)

No fundo da apresentação dessas sombras que se depositam (ou são o próprio depósito?), escurecendo os versos, está o embate com a ausência que se presentifica, que já é uma presença quando mencionada. O poema se dá como vestígio do que oculta:

nem do pó
o silêncio da palavra:
gestos e ossos
semente sem escritura (Alexandre o Grande, por exemplo)

nada existe
nenhuma voz nenhum
destino
a não ser o broto de luz (Nada no lugar)

O poeta trabalha nos escombros, dos quais apenas ossos sobraram: “os ossos estão aí mesmo/ na cara de todo mundo” (“Ossos do paraíso?”). Mas se isso “resta”, é esse peso depositado que o poeta transfigura em material poético. Singra o vazio e faz brilhar os ossos, porque ele *sabe* (“eu sei que tudo é rancor do diamante/ morto”) dos paraísos que esses ossos, que a sombra, anunciam, esta é a descoberta que lhe traz a poesia:

descobri que sobre as ruínas desse progresso capitalista caboclo
construiremos um violento carnaval de escombros

(Viagem sentimental a Guarapari)

Construídas sobre as ruínas, as memórias presentificam o ausente, nessa “solidão de osso e testemunho”. O “osso” é “testemunho” de uma memória que, evocada, adentra

o poema e ganha a espacialização de sua forma. Flagrando o vestígio do tempo, o poeta grafa o tempo no espaço. Sua memória ganha o lugar da forma, seu passado regressa na ausência:

o espírito de minas me convoca
em sua ausência mesma
ensolarada (Minas não há)

A memória se retém no poema, e esse é um motivo para o poeta: “e além dos códigos e dos cavalos/ sonhei reter o tempo e a poesia” (Breve gesto). Tudo evocado nas linhas negras dos versos, é a presença dos ausentes que “aparece”, nas suas sombras:

no caixote de madeira
da infância
couberam todas as sombras
e ossos particulares (Viajar não é preciso)

Feitas de ossos e sombras, as lembranças apontam o exercício do poeta de conjugar tempo e espaço. A sua constituição singular da memória é marcada pela intuição de certa unidade humana, simultaneidade das percepções em que o passado se torna mais presente do que nunca foi em seus vestígios. A intervenção do poeta ultrapassa, porque se faz no discurso, o discursivo, ela se encaminha para (re) divisar a percepção humana no que ela tem de inestimável: sua sensibilidade, sua sabedoria.

A sabedoria da poesia está expressamente além de um saber sobre o seu meio próprio, é um saber do mundo — “sentimento do mundo” se assim tomarmos a expressão drummondiana. Esse saber o mundo, a poesia representa no aprendizado que propõe. Não somente contra ou a favor do mundo, a poesia está tensionada no mundo, circula nele e o põe em curto-circuito. O seu esforço não é disassociativo para com o mundo, mas o atravessa e através dele pode indicar um “mais real”, virtualizando o trajeto no universo. O poeta pensa, esteticamente, a arquitetura universal.

Portanto, não seria natural que um poeta intuíse uma física? Se assim é possível, teríamos plena compreensão do que levou, por exemplo, Edgar Allan Poe a seu escrito *Eureka: a prose poem*. Nele, Poe formula um intrincado sistema cosmológico. Num dos problemas que o poeta se vê empenhado em resolver está a explicação sobre o escuro do

céu. Para Poe, a ausência de luz e o negro que enxergamos são distâncias da luminosidade:

Se a sucessão de estrelas fosse infinita, o fundo do céu nos apresentaria uma luminosidade uniforme, como a exibida pela galáxia — *uma vez que não poderia haver absolutamente nenhum ponto, em todo esse fundo, em que não existiria uma estrela*. Nessas condições, o único modo como poderíamos compreender os vazios que nossos telescópios encontram em inúmeras direções seria, portanto, a suposição de que a distância do fundo invisível é tão imensa que nenhum raio de luz vindo dele conseguiu nos atingir até agora. (Apud HARRISON, 1995, 172).

Cientificamente denominada de “as paredes douradas de Edgar Allan Poe”, as teorias do poeta americano sobre o cosmos não foram consideradas relevantes por muito tempo, pois “(...) *Eureka* não foi capaz de revolucionar o mundo da física e da metafísica; sua Ciência era metafísica demais e sua metafísica, científica demais para os gostos da época” (IDEM, 172). Apesar disso, o trabalho de Poe detinha as percepções que o novo século experimentaria:

No século XX, habituamo-nos à idéia de que nossa visão se distribui pelo espaço e o tempo. Quando contemplamos o céu noturno, com os olhos no espaço distante, estamos perfeitamente conscientes de que *vemos* as miragens de um tempo remoto (IDEM, 172).

A cosmogonia montada por Poe não se fez sem a construção de uma poética. É dela, aliás, que advém a especulação científica de Poe. Ela nasce do ensaio “O Poder das Palavras”, de 1845, um dos últimos dos seus ensaios, que prepara a conferência “Sobre a Cosmogonia do Universo”, de 1848. A questão cósmica que se impunha ao poeta não escapava desse “poder” da palavra de indicar ausências, de mostrar, através das sombras, do não visto nem sentido, a luz:

Mas *pelo fato* de sermos obrigados a parar nos confins deste Universo Sideral, por falta de outra *prova dos sentidos*, é direito concluir que, efetivamente, *não há* ponto material, além daquele que nos foi permitido atingir? (POE, 1999, 261).

O percurso do cosmos, em que nasce e para onde regressa a palavra, o poeta revela na construção de suas imagens poéticas em que silêncios são sinais de ruídos, escuros são clarões, tudo é aprendido posto em prática:

estamos aptos
a silenciar estrelas
a explodir a sombra (Ao menos)

Para um artista moderno, os paradoxos são o motivo de sua arte, eles constituem sua obra. Sendo a imagem do livro de Afonso, o artista Cildo Meireles; seu contemporâneo, a quem o poeta dedicou dois poemas; evita, como observa a crítica Lisette Lagnado⁷¹, “polaridade binárias”. E, nas palavras de Kátia Maciel⁷²,

[Cildo] joga com paradoxos: o que parece não é (Volátil), o peso não pesa (Eureka), a razão é loucura (Razão/ Loucura), o equilíbrio é desequilíbrio, o espelho é cego (Espelho Cego), o valor é zero (Zero Centavo), a aparição é desaparecimento (Desaparecimento).

Em Afonso, o resto é estrela, o osso é “presença do ausente”, o claro nasce do escuro: “a luz da primeira estrela decepada/ raiz de sombra”. O poeta pode intuir no escuro a luminosidade, porque a poesia alcança a órbita cósmica, a “cósmica unidade” dos contrários, das antinomias:

é uma treva de cento e trinta e nove quilômetros.
é uma perplexidade de trezentas mil lagartixas.
medidas há em anos-luz
em átomos e estrelas cadentes
medidas há que nos transportam
às dimensões do anjo da vertigem
à cósmica unidade do inconsciente poético
tal linha intangível dos diamantes nunca sonhados
que nos manietam ao útero alucinado
verbo da história
e nos arremessa ao sangue infinito
a urrar além de todas as galáxias. (América e latino)

Simulando esta tangência da “cósmica unidade”, a poesia conjuga no seu vestígio a própria coisa, conduz na sombra a luz, no espaço o tempo. A contemporaneidade pode ser a constelação de ausentes e presentes, linhagens ou familiaridades do poeta. Todas, ressurgidas do “inexistente”, compõem a galáxia chamada “Unidade”:

⁷¹ Cf. <http://www1.uol.com.br/bienal/24bienal/nuh/pnuhmeirele02f.htm>

⁷² Cf. <http://www.pos.eco.ufrj.br/paginas/artigos/kmaciel2.pdf>

escombros sim
a remoer pigmentos evaporados dos olhos
de verdes jornais chovendo sílabas sangue nomes
fundados em vento
vento

escombros sim
tato de meus dedos na letra morta (elé-
trica: doída doída) desenhando augusto raimundo manuel castrálvares
meu avô leoni sousândrade casimiro cruz gregório dirceu bilac gonçalves
as lágrimas todas os cuspes globais os cemitérios tortos guerrilha &
literatice as lentes oblíquas música na água vozes turvas
tato de meus dedos nas antigas texturas/ páginas ou machado cassaino bopp
os dois andrade murilolima e drummond e vinicius e joaquim e cchacaetano
pignatari & campos & gullar eudoro nejar armando alvim anderson faustino
piva capina nana vianna ávila adélia raul cacaso charles pellegrino
ângela chacal vera nauro lélia cirne tavinho geradinho pádua papi
jayro saldanha gama fróes py waly henry torquato adão ramirã & ajnjão
lui vilhena chamie roanldo marcus nicolas guilherme pedro todos y todos
e cecília meu pai emílio ledo quintana henriqueta cabral mendonça rosa
ou páginas antigas nascendo a morte de meus dedos
escombros não.

escombros não
mas o ubiqüitário silêncio
de onde velhos verbos sacam do inexistente
o mesmo eterno fogo novo, pão mergulhado em pleno
café

A presença de Cildo Meireles nos livros de Afonso vai da admiração à identificação entre projetos poéticos: em ambos o problema da familiaridade, de certas linhas de parentesco geracional e de continuidades e descontinuidades. Em *Desvio para o Vermelho* (Fig. 2), obra de Cildo Meireles, há a presença de pinturas e objetos de outros artistas Antonio Dias, Paulo Roberto Leal, Tunga, Vergara, Alfredo Fontes, Antonio Manuel, Luiz Alphonsus, Joaquim Cunha. Assim,

Dentro do critério cromático, Cildo cria uma atmosfera afetiva que discute autoria e propriedade com seus contemporâneos (...) Qual é a *linha de parentesco* que liga os objetos entre si? [grifos nossos]⁷³

Em Afonso, as disposições das linhagens questionam a sobrevivência da poesia em meio aos escombros. É posta em circulação, para isso, a simultaneidade de dicções evocadas numa única poética, costuradas em um só espaço. Não se torna, portanto,

⁷³ Na crítica de Lisette Lagnado em <http://www1.uol.com.br/bienal/24bienal/nuh/pnuhmeirele02f.htm>

gratuito que Cildo componha a imagem (capa) de *Restos*; o trabalho do artista plástico é uma indagação sobre o real. Uma obra como *Desvio para o Vermelho* mostra a ordem no que ela tem de falaciosa, quando ela oculta sua origem: o caos. A função do desvio, da cor desviante, afeta o espectador no sangramento das formas brancas, desestabilização da forma, da ordem, do “mundo dado”— o que em Afonso ganhava o nome de lesão ou de fratura. Essa desestabilização, que atravessa a ordem para denunciá-la em desordem, é a política do projeto artístico:

Eis o que há: o mundo pronto. E se as políticas, as ideologias e as ciências dominantes pretendem fazê-lo passar por tal, a arte servirá para desestabilizá-lo. E, aqui, no nível da própria física: é o nosso ao redor, o ambiente literal, que vai desandar, perder as propriedades fixas; no limite é o mundo reassumido como aventura (BRITO, 2005, 191).

A dimensão da arte alcança esta “física”, quando mesmo desfaz, “desestabiliza”, os limites fixos impostos por uma concepção de mundo, mostrando o nascimento da ordem no caos, o escuro na luminosidade. A concepção de Poe do universo palpitante pouco dista da teoria do “desvio para o vermelho”. Esta, que parte da concepção de Poe, ao relacionar visibilidade e tempo, pretende explicar o escuro:

Por que o céu é escuro à noite? A razão é que, como ficamos sabendo poucos anos atrás, o universo está em expansão: a luz estelar de galáxias distantes chega até nós débil e vermelha, e a luz estelar mais fraca que vem das galáxias mais distantes é tão desviada para o vermelho que se torna invisível (...) Não podemos ver essa luz a olho nu porque seus raios forma desviados para o vermelho até um extremo infravermelho (HARRISON, 1995, 212-213).⁷⁴

A arte como desvio faz perceber certa lógica oculta das coisas, o funcionamento obscuro e silencioso, que conjuga matérias físicas díspares, provoca a convergência de percepções, como o experimentado num poema como “Metal e Óleo”. Nele, a percepção é testada nessa física sugestionada pela palavra. Os silêncios das sílabas, seu escuro, são a debilidade da cor vermelha:

⁷⁴ A teoria do *big bang*, que se alterna a do universo estático em expansão, descartaria a presença de uma homogeneidade luminosa que recobriria o céu e da qual, pela distância, só observaríamos como luminosos os pontos mais próximos. Segundo a teoria do *big bang*, as transformações do universo não comportariam um céu completamente luminoso, pois não haveria energia suficiente para isso. Porém, as estrelas luminosas mais distantes, ainda que não recubram todo o universo, não podem ser totalmente vistas por conta do fenômeno do desvio para o vermelho. (cf. Harrison, “Dúvidas acerca da solução do desvio para o vermelho”, p. 219).

pedras caiadas do silêncio
poucas luzes, poucos insetos
vomitando
sombras magras na parede magra.
dois passos
duas voltas do olhar
flor das épocas bruxuleia
metal e óleo.
janelas esmagadas do silêncio
a presença dos ausentes
caminha em palha e algodão
entre os estilhaços da fogueira
no ácido espelho inexistido
metal e óleo.
construção poliédrica do silêncio.
as sílabas se apagam ou são
pálpebras entre vermelhos apagados
mesmo nada: oh asa comovida
de nenhum e sempre
metal e óleo.

Provar materialidades e dimensões aproxima a poética de Afonso ao trabalho de Cildo, nesse sentido: o poeta simula a operação plástica do espaço-tempo da obra *Eureka* de Cildo. *Eureka* é formada por:

Bolas, espalhadas por um campo e cercadas por uma rede estendida, circundam uma balança sobre uma base que equilibra em um dos pratos duas peças de madeira e no outro uma cruz formada pela intersecção de duas peças semelhantes. São duzentas as bolas espalhadas pelo campo criado pelo artista. O peso varia entre 500 e 1500 gramas. A semelhança entre os formatos das bolas levava o espectador a ver como próximos os pesos. Cildo transforma poeticamente o campo da física experimental em intervenção no campo da arte. A dúvida destitui o olho e leva o espectador a pensar enquanto experimenta a inversão da sua percepção. Ao tocar as bolas, o espectador participa de um jogo sensorial que reinventa a física do próprio corpo⁷⁵.

Como explica o artista,

À parte o modo como esses trabalhos tratam da questão do corpo por meio de sua natureza física, eles têm também um aspecto didático; procuram ensinar qualquer um a reproduzir, repetir, copiar sua “fórmula”.

⁷⁵ Na descrição de Kátia Maciel em <http://www.pos.eco.ufrj.br/paginas/artigos/kmaciel2.pdf>

O aspecto didático determinou o esforço da palavra do poeta em produzir sua “eureka”:

HOTBLINDLAND

roteblaindilendi eureka
o peso do espaço
no espaço
eureka feto de estrela
eureka
samba do som faméria festa campanulando
eureka
el bamba del tom
blaindirrotelendi
as flores da pele animais em pelos de vento
circuito agudo concentrados campos de vômitos
mortos
eurekas
líquido deserto de nuvens
eureka
corpo do ausente espaço de um espaço
concentrava noite do som
eureka o rio
coice do eco o rio de asas de
safira
fase da lente loisa do lesco corre frouxo
ampliava açoite cisko da crika sem linguagem
tureka
vosseka
etc memeka
eu não vim aqui pra dançar na jaula
no buraco aberto

trancado
 eu nem vim aqui seu cildo
 eu fui mesmo é no
 eram farelos calados de uma terra no limite
 do cerrado do fechado
 espaço de som destrancado
 quais redes
 tais cabelos de luz
 quem? eureka
 faz calor de holofote
 puta merda seu quixote
 rimei tempo no espaço

As palavras são provadas nos seus pesos, experimentadas como descobertas a cada distribuição de estrofes. O espaço se alterna às palavras. Elas se distribuem no espaço em branco como a instalação que se dispõe no espaço. Assim, o olho experimenta o movimento de saltar de um campo de versos a outro, não tendo qualquer ordem como imposição, nem construção de sentido, que ganhe peso nesse espaço. Os sentidos construídos logo perdem sua densidade quando outro campo de forças começa a gravitar o conjunto sintático, cada um com sua iluminação própria, sua eureka.

Num segundo momento, a recriação ou tradução de Afonso da obra de Cildo trabalha de outra *forma*, noutra estrutura poemática, a dimensão cósmico-estelar que a obra de Cildo sugere:

TERRAQUENTECEGA – II

o peso de oito estrelas da constelação
 Balança
 equilibrando ao ouro do olhar
 luzindo a poesia
 das estrelas

o silêncio de oito estrelas da constelação
 Cão
 roendo os olhos dos que não viram
 a poesia implícita

nas estrelas da abstração

o invisível de oito estrelas da constelação
Não
tecendo a amnésia do olhar
fait divers feitos
com versos de alucinação

Aqui, é captada a operatória que as experiências de “Hotblindland” simulava: a experimentação se traduz na confluência de pesos, silêncios, invisibilidades, intangibilidades (nas estrelas que abrem as estrofes), poesia e “fait divers”. Essas experiências de densidades ou pesos diferentes reafirmam no leitor-espectador a concepção de unidade cósmica da experiência humana.

As duas instalações poemáticas trazem para o poema as tensões da experiência entre visibilidades e invisibilidades, entre o espaço e o tempo, entre a sombra e a luminosidade: “corpo do ausente/ concentrava noite”, dizem dois versos de “Hotblindland”.

Muito do problema da forma, do qual partilham o poeta e o artista plástico, vem desta consciência de que seus materiais são corporificações de uma “idéia”, ocupam o lugar dela. Quando ela se ausenta, a forma ganha espaço, sem deixar de remeter a ela. Mas o desvio ou fratura é mostrado: o artista sabe da distorção que a forma/palavra pode fazer à idéia.

Esse “corpo do ausente” concentra noite. O aprendizado na sombra, no noturno — que marca a poesia desde a sua fundação mitopoética órfica, quando ver é perder, pois do desaparecimento surge a lírica — é, ao mesmo tempo, questão de arte visual e de poesia. A “noite” concentrada nessas vertigens, nesses restos, nessas sombras é possibilidade de vislumbrar a luz. O noturno do céu é, à distância, o desvio para o vermelho da luz das estrelas, seu “mais real”. Para encontrar o amanhecer, onde se construiria a “mais realidade” que o poeta proclama, deve se atravessar a noite, é preciso lidar com as sombras para desestabilizar as aparências, é preciso mapear os vestígios de outra dimensão:

Quando eu voltei para o rio em 1967, um dia depois de almoçar fui ao banheiro de um boteco onde havia um desses mictórios de louça de canto e havia uma luz que

entrava. De repente vi a projeção da minha sombra naquele canto. A partir daí eu comecei a desenhar os primeiros cantos que sempre tinham uma sombra⁷⁶.

O depoimento de Cildo mostra o enfrentamento do artista com as sombras que, como aponta Maciel, é causa do projeto estético ao caminhar no limite entre real e imaginário, onde o “real é o imaginário”. Enfrentando o real, a poesia de Afonso Henriques Neto virtualiza imaginários e contesta realidades na mesma medida. O ambiente social que respira, as repressões de toda ordem, aparecem como irrealidade, e a poesia, com sua construção paisagística, aponta um estado paradisíaco das coisas ao qual os ossos remetem:

são os ossos do paraíso
amizade
o que restou da vida
em meio a tantos torneios vazios

A tinta gasta nos versos toca nesses ossos. Ainda resta dúvida (“Ossos do paraíso?”) se a poesia pode ser extraída desse contexto, mas ela não se furta a desenhar novas paisagens com esses restos. Divisa nas sombras, pelas sombras, certo mistério. Extraí dos seus escombros a vida:

desenhar a paisagem de sensações e últimas
certezas:
deste mistério que espeta a alma
retirar o nenhum sentido da vida
e por isso a paz

Na sombra, o poeta percebe o convite do amanhecer poético. A sombra e o escuro *marcam* a vida, indicam nascimento de vida e poesia:

o balbucio da sombra
nos convida
a renascer nos gestos dissipados (Ainda Uma Casa?)

verbalizar a sombra da criança
nesta baba de sombra (De Como Tecer O Filho)

É com a sombra que o poeta pode perfilar sua obra, o escuro é seu material, sua luz negra, o poeta tece o claro com seus escuros. E essa consciência chega ao poeta,

⁷⁶ Depoimento no texto de Kátia Maciel em <http://www.pos.eco.ufrj.br/paginas/artigos/kmaciel2.pdf>

cada vez mais acentuada, quanto mais forte é seu corpo-a-corpo com a linguagem. A assunção de formas se deve ao escuro nesse “teatro de sombras”, onde elas indicam os objetos: “Como imagem, a sombra pode, além do mais, fazer as vezes do objeto que a projeta e dele se torna um duplo” (CASATI, 2001, 44). Da experiência da poesia sobra o seu vestígio, sua deformação que é o poema, sua sombra “(sombra, *skia*, para os gregos, significa tanto sombra quanto vestígio)” (IDEM).

Mais do que seu duplo, a sombra pode indicar a vida, como na famosa passagem de Dante em que o poeta é reconhecido como “vivo” pela sombra:

Mais quand ils voient que je ne donne lieu
Au trépasser des rais parmi mon corps,
Leur chant se mue em um “Ho!” long et rauque;
Et deux d’entre eux, à guise des messages,
Encore nous accourent et nous quièrent:
“De votre état donnez-vous sapience” (Canto V, Purgatório, v. 25-33)

Assim, quando perceber a sombra é perceber o objeto, o escuro ilumina o objeto. O pintor Henri Matisse formula a questão nas suas investigações sobre a luz da cor negra. Com ela, o artista destacou a capacidade do escuro de penetrar a opacidade dos corpos. Percebendo a iluminação da cor negra nas pinceladas de Manet, Matisse começa a explorar o negro como luz:

In Gourds of 1915-16, Matisse lays out his objects like a set of scientific specimens, flat against a black and grey-blue ground. It was in this work, he wrote, that “he began to use pure black as a colour of light and not as a colour of darkness” (GAGE, 1999, 233).

Com essa consciência o artista reverte a escuridão em luminosidade, dando voz ao que o noturno anunciava, grafando o balbucio do escuro,

murmúrio da sombra
no muro
pássaro escuro (Na Sombra)