



FUNDAÇÃO COMUNITÁRIA TRICORDIANA DE EDUCAÇÃO
Decretos Estaduais nº 9.843/66 e nº 16.719/74 e Parecer CEE/MG nº 99/93
UNIVERSIDADE VALE DO RIO VERDE DE TRÊS CORAÇÕES
Decreto Estadual nº 40.229/98, de 29/12/1998
Pró-Reitoria de Pós Graduação, Pesquisa e Extensão

**O OUTRO POSSÍVEL:
A Poesia de Armando Freitas Filho em Diálogo com
Carlos Drummond de Andrade**

**Três Corações, MG
2009**

MARIANA REZENDE GONTIJO CAMPOS

**O OUTRO POSSÍVEL:
A Poesia de Armando Freitas Filho em Diálogo com
Carlos Drummond de Andrade**

Dissertação apresentada à Universidade Vale do Rio Verde de Três Corações (UNINCOR) como parte das exigências do Programa de Mestrado em Letras, para a obtenção do título de Mestre.

Orientador:

Prof. Dr. Luiz Fernando Medeiros de Carvalho

**Três Corações, MG
2009**

Campos, Mariana Rezende Gontijo

O OUTRO POSSÍVEL: a poesia de Armando Freitas Filho em diálogo com CDA / Mariana Rezende Gontijo; orientado por Prof^o. Luiz Fernando Medeiros de Carvalho. Três Corações : Universidade Vale do Rio Verde de Três Corações, 2009.

88 p.

Dissertação apresentada ao curso de Mestrado em Letras para obtenção do título de Mestre.

1. Poesia contemporânea. 2. Tempo. 3. Alteridade I. Carvalho, Luiz Fernando Medeiros de, orient. II. Título.

Ao meu marido pelo apoio e ao meu filho que acaba de chegar.

OFEREÇO

A todas as pessoas que direta ou indiretamente
contribuem para a 'Arte do encontro'.

DEDICO

AGRADECIMENTOS

A Deus, pela força em superar as dificuldades que encontrei durante o curso, e também pela confiança e determinação.

Ao meu orientador e amigo, Prof. Dr. Luiz Fernando Medeiros de Carvalho pelo constante incentivo, ânimo, confiança e carinho.

Aos professores, pelas constantes leituras e diálogos.

E especialmente à Ana Paula e Djamar, amigas de estrada, que muitas vezes cobriram outras ausências.

Somente um ser que transcende o mundo – um ser absoluto – pode deixar um vestígio. (LÉVINAS, 1993, p. 65)

RESUMO

CAMPOS, Mariana Rezende Gontijo. **O Outro possível: a poesia de Armando Freitas Filho em diálogo com CDA.** 2009. 88 p. (Dissertação – Mestrado em Letras). Universidade Vale do Rio Verde – UNINCOR – Três Corações – MG.*

Ao medir-se com poetas modernos, em especial CDA, Armando Freitas Filho reconhece no poeta a exata velocidade para medir a máquina do mundo. A ânsia em busca do outro e da similitude são marcadas em sua poesia. Para o poeta há sempre algo oculto que não se define. A partir das imagens que surgiram nos poemas, tentou-se problematizar o intervalo que mantém o eu – poético em consonância com o (tornar-se) outro, baseado na Fenomenologia da Alteridade do filósofo Levinas. Nesse sentido, o principal objetivo da pesquisa foi refletir sobre a questão do tempo como fundamento que possibilita uma mudança na busca ao outro possível, partindo-se das seguintes questões: Qual o sentido que AFF conferiu à apropriação feita nos poemas drummondianos? Que enigma o eu - lírico procurou solucionar? A abordagem metodológica qualitativa e exploratória foi centrada em uma análise pós-moderna, proporcionando novas reflexões na poesia armandiana. Após esse percurso, foi possível afirmar que, a questão do tempo, na sua diacronia, faz um desvio ao entrar na aventura ética da relação com o outro homem. Desta forma, pôde-se concluir que a escrita poética de AFF é permeada por traços de alteridade, inaugurando, assim, uma forma de escrita suplementada.

Palavra-chave: poesia contemporânea - tempo - alteridade.

* Comitê Orientador: Prof. Dr. Luiz Fernando Medeiros de Carvalho – (Orientador) – UNINCOR.

ABSTRACT

CAMPOS, Mariana Rezende Gontijo. **O Outro possível:** a poesia de Armando Freitas Filho em diálogo com CDA. 2009. 88 p. (Dissertation – Master in Letters). Universidade Vale do Rio Verde – UNINCOR – Três Corações – MG.*

When comparing to modern poets, in special CDA, Armando Freitas Filho recognizes in the poet the accurate speed to measure the machine of the world. The anxiety in search of the other, of the similitude is marked in his poetry. To the poet there is always something occult that it is not defined. From the images that had appeared in the poems, we tried to question the interval that keeps the poetic self in accordance with (becoming) the other, based on philosopher Levinas' Alterity Fenomenology. In this direction, one of the objectives was to reflect on the question of the time as a base that made possible a change in this search for the other. What was the sense that AFF gave to the appropriation he made of Drummond's poems? What was the enigma which the poetic self tried to solve? The qualitative and exploratory methodology based on a post-modern analysis, providing new reflections of the poetry. After this passage, it is possible to affirm that, the matter of time, in its diachrony, makes a diversion when entering the ethical adventure of the relation with the other man. However, we concluded that AFF's poetical writing is crossed by alterity traces, inaugurating a supplemented form of writing.

Key word: contemporary poetry - time - alteridade.

* Guidance Committee: Prof. Dr. Luiz Fernando Medeiros de Carvalho – (Major Professor) – UNINCOR

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

AFF Armando Freitas Filho

CDA Carlos Drummond de Andrade

SUMÁRIO

| | Páginas |
|---|---------|
| 1 INTRODUÇÃO | 10 |
| 2 REVISÃO DE LITERATURA | 18 |
| 2.1 A escrita como possibilidade de encontro – o enigma | 18 |
| 2.1.1 O pensamento e a mão: a escrita “de-morada” em AFF | 21 |
| 2.2 A dificuldade, o obstáculo, a luta | 27 |
| 2.2.2 A noção de velocidade | 29 |
| 2.2.3 Admiração refulgenigma | 32 |
| 2.2.4 Pedra penetrável / penetrabilidade | 37 |
| 2.2.5 Pedras e máquinas | 39 |
| 2.3 Uma poesia pós-moderna | 43 |
| 2.3.1 O jogo do fragmentário e não – fragmentário | 45 |
| 2.3.2 Subjetividade, marca da originalidade e continuidade subjetiva | 49 |
| 2.3.3 Os jogos de linguagem | 50 |
| 2.3.4 Intertextualidade: citação / modos de relação com o passado: paródia e pastiche / o problema da referência | 52 |
| 2.3.4.1 Modos de relação com o passado: paródia e pastiche | 55 |
| 2.3.4.2 Problema da referência | 65 |
| 2.4 Poesia e tempo | 68 |
| 2.4.1 Concepções filosóficas | 70 |
| 2.4.2 Estágios de releitura | 71 |
| 2.4.3 Imagens de alteridade | 75 |
| 2.4.4 O tempo filosófico | 78 |
| 3 CONSIDERAÇÕES FINAIS | 83 |
| REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS | 85 |

INTRODUÇÃO

No percurso de meus estudos literários, questões relativas à poesia e ao contemporâneo emergiram, com frequência, mesmo que os enfoques tenham gradativamente adquirido outros contornos, em momentos distintos de minhas reflexões.

No período em que lecionei na escola pública e particular, entre os anos de 1999 a 2006, ocupava-me em trabalhar os poetas modernos, como Vinícius de Moraes e Carlos Drummond de Andrade. Inquietava-me a falta de conhecimento dos alunos em relação aos poetas, a não presença da poesia no material didático e o pouco incentivo dos outros professores na leitura do gênero. Por esses motivos buscava trabalhar com projetos a parte, ou seja, fora das exigências curriculares, chegando inclusive a receber premiação, como o 4º lugar na II Mostra de Inovações Pedagógicas, realizado pelo Sesc-BH/ 2000.

Acreditava firmemente na importância de obras poéticas serem endereçadas a qualquer idade, em especial aos adolescentes e me preocupava em delimitar características da poesia, amparada pelos estudos de especialistas da área de Língua Portuguesa.

No ano de 2007, quando ingressei no mestrado em Letras, na UNINCOR, dentro do convênio da FAPEMIG, essas incertezas começaram a ceder espaço a sucessivos questionamentos, que me lançaram na procura de novas posições referentes não apenas ao conceito de poesia, mas sobretudo a questão do contemporâneo. Novas pesquisas instigaram-me, igualmente, a prosseguir em minhas indagações.

Durante o período letivo, surgiram questões relacionadas à poesia, vi-me diante da necessidade de revisão de certos conceitos ligados à crítica poética. Contudo aumentava o meu interesse em tentar uma interlocução com alguns poetas modernos e o instigante foi que ao invés de estudar Carlos Drummond isoladamente, optei por trabalhar com Armando Freitas Filho, poeta que conviveu um período de sua vida com Drummond.

Armando Freitas Filho publicou seu primeiro livro “Palavra” em 1963. Influenciado pela poesia práxis, publicou “Dual” (1966) e “Marca Registrada” (1970). Continua publicando até os dias de hoje. Em seus primeiros livros, dedica poemas a Drummond e, explicitamente, cita alguns versos desse poeta em suas epígrafes. Contudo, em 2006 com a publicação de “Numeral/Nominal” AFF dialoga abertamente com o poeta “pegando-o pela gola”¹.

As possibilidades de relações que o poeta Armando Freitas Filho estabelece nas

¹ Fala de Armando Freitas Filho em entrevista concedida a Sociedade Psicanalítica Freudiana, no Rio de Janeiro, em novembro de 2007.

dualidades poesia e mundo, poesia e tempo, poesia e o outro, multiplicam as diferentes maneiras de interagir com a palavra escrita na nossa sociedade. Ampliando, assim, as múltiplas facetas de compreensão do ser, a percepção espacial de seu lugar no mundo e sua convivência com o outro. Foi nesse sentido o motivo pela escolha das obras desse poeta e também pelo constante diálogo com Drummond, o qual traz para a leitura da poesia contemporânea um pouco de sua herança.

A poesia de Armando Freitas Filho possibilita ao leitor uma compreensão do dialogismo. Através do fazer poético que está em constante diálogo com a contemporaneidade e no resgate desse poeta moderno torna-se significativa esta análise, pois proporcionará reflexões sobre essa nova forma de discursar com o outro, trazendo-o em corpo e escrita.

Enquanto não delineava minha linha de pesquisa, cheguei a pensar que Armando Freitas Filho estava em um retorno a Drummond, porém, retornar significa uma volta, um regresso, e a produção poética ficaria condensada nessa lembrança. E não era isso o que o poeta fazia.

Ao analisar o percurso de pesquisa e estudar as alterações indispensáveis ao seu reinício, cheguei à elaboração de um novo projeto que pretende, de agora em diante, refletir além das questões ligadas à crítica poética as questões da contemporaneidade, como: intertextualidade, paródia e pastiche.

As questões que me inquietavam, ganhavam, assim, um novo contorno: a relação poesia/temporaneidade só poderia efetivar-se através do quesito da referencialidade. Seria possível uma articulação que privilegiasse algo diferente da prática de alguns poetas contemporâneos de não referencializar sua poesia? Ou não?

Observamos que alguns críticos vêm a poesia contemporânea sem referência e status, num período de impasses: o que é pós-moderno? O que é contemporâneo? Como é que a linguagem se prende à realidade?

É percebido que os valores poéticos encontram-se em crise, em uma situação conflituosa, pode-se reconhecer que alguns poetas contemporâneos como AFF indicam pontos de contato que causam interesse não num sentido de refluxo ao modernismo do séc.XX, mas de uma recuperação ativa de elementos que compensam ser reescritos, retornados.

Paralelamente a esse questionamento, vinha repensando o papel da literatura na contemporaneidade e seu objeto de estudo estético: a poesia.

Nesse percurso, em que pude compartilhar minhas inquietações com outros pesquisadores, um outro desejo começou a insinuar: o de articular a poesia de AFF à questão do tempo. Tive contato pela primeira vez com textos de Levinas sobre a alteridade e o tempo.

Embora o filósofo seja de uma área específica, acredito que se possa efetivamente estabelecer interlocuções com a literatura e a filosofia, nesse momento, em que a questão do tempo tanto sensibiliza.

O objetivo geral da pesquisa é:

*Refletir sobre a questão do tempo como modo do ‘para além do ser’ que diante da alteridade adquire seu sentido pleno.

E os objetivos específicos são:

*Conhecer a trajetória poética de Armando Freitas Filho, a partir do livro “Máquina de escrever poesia reunida e revista” e “Raro Mar” e “Tercetos na Máquina”, selecionando os poemas em que dialoga com Drummond.

*Analisar minuciosamente estes poemas selecionados, buscando questões comuns aos dois poetas, ou seja, sobre quais assuntos dialogam: a questão do tempo, da máquina e do fazer poético.

O primeiro passo para essa articulação será uma breve exposição dos poemas em que o eu-lírico dialoga com CDA, delimitando assim o corpus da pesquisa, que são os sete poemas contidos em “Numeral/Nominal”², sete poemas em “Raro Mar”³, e “Tercetos na máquina”⁴, publicado em 2007. Não deixando de lado outros poemas, os quais sendo necessários deverão ser trazidos no decorrer da pesquisa. A escolha por esses poemas deu-se devido ao diálogo entre o eu - lírico e o poeta CDA. O período de 2003 a 2007 foi marcado pela referência explícita a CDA.

A leitura dos poemas selecionados me levou a destacar termos nucleares. Os termos surgiram confrontando o conteúdo de um poema com outro e permeando ligações com alguns poemas de CDA, como;

1. Releitura/ reescrita – permeiam os poemas ‘Releitura’, ‘Manual da máquina CDA’, ‘Duas mesas’.

2. Máquina/ máquina geral da vida = ato de escrita – permeiam os poemas ‘26’, ‘Manual da máquina CDA’.

3. Intertextualidade/ dialogismo – permeiam os poemas ‘CDA na cabeça’, ‘Aporia’, ‘Tercetos na máquina’, ‘O observador do observador no escritório’, ‘Doente imaginário’.

4. Outro/ alteridade/ transformação - permeiam os poemas ‘Releitura’, ‘DNA,

² Compõem o livro “Máquina de escrever poesia reunida e revista”, 2003.

³ Raro Mar, 2006.

⁴ Tercetos na máquina é um poema apenas, 2007.

CDA’.

É colocada em questão, desde o início, a ânsia do eu - lírico em resolver um enigma, um vestígio de um acontecimento. Esse vestígio é a marca de algo ocorrido e que deixou apenas um sinal de sua passagem, o que pode ser um indício de que foi perdida, mas se conserva como um marca forte, trazendo numa certa proximidade à lembrança.

Carvalho (2004, p.15) em seu artigo comenta sobre o deslocamento do poeta: “O poeta volta ao arquivo, à estrutura mater para diferenciar-se nos interstícios, dizer a diferença no interstício, negociar com o interlugar. De saída é o mesmo e algo não é”.

O florescimento súbito de produções poéticas de AFF destinado ao poeta moderno CDA aconteceu em um momento bastante peculiar da literatura brasileira, em que as reflexões referentes ao pós - moderno encontravam-se acirradas. Segundo Paulino (1995), a intertextualidade, tornou-se um conceito operatório, indispensável para a constituição da literatura. Hutcheon (1991, p. 169) discorda, para ela, não é mais a intertextualidade o termo correto para as poéticas do pós – modernismo:

Interdiscursividade é o termo mais preciso para discutir esse processo. Nessa pluralidade discursiva, o centro é o disperso e as margens, as extremidades, adquirem um novo valor. O ex – cêntrico passa a adquirir valor, o diferente é valorizado em oposição à não – identidade.

Outros autores prescrevem que com esse descentramento, a literatura perde sua referencialidade e muitas vezes se dispersa. Eis o que diz Jameson (1991, p.31) sobre tal período:

O pós – moderno é um campo de forças em que vários tipos bem diferentes de impulso cultural de formas “residuais” e “emergentes” de produção cultural – tem que encontrar seu caminho.

E Jameson (1991) acrescenta elementos que caracterizam o período, como: uma nova falta de profundidade, que se vê prolongada na teoria contemporânea de toda cultura da imagem e do simulacro e em um conseqüente enfraquecimento da historicidade, tanto em nossas relações com a história pública quanto em nossas formas de temporalidade privada.

Proporei no primeiro momento, uma abordagem teórica dos conceitos discutidos no pós – modernismo: intertextualidade: paródia, pastiche e a questão da referência. A partir desses conceitos, tentarei encontrar uma aproximação ou uma natureza diferenciada a tais conceitos no diálogo de AFF com CDA.

Compagnon (1996) em “O trabalho da citação” comentando sobre a mobilização

no texto nos recorda uma fala de Proust: “Proust não dizia que todo escritor não começa com pastiche?”. Jameson (1991, p. 43) relata em seu artigo que “O desaparecimento do estilo individual, a crescente inviabilidade de um estilo pessoal, engendra a prática que se pode chamar de pastiche, que deve ser distinguido da paródia”.

E mais diretamente Santiago (1989, p. 135) explica o termo pastiche:

Fiz um pastiche de Graciliano Ramos. De certa forma, eu estou repetindo o estilo de Graciliano Ramos, adoro o estilo de Graciliano Ramos, acho uma maravilha: portanto, acho que este estilo deve ser reativado, e, sobretudo, devia ser reativado em um momento em que alguns escritores brasileiros, considerando os melhores, estavam escrevendo muito mau romance. (...) assumir, pior ainda, o Eu de Graciliano Ramos. (...) mas eu gostaria exatamente de fazer um suplemento a isso, de suplementar isso que já é um todo. (...) pastiche (...) é transgressão.

É aproximando e recuando os conceitos de pastiche e paródia que buscarei o conceito mais claro para a aproximação do poeta carioca ao poeta mineiro. Não deixando de levar em consideração o problema da referência, que é o estigma do mundo pós – moderno.

Antes de deter-me nas teorias e postulados que me levem a refletir sobre as questões levantadas, gostaria de focalizar, ainda que sucintamente, a questão do tempo, fator que desde cedo, tem marcado a trajetória poética de AFF.

Considerando a questão do tempo abordada por Levinas em o “Humanismo do Outro Homem”, o filósofo vê entre o ‘um que eu sou’ e ‘o outro pelo qual eu respondo’ que se abre uma diferença sem fundo onde amplia-se a noção:

Não se trata, na proximidade, de uma nova “experiência”, oposta à experiência da presença objetiva: ou de uma experiência da presença objetiva: ou de uma experiência do “tu” produzindo-se após, ou mesmo antes, da experiência do ser, ou de uma “experiência ética” a mais da percepção. *Trata-se, antes, do questionamento da EXPERIÊNCIA como fonte de sentido*, do limite da a percepção transcendental, do fim da sincronia e dos seus termos reversíveis; trata –se da não-propriedade do Mesmo e, através de todas estas limitações, do fim da *atualidade*, como se o *intempestivo* viesse desordenar as concordâncias da representação. Como se essa estranha fraqueza fizesse estremecer e abalasse a *presença* ou o ser em ato. (LEVINAS, 1993, p.15)

O tempo referido e ao qual proporei reflexões é a idéia do “tempo” necessário para a constituição do ser, mas também é idéia do ‘para além do ser’⁵ que como relação do “pensamento” ao Outro⁶, surge – como efeito de uma hipóstase – um sujeito transformado.

A base epistemológica deste trabalho está na aproximação entre a literatura e a filosofia. Focando a Fenomenologia da alteridade, a partir do filósofo Levinas que analisa a

⁵ LEVINAS, 2006.

⁶ LEVINAS, 2006.

relação do Eu com o Outro⁷ na dimensão de sua temporalidade e transcendência à imanência do ser, ou seja, é a saída do ser, ir para fora de si mesmo, escapando de sua imanência, em que o “eu se substitui ao mesmo e o outrem a outro⁸”. O tempo é considerado não como a percepção de duração, mas como transcendência, que é a abertura a outrem e ao Outro. Não é o fato de um sujeito isolado e sozinho, mas é a relação do sujeito com outrem. Essa transcendência é tratada sob a perspectiva da diacronia⁹. O tempo é abordado num dinamismo levado para outro lado diferente das coisas possuídas, como se houvesse no tempo um movimento para além do que é igual aos seres humanos. Como relata o filósofo:

O movimento do tempo entendido como transcendência ao Infinito do “completamente Outro” não se temporaliza de maneira linear, não se assemelha à retidão do raio intencional. Sua maneira de significar, marcada pelo mistério da morte faz um desvio ao entrar na aventura ética da relação com outro homem”. (LEVINAS, 2006, p. 03)

Para Levinas, a transcendência ao Outro se dá pela abertura à palavra do outro que emerge em meu mundo como um rosto¹⁰. O outro se revela outro em seu rosto, mas manifesta ser infinitamente Outro pela sua palavra. A linguagem torna-se, entretanto, apenas o espaço do encontro do Eu com o Outro: “a linguagem não é mera experiência, nem um meio de conhecimento de outrem, mas o lugar do reencontro com o Outro, com o estranho e desconhecido do Outro¹¹”.

Para aprofundar tal concepção filosófica, selecionei o poema “Releitura” e “DNA, CDA” para análise.

Tal concepção mereceria uma reflexão cuidadosa para trazer a tona diversas questões: à luz de teorias contemporâneas. Seria pertinente prosseguir priorizando o estudo do “tempo” em poesia? É possível uma aproximação entre a filosofia e a literatura? Como conceber, hoje, uma “poética” a ser temporalizada num sentido diacrônico pela linguagem?

⁷ Essa palavra pode significar tanto a alteridade divina quanto o antropológicamente outro para além dos conceitos do eu.

⁸ A distinção entre outrem e Outro poderia ser aventada, em certos contextos, tanto como a distinção entre o outrem antropológico e o Outro divino quanto à distinção, em outros contextos, entre outrem enquanto conceito do mundo do mesmo e Outro como alteridade transcendente à consciência do eu. (LEVINAS, 2005, p.29)

⁹ Diacronia na perspectiva levinasiana “dia-cronia que se mostra na paciência da espera, que é a extensão mesma do tempo, que não se reduz à antecipação (que já seria uma maneira de tornar presente)”, que não encerra uma representação do esperado ou do desejado (esta representação seria pura “apresentação”). O esperado, o desejado já seriam termos, a espera e a aspiração, finalidade e não relação ao infinito (N do autor). (LEVINAS, 2006, p.03).

¹⁰ O rosto na filosofia levinasiana “apresenta-se na sua nulidade: não é uma forma, ocultando – mas, por isso mesmo, indicando – um fundo; nem é um fenômeno escondendo – mas, por isso mesmo, traindo – uma coisa em si”. (LEVINAS, 1993, p. 61)

¹¹ POIRIÉ, François, Levinas, 1987, p.21.

A fim de iniciar a discussão das questões, situando uma nova posição em relação à fenomenologia da Alteridade, como também à crítica literária, opto por uma revisão de conceito de poesia e tempo, abordando-os em sua relação com a literatura.

No que concerne à poesia contemporânea interessa-me focalizar o ponto de vista crítico, com destaque para os trabalhos de Marlene Correia, Silviano Santiago, Luiz Fernando Medeiros de Carvalho, João Camilo Penna, Viviana Bosi... O ponto de vista histórico: Frederic Jameson, Linda Hutcheon, Lyotard, Kristeva quanto ao tempo, privilegio um recorte com o filósofo Levinas, buscando cotejá-lo com o enfoque dado à questão colocada pelos críticos pós – modernos e pela fortuna crítica de AFF.

O enigma

As pedras caminhavam pela estrada. Eis que uma forma obscura lhes barra o caminho. Elas se interrogam, e à sua experiência mais particular. Conheciam outras formas de ambulantes, e o perigo de cada objeto em circulação na terra. Aquele, todavia, em nada se assemelha às imagens trituradas pela experiência, prisioneiras do habito ou domadas pelo instinto imemorial das pedras. As pedras detêm-se. No esforço de compreender, chegam a imobilizar-se de todo. E na contenção desse instante, fixam-se as pedras – para sempre – no chão, compondo montanhas colossais, ou simples e estupefatos e pobres eixos desgarrados.

Mas a coisa sombria – desmesurada, por sua vez – aí está, à maneira dos enigmas que zombam da tentativa de interpretação. É mal de enigmas não se decifrarem a si próprios. Carecerem de argúcia alheia, que os liberte de sua confusão amaldiçoada. E repelem-na ao mesmo tempo, tal é a condição dos enigmas. Esse travou o avanço das pedras, enquanto não chega o dia dos ventos, e o dos pássaros, e o do ar pululante de insetos e vibrações, e o de toda vida, e o da mesma capacidade universal de se corresponder e de completar, que sobrevive à consciência. O enigma tende a paralisar o mundo.

Talvez que a enorme Coisa sofra na intimidade de suas fibras, mas não se compadece nem de si nem daqueles que reduz à congelada expectativa.

Ai! de que serve a inteligência – lastimam-se as pedras. Nós éramos inteligentes; contudo, pensar a ameaça não é removê-la; é recriá-la.

Ai! de que serve a sensibilidade – choram as pedras. Nós éramos sensíveis, e o dom da misericórdia se volta contra nós, quando contávamos aplicá-lo a espécies menos favorecidas.

Anoitece, e o luar, modulado de dolentes canções que preexistem aos instrumentos de musica, espalha no côncavo, já pleno de serras abruptas e de ignoradas jazidas, melancólica moleza.

Mas a coisa interceptante não se resolve. Barra o caminho e medita, obscura.

(Drummond, Novos poemas. pág. 259)

... fazer do aspecto negativo não apenas assunto ou tema, mas algo constitutivo de sua poética e da tentativa de expressão do poeta. A pedra deixa de ser apenas obstáculo psicológico, social ou moral, para se transformar num elemento de poética. (BISCHOF, 2005, p.48)

O poema em questão é “No meio do caminho” (AP), (...) esse breve texto provocou grande celeuma quando publicado, tornando-se peça-chave na história do Modernismo brasileiro, por ter se constituído em alvo principal e constante das zombarias dos adversários do Movimento (...) para os partidários a sua extrema condensação transformou-o em enigma plurívoco, motivador de interpretações diversas. (CORREIA, 2002, p. 37)

2 REVISÃO DE LITERATURA

2.1 A escrita como possibilidade de encontro – o enigma

Para quem aceita o desafio da aproximação com a poesia, de pegá-la como estudo, ela torna-se uma aventura de descobrimento, de mostrar-se, de revelar-se, de encontrar-se. E em meios a encontros surge o gosto e a admiração pelo maior poeta contemporâneo vivo Armando Freitas Filho. Poeta complexo, profundo e extremamente pessoal. Falar de AFF é também um arriscar. Muitos de seus críticos conferem a sua poesia o tom de visceral. Segundo Bosi (2003, p. 6-7) em prefácio à Máquina de Escrever, sua maior coletânea de poesia, comenta que à construção da poesia:

Há uma coragem entre raivosa e erótica, que arremete para dentro das coisas – não em consonância, mas em desafio. A dissociação entre a dura matéria do outro e o esforço do coração só pode ser franqueada por um impulso de lançar-se contra a “impassível paisagem”: muro, mármore, mar. O sujeito incompatível com o mundo-parede tenta arranhar, com ritmo imperfeito, a natureza esquiva. O pensamento insatisfeito procura interrogar o que passa. “Feixe de gritos”, o corpo reconhece o limite da expressão e seu escuro. Ele resiste com dentes, osso, ferro interior, “ira de raízes”, contra a “derradeira terra imediata”.

Na tentativa de escrever, na ânsia em alcançar a palavra fugidia, o poeta luta com a palavra-viva que num instante foge. Sua poesia é a encenação de uma luta constante, como relata novamente Bosi (2003, p.07) “a dificuldade áspera da escrita reproduz um obstinado galgar na direção da claridade que evoca as aproximações precisas e repetidas de caçador cabralino”. O fracasso em alcançar as palavras se registra no poema, escrever para ele é como uma aposta que deu certo.

Bosi (2003) observa a luta do poeta como um tempo corrosivo e Penna (2006) o observa como uma medição. Nesse sentido, um outro olhar sobre o tempo é interessante realçar, focando o tempo pós-moderno e agonizando na sua relação de passagem, como mecanismo em relação ao outro. É esse o instrumento da pesquisa.

O tempo vivido é para o poeta um fundamento para se compreender e dar sentido ao tempo atual, já que este, com suas máquinas, corrói muito do que de bom ainda exista. Também considera o tempo como uma medição, como em “Numeral/Nominal” usa de uma numeração-seqüencialidade na titulação de seus poemas. É possível afirmar que a ‘numeração/ seqüencialidade’ é uma boa figura não somente da poesia de AFF, como também nos faz refletir sobre uma medição que ele estabelece com os poetas anteriores, medindo-se

com os poetas maiores como Drummond. Penna (2006, p. 09) em prefácio a “Raro Mar” comenta que:

AFF parece ter ligado com um traço indissolúvel o poema à notação de pensamento do tempo. Escrever passa a ser, a cada vez, uma nova vez, a experiência datada e datável de acompanhamento e contagem diária do poema, redefinindo sempre a sua possibilidade rara e improvável a partir dessa anotação numérica ao mesmo tempo singular e repetida cotidianamente.

Bosi (2003, p.07) argumenta que a passagem do tempo para este poeta perpassa os poemas de forma sutil ou de forma dramática. Para ela, os objetos e a paisagem atestam o discreto entardecer, desde a mesa seca que outrora foi árvore com pássaro, até a sombra que avulta sobre a vida.

Por outra via, é através das lembranças do tempo vivido, dos encontros que marcaram e das inquietações que ainda provocam, as quais, fazem com que o poeta não deixe a tradição de lado. AFF mesmo tendo vivido com os poetas do modernismo, como: Bandeira, Cabral, Gullar e Drummond, não os deixou de lado, AFF constrói seu universo poético na presença de todos eles; dedicando poemas ou usando versos destes poetas em suas epígrafes.

O poeta AFF em “Literatura Brasileira em Debate” diz ser influenciado por quatro mosqueteiros, o que remete aos poetas acima citados.

Quanto à versificação, nos dois livros do poeta “Raro Mar” e “Numeral/ Nominal”, é comum a frequência da utilização do verso livre. Em entrevista concedida a Heloísa Buarque de Hollanda, AFF faz um comentário sobre a elaboração de seus versos à partir de uma frase de Torquato:

A frase pode ser boa, mas eu a contesto: um poeta se faz com versos, sim. Fazer um verso que justifique esse nome é trabalho pesado, pensado, impensado também. Olhando para um poema meu vejo que, às vezes, cintila um verso que sustenta aquela alvenaria toda. E quando não pinta? Vai só a alvenaria, me deixando com a boca seca. O que caço é um verso livre que preste, o animal mais arisco que existe, misto de ar e músculo, que não gosta de ser preso, como o poeta faz ao escrevê-lo”. (FREITAS FILHO, 2003)

Para intensificar ainda mais o uso do verso livre na poesia de AFF, Carvalho (2007, p.01) explana em seu artigo “O verso livre e a mão caçadora” comentário ao livro “Raro Mar” e à poesia de AFF, que “o verso precisa, na escrita – apesar dela e devido a ela -, ser pensado como livre. Livre da mão caçadora”.

Ao lado dos poetas modernos, em especial Drummond, Bosi (2003.p.06) comenta a obstinação incessante do poeta AFF em medir-se com Drummond, “nele reconhece a exata velocidade para apreender a máquina do mundo” e conclui que o poeta AFF “observa em si

mesmo o ritmo errado, desenfreado ou gago, que não alcança o cerne fugidio das coisas”, vê em CDA uma medição de impossibilidade ou seu limite.

A ânsia em busca do outro, em busca do mais íntimo, da similitude é marcada em sua poética. Para o poeta, há sempre algo oculto, enigmático que não se define. É nesse sentido que reflito sobre a questão do tempo como fundamento (necessário) que possibilita na busca ao outro uma mudança, uma conversão. Qual sentido AFF confere à apropriação que faz aos poemas drummondianos? Que enigma é esse o qual não se resolve e que constantemente o eu - lírico tenta solucionar?

Destarte, o encontro ao outro não se realiza como fusão, mas como corte, é o que Bosi (2003, p. 08) confirma:

Um – no - outro de Armando não se realiza como fusão lírica, mas sempre corte, em que a ferida testemunha o encontro. A persistência é como uma doença, um caminhar de cego que forceja para descrever a sombra mais do que a silhueta, encontrando o oco do que morde.

A função do corte leva a compreensão do desejo do eu-lírico em separar-se do que não lhe agrada. Através da citação acima, pode-se pensar no sentido do corte em relação à escrita, abordado por Compagnon (1996, p.13), na medida em que lemos um texto, as frases dentro dele vão assumindo um poder e, no momento, em que as relemos, vão tornando-se “fórmula autônoma”. Diante essas ações, são realizadas operações de “re-cortes”. De acordo com (Ibid), o “fragmento escolhido converte-se ele mesmo em texto”.

Comparando o relato de Compagnon e a escrita poética de AFF percebe-se que a escrita é feita num certo momento a partir de fragmentos condensados de CDA, que se fazem explodir em sua poesia.

No período entre 2003 a 2007, há a maior concentração de diálogos poéticos com CDA, porém, AFF não fazia como o homem da tesoura (relato de Celine Cashiers¹²), que lia com uma tesoura nas mãos, recortando o que o desagradava¹³, mas recortava em seu pensamento, para logo depois não jogar fora, mas esmiuçar, pedaço por pedaço, aquilo que da poesia de Drummond, não conseguia digerir. É como se guardasse o não-entendível para mais tarde poder re-dizer. O poeta recortava o que era problemático, e assim surgia, uma nova forma de escrita “ex-citada e dilacerada¹⁴”.

Portanto é um recorte que o poeta contemporâneo realiza em ‘Numeral/

¹² CÉLINE, Cahiers *apud* COMPAGNON, 1996, p. 23-24.

¹³ “Eu leio com a tesoura nas mãos, desculpem-me e eu corto tudo o que me desagradava” (COMPAGNON, 1996, p. 24).

¹⁴ Termo usado por Compagnon (1996, p.25) “criara a verdade da leitura como excitação e dilaceração”.

Nominal”, “Raro Mar” e “Tercetos na Máquina” onde tenta explicar a poética, que seja alguma imagem, algum vestígio e, tudo torna-se um enigma. É possível refletir outra questão: será que é o poeta que trabalha a poesia ou é a poesia que trabalha o poeta?

2.1.1 O pensamento e a mão: a escrita “de-morada” em AFF

Na contemporaneidade, com o advento digital, o processo de escrita sofre profundas alterações, existem meios rapidíssimos de ajustes e alteração de textos; a velocidade do sistema acelera a elaboração mental, exigindo do escritor um maior rigor nas suas construções.

Com a utilização do computador na elaboração da escrita, os textos fazem-se, refazem-se, compõem-se, decompõem-se, recompõem-se, misturam-se, emendam-se, perdem-se e recuperam-se, aumentam ou diminuem de extensão, a pontuação modifica-se, os parágrafos reorganizam-se, os versos encontram uma nova distribuição espacial. O sistema de informação encontra a palavra exata, a expressão precisa, o adjetivo certo, a intencionalidade desejada, sem que de tudo e de muito mais reste um sinal, um traço, uma sombra, uma pista de escrita, da dificuldade de se encontrar a palavra, do desenrolar-se do pensamento em seu ato poético.

Escrever é algo muito difícil, que só se aprende escrevendo, porém, acredita-se que o pensamento vai evoluindo no momento em que tem um tempo para retornar ao texto e modificá-lo, pegá-lo mesmo em sua concretude, tendo contato, presença.

Derrida (1992) explana que para acontecer uma escrita poética, para que haja poesia, é necessário “aprender de cor”, de coração. Poema é “aquilo que a palavra coração parece querer dizer”, não está ligado somente ao interior, deve “deixar-se atravessar o coração pelo ditado”, pelo que vem de fora, as outras vozes, o poema necessariamente não nasce do eu, mas de uma escrita cultural “da assinatura que repete sua dispersão”. Nesse sentido, o fazer poético é um devenir “ele acontece, (...) sem que se tenha que fazê-lo”, pois está na “vinda do outro”.

É necessário pensar o texto no processo de fazer-se, de construir-se: como as palavras se encadeiam, como as idéias fluem ao sabor do lápis. É comum ao crítico a inquietação de saber como foi produzida a construção de um poema por seu autor.

A título de análise foram selecionados alguns poemas de AFF que refletem sobre o ato de escrever. É possível observar a dificuldade extrema do fazer sistemático, que é uma

questão de prazer próprio de cada escritor. Em “Duas mesas¹⁵” AFF comenta o trabalho do escritor, para ele, é árduo e cheio de constantes alterações. É incompletude e busca.

(...)
 A mesa-máquina de um não se completa.
 Sua carpintaria apesar de todos os planos
 de muita plaina, é errática, se acrescenta
 de novos talhes, apaga-se e recomeça
 o trabalho nas tábuas, móvel, arrastando
 no pensamento, que se reescreve, constante
 e onde o escritor é rascunho e resultado.
 (...)

É preciso olhar a escrita de AFF como um desprender-se das teclas automáticas, o poeta desvencilha-se da escrita superfície, desejando aprofundar seu olhar, torná-lo mais reflexivo, e o olhar reflexivo, pensa a si mesmo. Sua escrita permanece não apenas no espaço do livro ou do papel, mas no tempo, no intervalo em que escreve e reescreve, em que marca a presença de sua poesia. AFF tenta destituir o traço mecânico/digital em proveito de uma escrita capaz de explodir, uma escrita que se constrói, se perfaz não somente nas linhas do papel, mas, sobretudo e, exclusivamente, na entrelinha, nas lacunas. O poeta privilegia uma forma de escrita colada a página. Mesmo assim permeiam-se algumas questões dessa comunicação “É possível na era digital promover uma experiência de escrita de-morada, colada ao lápis e papel?”

Em “Numeral/Nominal”, último dos livros que compõem a edição de sua poesia reunida, o poeta AFF em poema dedicado a Mário Rosa, compara a escrita a um arriscar – que seja um perigo ou uma aventura.

16
 Para Mário Rosa

Escrever é arriscar tigres
 Ou algo que arranhe, ralando
 O peito na borda do limite
 Com a mão estendida
 Até a cerca impossível e farpada
 Até o erro – é rezar com raiva¹⁶.

O poeta pensa a escrita selvagem, que mostra sua força, nos fazendo dependentes dela, subentende-se que precisa ser domesticada pela mão que escreve e pelo pensamento que

¹⁵ Raro Mar, 2006, p. 32.

¹⁶ Numeral/ Nominal, 2003, p.42.

raciocina. Está sempre, segundo o poeta, “na borda do limite”. A alusão ao animal tigre alerta para que o ser humano seja violento e fuja do perigo desse limite, e que consiga ultrapassá-lo. A escrita precisa ser dominada, penetrada, pensada a fundo.

Derrida (1992) numa tentativa ou simulacro de resposta para o questionamento “O que é poesia?” expõe-se com a representação de um ouriço. Para ele, a poesia é um “animal lançado na estrada, absoluto, solitário, enrolado em bola junto de si”. Esse animal é conhecido por seus espinhos no dorso que no momento de perigo os solta no pêlo ou corpo de seu adversário. Derrida comenta que esses espinhos assemelham-se a “flechas eriçadas”. O uso da palavra “flecha” nos remete à dispersão que a poesia proporciona já que indica muitas direções ao seu leitor.

O animal que se apresenta na auto-estrada enrolado em bola como a se desviar ou a si proteger de um acidente, “é cego sem idade ouve mas não vê chegar a morte”, é assim o poema, às vezes, hermético, fechado, impenetrável, como a si defender das muitas interpretações.

Para que o poema se realize, é preciso lançar seus signos para fora, desviar-se ao outro, a uma abertura, nunca se mover em si, é transcendência a partir de si.

A metáfora usada por Derrida envolve a poesia no seu sentido mais literal, que é a dificuldade de penetrá-la, o leitor está sempre em risco “na auto-estrada”, como também escreve AFF “na borda do limite”, e se por um acidente o leitor é captado por este mundo poético pode ser ferido pelas palavras, pelo verso, é capturado “de cor”, de coração, é flagrado. Para Derrida (1992), “não há poema sem acidente, não há poema que não se abra como uma ferida, mas que não abra ferida também”.

A poesia-ouriço como comenta (Ibid), é também arisca, como é o ato de escrever para AFF. O poeta é um animal que se arrisca para pegar a palavra, o ritual de sua caça é calculado, demorado para que a mão não perca o instante do pensamento, sua presa é algo que vem vindo e resulta em poesia.

Percebe-se que o poeta abraça o risco, isso demonstra a sua coragem na luta, no combate, na desconstrução das amarras do homem ocidental. O chegar à outra margem, ao que deseja, que é o poema em si, a travessia arriscada é necessária e é um perigo, pelo qual o homem que pensa, corre.

No poema 19, o eu-lírico nos lembra Cabral¹⁷ com a escolha minuciosa das palavras, mas, antes, liga a idéia - pensamento à máquina de escrita - mão.

¹⁷ João Cabral de Melo Neto no poema “Catar feijão”.

19

Escrever o pensamento à mão.
 Reescrever passando a limpo
 Passando o pente grosso, riscar
 Rabiscar na entrelinha, copiar
 Segurando a cabeça, pelos cabelos
 Batendo à máquina, passando o pente
 Fino furioso, corrigindo, suando
 e ouvindo o tempo da respiração.
 Depois, digitar sem dor, apagando
 Absolutamente o erro, errar.¹⁸

A mão é o membro responsável pela concretização da escrita. É a possibilidade da passagem do pensamento ao concreto da poesia. Não é a máquina e nem o moderno computador que realiza a atividade, mas é a escrita a mão pura, na proximidade, no traço, na força do pulso, dos dedos, na marca da letra.

Pelo “pensamento a mão”, o que se pretende sugerir já é da ordem de um desestabilizar dos domínios do texto da escrita mecânica. O ato de escrever, em AFF, deixa de ser escrita como expressão de automatismo, de superficialidade, em proveito de uma escrita “de-morada”, presa ao papel e pensamento. A folha de papel não é só objeto, mas sim um espaço, no qual, a escrita se expande para além de si, é uma extensão, é a possibilidade de visualizar o que vem do pensamento.

Carvalho (2008, p. 09), “a mão vai retirar o véu, anterior e transparente, para possibilitar que se toque com os olhos a outra materialidade” e expandindo a reflexão:

A mão destampa o escondido ou anunciado como nuvem desejante que a mão procura na sua fome expansionista de descoberta. Uma das descobertas é que a mão passa e o tempo passante é a oferta das mãos. Como inscrever sem registrar o impasse de ficar retido, de enclausurar o arisco movimento que necessariamente escapa.

No poema 19, o poeta escreve por etapas, num processo. Primeiro com a mão pura, coloca o pensamento no papel, depois reescreve, passa a limpo usando um “pente grosso”, risca, completa nas bordas e entre palavras, rabisca, até chegar o momento de passar “o pente fino” como a catar piolho, minuciosamente, vagorosamente bate à máquina, atento ao olhar, com os dedos nas teclas ouve o “tempo da respiração”. No ato da re-escrita corre-se o risco de dizer diferente ao já dito, o traço anterior já não é o mesmo; quando ele tenta dizer melhor já está dizendo outra coisa, o ato é uma das suas dores. Depois de todas as etapas, no computador “digitar sem dor”; como já se passou as dores do corte, percebe-se que o poema

¹⁸ Numeral/ Nominal, 2003, p. 43.

está pronto. Mas o poema em si, pronto, não seria o maior erro?

Mais adiante o poeta repensa novamente nesse processo lento que é a escrita. Outro poema entra em diálogo com “19”, “Ar e terra” retrata novamente a escrita em etapas. Primeiro, o pensamento corta, recorta metaforicamente a “massa cinzenta... da qual forja a obra”, no início a escrita poética parece, segundo o poeta, muito obscura, está apenas no pensamento, na elaboração, mas é nessa/ dessa obscuridade que o poema nasce. Depois “a tentativa vitoriosa risca/ com o grafite quase carvão/ o papel (...)”, só após o pensamento é que se inicia o ato da escrita, mais uma vez a mão é a responsável para apanhar o que o pensamento apresenta “a mão/ que apanhou no espaço, o bólido”. Mais adiante o que se insinua não é a assinatura do escritor, mas a sua marca, o seu estilo.

Ar e terra¹⁹

Antes do maçarico, o pensamento
corta, recorta, a massa cinzenta
da chapa de ½ polegada de ferro
na qual se forja a obra a fogo
sem solda na dobra da placa solo.
Depois, a tentativa vitoriosa risca
com o grafite quase carvão
o papel, o protótipo, o piloto
em escala compatível com a mão
que apanhou no espaço, o bólido
em peso e pouso, o ar e terra, que ganhará
enquanto esfria na fundição, universo
tamanho de astro, grandeza áspera.
O que sobra é o resto do sonho
através do pincel, do gesto espalhado
que assina com tinta preta na folha de desenho
não o nome Amílcar de Castro
mas o gráfico de sua marca.

Nessa ambiência, AFF propõe uma negação à escrita contemporânea. É fundamental perceber que se trata de um pensamento de combate, e este combate se situa nesse limbo da escrita contemporânea - computadorizada. A escrita digital ao mesmo tempo apaga, corrige, refaz o texto sem deixar sequer uma marca, um traço. AFF tenta tornar permanente o ritual de escrita, que contradiz a velocidade atual.

O que está em jogo para o poeta é justamente uma desestabilização das categorias performáticas da escrita atual e também uma suspensão das possibilidades que os textos

¹⁹ Raro Mar, 2006, p. 38.

digitais possuem de síntese. O poeta parece inquietar-se para que o leitor tenha um olhar mais atento, para que não se deixe ser dominado pela poética da velocidade. O poeta imagina uma escrita contaminante, como relata no poema “Procedimento”:

Escrever, apontando o lápis
 direto ao objeto imaginado.
 No começo, rombudo, cabeça
 de obus – pronto para
 a necessária explosão
 a rasura, o traço grosso
 do primeiro rascunho
 ou do que requer o assunto.
 Depois, ir aparando, aos poucos
 o que precisa de apuro, o risco
 fino que se corre ao afiar
 a ponta do desejo de dizer
 até o ponto mais próximo²⁰

A escrita que se faz com a utilização do traço, tracejada, vai construindo as linhas do texto, vai apresentando com cuidado as palavras, o mundo poético, vai criando espaço nas bordas, vai lapidando-se, ultrapassando os limites e é assim, portanto, para o eu - lírico uma forma de escrita habitada/ demorada.

O poeta alerta o leitor para uma escrita como experiência, ele deseja a abertura de espaço por entre as palavras para que o poema possa construir-se artisticamente, não aceitando a paralisação, a mecanização. Criar uma nova forma de habitar, conforme fala Heidegger (2001) de que um habitar precisa ser demorado. Mas não se pode deixar que a demora, impeça a natureza do devir, das coisas que chegam à velocidade dinâmica que nos constituímos com o outro. Precisa-se de uma ponte que leve ao outro, mas que também deixe rastros, marcas, vestígios da escrita. Contudo, é necessário retomar o final do poema “Ar e terra”.

O que sobra é o resto do sonho
 através do pincel, do gesto espalhado
 que assina com tinta preta na folha de desenho
 não o nome Amílcar de Castro
 mas o gráfico de sua marca.

²⁰ Fio Terra, 2003, p. 581.

2.2.1 A dificuldade, o obstáculo, a luta

No desenrolar deste capítulo, serão abordadas questões que emergiram do diálogo poético; porém não serão levadas à exaustão. O objetivo é apresentá-las de forma sucinta e esclarecer as que condizem à pesquisa, no capítulo segundo e terceiro. Como coloca Correia (2002) “eles não explicam tudo. Menos do que análise são indicações; e sobretudo, treino para a percepção da linguagem poética²¹”.

O poeta num diálogo com Drummond, buscando penetrar em sua poesia, mas sabendo das dificuldades a serem ultrapassadas, relata no poema “Aporia”²²:

Entro no abrigo
do mundo cerceado
sem espaço sequer
para abrir parágrafo

que descreva, rupestre
a metamorfose do inseto do ser
que contesta a necessária
escuridão inexplicável.

A estrofe começa com o verbo entrar na primeira pessoa, conferindo autonomia ao eu – lírico quanto ao que se relata: a confissão de que entra num espaço limitado, em que não há abertura ou alguma possibilidade de escape, saída. A seqüência “abrir parágrafo” remete a uma forma para iniciar a escrever ou falar, deixando em curso a possibilidade de enunciação. Se não há espaço, conduz ao hermetismo, e se houver algum tipo de ação, o esforço para se mover será árduo. Mesmo não havendo espaço para o movimento, é um paradoxo, pois relata através do adjunto adverbial “no abrigo” a algo que acolhe, protege, aconchega, conforta. Contudo percebe-se um anseio por nada, uma busca sem esperança.

O poeta procura através dessa confiança complexa em que assume a entrada no espaço limitado da explicação, para a necessidade da escuridão, a fim de que haja a metamorfose do homem. No verso “metamorfose do *inseto* do ser” (grifo meu), nos recorda Kafka quando seu personagem Gregor Samsa transforma-se em um inseto. Parece que a reclusa que ocorre na metamorfose é necessária para que haja mudança no homem frente à modernidade, em que as atividades humanas se colocam em exterioridade, à mostra, à materialidade, cara a cara com a máquina que transforma sem mistério.

²¹ CORREIA, 2002,p. 16.

²² O estudo dos poemas: Aporo e Aporia será superficial, já que a ocasião é apenas para um percurso dos poemas em que AFF retoma o poeta CDA. Pode ser que este estudo fique para outra ocasião.

O movimento natural da leitura impõe uma seqüência embora acidentada que é, na verdade, fundamental enquanto progressão articulada de uma confiança complexa. O movimento acidentado virá do uso exclusivo da terceira pessoa gramatical, por meio da qual, ao utilizar o vocativo “Zenão”, desloca-se, exteriorizando, o que antes era uma instância lírica: “Zenão, não me formule”. A ironia ao buscar o outro, parece um distanciamento ou uma omissão da responsabilidade em responder o que buscava interpretar. O sentido do deslocamento se faz tão intenso quando passa para o outro, como se não estivesse em si, à resposta a qual desejava, mas é pelo espelho do outro que o sujeito se mostra, e a contradição não poderia ser maior quando relata “nem pelo absurdo/ de me sentir liberto quando preso”, é nele mesmo que está a saída, a resposta.

Costa Lima (1968, p.188) refletindo sobre o poema “Áporo” de CDA (Um inseto cava/ cava sem alarme/ perfumando a terra/ sem achar escape) trabalha essa noção percebida acima como tempo-corrosão. “Entendida ao nível de inseto e de vegetal, a vida se realiza. O que lhe é interdito é a realização de escavar como elaboração de uma perspectiva, em que o tempo se desata”. A noção de tempo não está no sentido de um tempo vivido que se perde com a velocidade das novas tecnologias, mas como uma ilusão, uma falta de perspectiva:

A corrosão no caso não está em que algo se destrua, em que as coisas se percam. Isso é exigido pelo movimento e pela própria lei de economia do mundo. Ela sim está em que o homem esteja desligado do produto que suas mãos tenham moldado ou de que seus olhos não consigam penetrar além do nevoeiro presente. (Id, p. 189)

Bischof (2005) em seu livro “Razão da recusa” delinea a obra poética de Drummond construída no impasse do poema, ou seja, reflete sobre os obstáculos que o eu - lírico aponta na construção de sua poética; impasses, os quais, a vida moderna trouxe para o poeta CDA, como: o confronto com a metrópole e a questão do tempo.

Para (Id, p. 13), há em “Áporo” um “movimento em direção à luz (o escape do labirinto subterrâneo)” e “o que se busca em Áporo, ao que parece, é o escape da negatividade por meio da ação (de cavar) e da transformação (orquídea), (Id, p.69)”.

A abordagem feita pelos dois teóricos, nada mais é que uma metaforização do fazer poético que o eu - lírico da poesia de AFF busca através da estrofe: “Um inseto cava/ cava sem alarme/ perfumando a terra/ sem achar escape”, para realçar a dificuldade de entrar na poesia drummondiana, mesmo com o impasse de ser impenetrável, traz a questão de ser abrigo, desmistificando o que antes havia relatado. O abrigo que a poesia proporciona parece ser generoso, mas não custa indagar: “Isto não terá um custo? Um preço? Uma

consequência?”.

A poesia de AFF se aproxima da crítica feita por Bischof (2005), para a autora “o obstáculo é constitutivo” da poesia drummondiana e assim CDA passa a ser um obstáculo constitutivo da poesia de AFF “Entro no abrigo / do mundo cerceado / sem espaço sequer / para abrir parágrafo”. Vê-se que o poema se constrói sobre uma estrutura de impasses, numa luta para alcançar a luz, brota numa negatividade da movimentação das estrofes: a impossibilidade incontornável do eu – lírico em alcançar, na escrita poética, o objeto de seu desejo.

2.2.2 A noção de velocidade

Mesmo sabendo da dificuldade de penetrar na poesia do poeta moderno como é visto em “Aporia”, o eu - lírico do poema 26²³ se manifesta na tentativa de medir-se com a velocidade deste e também de Clarice²⁴. Avaliando as experiências vividas entre eles, e comparando-os a uma máquina, sente-se incapaz de acompanhá-los. A medição já é logo observada e a angústia e tristeza de ficar para trás está impregnada no sujeito em sua máquina “mecânica” que “tampouco entranhada, enferruja”. E assim se justifica “perdendo força a cada dia”:

26
Pensando em Drummond e Clarice

A máquina de um, a outra
se sentindo uma, e a minha:
mecânica, não oferecida
tampouco entranhada, enferruja
sem metafísica ou metáfora
perdendo força a cada dia
não dizendo o que durante
tanto tempo prometeu – ilusão não era
pois o mundo palpita para todos.

É interessante notar que o sujeito poético ao se dizer “e a minha: mecânica” eleva seus interlocutores a uma noção de máquina que não é mecânica, porém mais rápida e

²³ No momento em que comecei a análise dos poemas, optei pelo método cronológico em que os poemas foram publicados. Primeiramente, iniciei com “26” e continuei escrevendo... Quando estava quase concluindo a análise, percebi que o poema “Aporia” deveria começar e terminar, mudando totalmente a ordem cronológica de publicação.

²⁴ Clarice Lispector foi uma companheira poética de AFF, muitas poesias foram dedicadas a ela, esta em questão é dedicada a ela e a CDA.

autônoma. A partir desse relato, Drummond é visto como uma máquina “a máquina de um”, e Clarice tentando ser “a outra se sentindo uma”, ou melhor, com esse uso do gerúndio “sentindo” quase chegando a ser; o sujeito poético não sendo, mas tentando acompanhá-los constrói-se um triângulo que tendo como referência o triângulo religioso (Deus, Cristo e Espírito Santo) em que o poder está em Deus, responsável por toda a criação, deduz-se que Drummond estaria sendo esse “todo poderoso”, ocupando o lugar de destaque, de superioridade na tríade. No último verso da primeira estrofe “pois o mundo palpita para todos”, o sujeito poético acredita poder participar da comunhão, ter a possibilidade de dizer “o que durante tanto tempo prometeu”. No segundo segmento do poema, tenta explicar metonimicamente o motivo da falta de velocidade “os dedos gagos não conseguiam, nas teclas, articular as palavras, através dos dedos representa o corpo e a mente que não conseguem atingir a velocidade exigida, necessária; justificando ainda o que se “exprimira” está “próximo”, mas ao mesmo tempo “além”. Este jogo antitético é um grande reflexo do triângulo, em que o eu - lírico “embora igual aos outros”, na sua negatividade “desistia”. Mas é dessa negatividade que surge a poesia.

O que faltou foi velocidade
na datilografia, acurácia, para
captar o que sub-reptício se afastava
e mesmo se gritante, os dedos gagos
não conseguiam, nas teclas, articular
as palavras, o que se exprimia, próximo
mas sempre além de todo mecanismo
que embora igual aos outros, desistia²⁵.

29 I 2002 (26)

O aspecto da escrita, no poema, parece subordinado a uma produtiva máquina de escrever que só produz sentido pela rapidez, justificando através do vocábulo máquina, levando, assim, em consideração a rapidez tecnológica. O poeta reivindica um aperfeiçoamento de sua escrita, sendo que a sua é lenta, enferrujada e onde ele não consegue captar o que afasta, o que escapa num instante.

O poema analisado é uma preparação para o aguçamento do princípio maquínico que se intensifica em “Manual da máquina CDA” o eu - lírico dá dicas de como o objeto funciona. Inicia o poema com uma frase nominal: “A máquina é de pedra e pensamento” descrevendo a máquina através de um contraste: pedra e pensamento. O jogo com o signo

²⁵ Numeral/ Nominal, 2003, p.47.

“pedra” no poema reforça a noção de dureza, impenetrabilidade da poesia drummondiana. A poesia de Drummond também foi muito marcada por esse signo, referindo-se a obstáculos, impasses. Com a introdução do substantivo com função de predicativo do sujeito: “pensamento” fica mais complexo entender o funcionamento dessa máquina. Ao mesmo tempo em que é autônoma, mecânica, é de pensamento. Será que pensar se refere a calcular, refletir, saber o momento certo de realizar seus comandos?

O eu - lírico assim sumariza seu funcionamento; ajudando o leitor a ler ordenadamente, explicando a execução desse objeto: “Funciona sem água, deslizando / seu lençol de laje e lembrança / aberto e desperto por natureza”. Busca nos vocábulos: motor, alavanca, tração, roldanas - descrições exteriorizadas – maneiras para entender seu funcionamento. Porém, há um deslocamento do olhar do eu - lírico, ao concentrar-se em seu funcionamento, quando convida o leitor, ou conversa com seu interlocutor, pois em sua atividade maquínica desperta quem o lê, modificando-o a cada vez que age; tornando assim, um ser diferente, adquirindo um novo olhar sobre a vida ou sobre o ser.

Representa, disfarçadamente, a velocidade através do ritmo do poema, que se realiza com os enjambments. Este recurso poético é herdado do modernismo. Os poetas modernos consideram-no um recurso formal muito valioso, principalmente quando não se faz necessário o uso da métrica “Tem por motor o atrito, a tração/ a alavanca que levanta quem lê/ e o modela, diferente, a cada passada/ pois se faz também diversa”.

A máquina se liga ou funciona no choque com o outro, pois ao iniciar a ação para movimentá-la, funde-se a ela: “se aproximando, como no boxe – / através do choque, onde se juntam – / íntimos, podendo parecer ternos / apesar dos dentes, roldanas, o amor / arranca, em chão de escorpião”. Esses versos já inauguram a questão da alteridade que vai ser abordada no capítulo terceiro.

Dependendo da força de insistência do leitor, o desejo de analisar minuciosamente, na parte interna, é que haverá a possibilidade de compreender um pouco do trabalho, de suas atividades e invenções: “Quando revista, de perto, por dentro / a máquina – que não se passa a limpo – / se compreende um pouco do engenho / do mecanismo de suas linhas partidas”.

O seu funcionamento não é ordenado, é “assimétrico” e seu produto se fabrica através “do mecanismo de suas linhas partidas”. O que se resulta não foi feito por um tempo linear, mas simultâneo, com preenchimentos e lacunas, seu produto foi se modelando distintamente dos que são fabricados por normas seqüenciais, porque a máquina é diferente das outras, seu funcionamento também haveria de ser: “pois se faz também diversa: / novos

perfis que se enfrentam / assimétricos, e que não esperam / o encaixe certo, feito à régua / mas o impossível, irregular, sem / efes - e –erres, com recortes irritados”. Ligando o adjetivo “irregular” ao título “Manual da máquina CDA”, é percebida a realização de um jogo, que o poema não é um manual, já que seu funcionamento é feito através de linhas partidas, é irregular e assimétrico.

2.2.3 Admiração refulgenigma

Caminhando nas imagens e idéias extraídas dos poemas analisados, encontra-se pontos de contato com o poema “Tercetos na máquina” que dialoga com o poema “A máquina do mundo” de CDA, o qual, recebe crítica literária de Bischof (2005) e Vilaça (2006).

Bischof (2005) na análise do poema “A máquina do mundo” relata que há um afastamento em relação ao objeto buscado. Expõe que cabe analisar “um movimento de recusa que se articula, de um lado, à incorporação do obstáculo pelo próprio eu - lírico e, de outro, à escuridão circundante para a qual volta o eu - lírico”²⁶.

Sendo assim, o poema se inicia por um “oferecimento que se abre ao caminhante, dando a ver o funcionamento do mundo”²⁷ e conclui “por voltar seu foco para um movimento de difícil compreensão: o gesto de recusa do eu – lírico”²⁸.

Nesse percurso, o eu – lírico vive um confronto: a falta de materialização/ temporalização da máquina; e o espaço, no qual, se insere é marcado pela temporalização - a referência que se coloca é a estrada mineira. O caminho por qual trilha é visto por Bischof (2005, p. 111):

Se o espaço com o qual se abre o poema é permeado de escuridão, na máquina o que se vê são imagens de luz e grandiosidade: *calma pura, clarão equilibrado, a memória dos deuses, a total explicação da vida, a ciência sublime, os recursos da terra dominados, as verdades altas, mais que tantos monumentos erguidos à verdade.*

Para a crítica o que fica difícil de entender é o gesto estranho e afastado que se opera na recusa do eu – lírico frente à manifestação de perfeição da máquina. E expõe:

a recusa introduz no poema um outro tom: o caráter *incurioso e lasso*, o desdém

²⁶ BISCHOF, 2005, p. 103.

²⁷ BISCHOF, 2005, p. 107.

²⁸ BISCHOF, 2005, p. 112.

(“desdenhando colher a coisa oferta”), os atributos (*noturno e miserável*) de um eu – lírico imerso na escuridão e desistência – mas que com isso parece mergulhar, recusando o caráter a - histórico da máquina, na temporalidade do mundo. (BISCHOF, 2005, p. 111)

Segundo a análise de Bischof, conclui-se que o eu – lírico realiza frente à grandiosidade da máquina um movimento de recusa à sua abstração e generalização. O poeta volta a trilhar o caminho mineiro, mesmo sendo obscuro.

Se apresenta a inusitada recusa do eu – lírico frente ao conteúdo totalizante da *máquina*. O que o poeta parece recusar não é, no entanto, o recurso ao pensamento (sabemos que sua poesia é firmemente calcada na busca por um sentido, valendo-se da reflexão no esforço recorrente, marcado pela angústia e pela *inquiétude*, para tentar chegar a um desenho mais claro do mundo). O que se repudia é, justamente, a possível e invasiva explicação de um sentido inteiramente oferto e gratuito (sem a marca da busca recorrente), que trouxesse à expressão a facilidade de uma excessiva luz – o que acarretaria, para a poesia aporética e escurecida de Drummond, um desacordo com o mundo (e o *sentimento do mundo*) que essa poesia constrói e dá a ver. (Id, p. 23-24)

Vilaça (2006, p.105) ao analisar o poema “Máquina do mundo” de Drummond relata que “a revelação mais dramática está na profunda inadequação entre o sujeito e a representação máxima do ideal clássico”, ou seja, a razão em que a escrita se desenrola “como o globo camoniano”. O poema de CDA é feito em versos decassílabos, recuperando a arte clássica em sua forma e conteúdo. Para o crítico, o poeta fica com o conflito entre o eterno e o moderno, representando assim, “esse hiato de valores que vive o homem moderno, sem outro recurso que o da liberdade aterradora de avaliar o mundo vazio da intimidade já despojada da vontade, da crença e da esperança”. Para Vilaça, a entrega à máquina traria para o convidado muitas conseqüências. E a recusa é de modo lúcido, pois nos vem “oferecer uma passagem só de ida para algum reino de ilusória plenitude”²⁹.

A partir das análises de Bischof e Vilaça, ambos no poema estudado³⁰, vêem que a recusa e a negatividade perfazem a escrita do poeta, mostrando o seu sentimento do mundo.

No paralelo que se estabelece entre “A máquina do mundo” e “Tercetos na máquina”, foram estabelecidas algumas relações que podem anunciar situações importantes vislumbradas pela poesia de Armando Freitas Filho: a admiração ou a recusa à máquina. Como relata Penna (2006, p.15) em prefácio a “Raro Mar” “em Armando a máquina-mundo, o mundo-máquina – relógio, revólver, motor – é integralmente poema e sujeito, dele não mais se dissociando”. Os significantes descritos acima remetem, sequencialmente, ao tempo, à

²⁹ VILAÇA, 2006, p. 106.

³⁰ O poema “A máquina do mundo”.

aposta na escrita – a palavra poética como flecha, e à máquina drummondiana – sua atividade constante, a velocidade, o potencial, conceitos que vão ser trabalhados mais adiante.

Em “Tercetos na máquina” o poeta segue o mesmo ritmo de Drummond, usando três versos em cada estrofe, perfazendo um total de trinta e duas estrofes, não usa o verso decassílabo, herança do classicismo para sua poética, traz um traço da pós-modernidade: o verso curto e livre. Em seu poema, o eu – lírico discursa ora com a aparição da máquina – que se realiza em “A máquina do mundo”, ora com o ato de escrever. Inicia descrevendo a escrita poética que é árdua e a luta do poeta em alcançar o pensamento:

Tercetos terríveis
de tantas arestas soldadas
sem cuidado e melodia.
(...)
O pensamento não parou
para refinar um pouco
a irrecusável caneta de ferro

ora em brasa, ora gélida
na escritura minuciosa
no contraforte da montanha

A escrita poética é difícil “tercetos terríveis”, “a escritura minuciosa”.

Na 4 e 5 estrofes, o eu – lírico retoma as formas de aparição da máquina “no contraforte da montanha”, numa superioridade a ele. Mais adiante, na 7 estrofe se localiza espacialmente “na treva do chão”:

mostrando em baixo-relevo
na treva do chão, a ferrugem
da existência corroída pela dor

Nessa ambiência o sujeito lírico, fora de si, porque tenta buscar o outro, em contemplação, está numa perspectiva imóvel face à escrita poética de CDA. A forma de aparição está superior a ele. Quando utiliza “atrás da couraça imóvel” se percebe a outra face possível desse objeto, a face persuasiva que o atraía: “inevitável, inerente / apesar da mirada azul / do olhar e da serra”.

Já que “não poupava ninguém / no corte da sua herança”. Parece delinear-se o convite a este mundo: o mundo da escrita contemplativa de CDA, porém o eu – lírico –diante da grandiosidade - resistia, pois via “Iluminação negativa provinda / de um sol desligado,

repentino / que ainda brilha na memória”. Mesmo sentindo-se atraído pela “esfinge tácita” e sua beleza “enverga o rigor do seu rosto / que se acentua pela decisão final” pois ele não consegue acompanhar a escrita de CDA. O poeta luta contra esse relance, essa epifania, conclui-se que inicia o gesto de recusa, pois o eu – lírico prefere ficar “na noite dos livros fechados / na escrivantina”. Não que o eu – lírico queira ficar nessa situação, mas se sente incapaz de acompanhar/ decifrar a esfinge –CDA. Entendendo que “absorvendo os riscos, os lanhos” quem se deixa levar, ser dominado, terá conseqüências, não será o mesmo.

Nesse ínterim, é introduzida a noção de temporalidade, manifestada pelas palavras “durante o rosário de horas do relógio”, o tempo passa e o poeta se sente corroído pela inspiração que não chega. Até que se mistura à materialidade da mesa na qual escreve:

(...) cada um desapareceu
na espessura do cedro duro
seco, estanque.
(...)
exposição aguda debaixo de luzes
em riste, em pleno uso
sobre o casco opaco, irremediável.

No decorrer do poema, o sujeito poético expõe com clareza e detalhes a escrita que não se separa de seu autor “a vida e o verso se adensavam”. Já que este se encontrava com a barreira *madeira, cedro duro, casco opaco*.

Há de todo modo, algo que deve ser observado com mais precisão: a recusa. Entende-se que o eu – lírico recusa uma escrita fácil, superficial:

O desígnio da clara esfinge
é difícil _ refulgenigma

Prefere ficar nas entrelinhas:

se distribuía, cifrado, não oferecido
nas entrelinhas tortas, escuras
feitas de recusa, remorso, labirinto.

Pois a escrita em si é:

pedra bruta sem preparo
ensimesmada na estrada
coisa em si, sem fim.

A escrita poética precisa ser lapidada.

O eu – lírico volta a si após sua aparição “coisa em si, sem fim”, ignora o brilho

lúcido, a oferta gratuita e envolvente da escrita poética que o dominava.

Em ambos os poemas, o eu – lírico se manifesta por um caminhar. Em “A máquina do mundo” segue “uma estrada de Minas, pedregosa” é clara a referência espacial. Em “Tercetos na máquina”, inicialmente, a estrada trilhada fica confusa em relação ao que seja e à sua localização, mas no decorrer da análise percebe-se que a estrada é a escrita poética e a espacialização vai tornando-se clara, quando nos versos se relata

na escrivantina, (...)
 (...)
 com suas gavetas fechadas
 de chaves perdidas para sempre

O eu – lírico está “ensimesmada na estrada”, não saindo dela, tentando trilhá-la. A estrada é para ele “pedra bruta sem preparo”. A figura poética pedra refere-se ao ato de escrever, absorvendo em si mesma a falta de interesse por aquilo que se encontra ao redor, pois a pedra é bruta “coisa em si”, precisa ser lapidada.

De acordo com Correia (2002, p. 37) a metáfora “pedra” constante na poesia de CDA “transforma-se em enigma plurívoco, motivador de interpretações diversas”.

O diálogo entre “A máquina do mundo” e “Tercetos na Máquina” sintetiza o problema crucial que se propõe a obra do poeta, o caminhar na estrada de um poema ao outro é sempre interceptado pela “pedra-desafio”: que nada mais é que a admiração, contemplação e não recusa à poesia drummondiana.

As formas em que o eu - lírico aborda a aparição, contemplação e não recusa da máquina assemelham-se a seqüência apresentada no poema drummondiano “A máquina do Mundo”, analisada por Bischof (2005), porém um outro sentido, o que está em análise é o diálogo com CDA. O poeta caminhante tenta fazer coincidir novos enunciados e novas visões, encenando junto a uma dinâmica do olhar à memória crítica de suas leituras e de sua escrita.

Dessa forma, proponho uma comparação à noção de máquina analisada, no poema “26” e “Manual da máquina CDA”. O que se observa é um contraste quanto aos conceitos. Antes CDA era considerado uma máquina inatingível, que possuía todo ritmo e potência. Sendo necessário na vida do poeta a velocidade para acompanhá-lo. Não era visto como uma máquina que recusa e que tem algum tipo de insegurança. Já “A máquina do mundo” registra pela sua totalidade e não é aceita. Em “Tercetos na máquina” CDA é visto como uma totalidade, e é aceito. O poema joga com aspectos negativos: a dificuldade em acompanhar essa máquina, e aspectos positivos: o desejo desafiador de acompanhá-la. E fica uma reflexão:

O que haveria na máquina drummondiana que tanto instiga e atrai o poeta AFF?

2.2.4 Pedra penetrável/ penetrabilidade

Retomando o primeiro verso de “Manual da máquina CDA” “A máquina é de pedra e pensamento” e traçando um paralelo com os versos do poema “CDA na cabeça” “Sua pedra é do castelo” há uma visão de poder, de fortaleza. Já que não é uma pedra comum encontrada em qualquer lugar. A sua “pedra” é do “castelo”, de algo grande, que impõe, que se traduz em pompa, em beleza.

No jogo com o signo pedra, o poeta remete ao poema “Tinha uma pedra no meio do caminho” onde a pedra é vista como obstáculo, como relata Bischof (2005, p. 11):

O obstáculo é constitutivo – instância privilegiada na poesia drummondiana para a incorporação ou a expressão das fissuras de um *eu todo retorcido* ou, visto por outro ângulo, do mundo igualmente torto em que lhe é dado viver – é constitutivo (segundo a interpretação que se quer expor) de uma expressão que faz assomar, no caminho truncado e pedregoso que o eu – lírico é obrigado a trilhar, uma concepção de poesia e também uma **ética**: a própria escolha do caminho dificultoso num mundo *retorcido*, dando a ver os tons de sombra da realidade, sem encobri-la ou falseá-la.

O poema é a reunificação da intensidade de forças em contrastes. Enquanto confere ao poeta o caráter maquinico, veloz, depara-se com outro contraste: a máquina com todo seu poder não consegue aparar a pedra, não consegue abastá-la, é autônoma, real.

não soletra nem se metaforiza.
 Não se deixa paginar – bruta
 não se lapida nunca, não
 se faz rara, nenhuma máquina
 a consegue aparar, pois se parte
 e se funde, no trabalho, a ela³¹:

No vocábulo “não se deixa paginar” é regida por uma ação que o eu - lírico não pode se submeter.

Mais uma vez, a luta com o admirador se alteriza, mistura-se. O último verso “e se funde, no trabalho, a ela:” é a realização mais forte da poesia de AFF.

No sentido de tentar essa penetrabilidade, o poeta busca em outro poema a palavra chave como pretexto, como possibilidade de abertura na poética drummondiana.

³¹ Numeral/ Nominal. Manual da máquina CDA. 2003, p. 63.

Palavra-chave

Esta chave não é de puro ferro.
Mas tem inesperada ferocidade
que os dentes escuros escondem³².

Portanto a chave não é de um material capaz de ser deduzido e ainda não se encontra junto a fenda de sua fechadura, sendo difícilimo a abertura ou impossível.

Seu peso espesso, não é nítido do chumbo
nem níquel, mas de algum minério obscuro.
Perdida da fenda do metal da sua fechadura³³

O que é interessante levar em consideração é a maneira como o encaixe da chave se molda, já que não se encontra junto a sua fenda.

O encaixe desta chave não
se corta a priori: seu ajuste
se molda a partir da febre
que o instante forja – fugaz³⁴.

Molda-se num instante, num intervalo, num lapso, num entrelugar da febre que o momento propicia, na leitura do poema, no contato com os versos, nos interstícios. E como não se funde, não se faz cópia. Seu segredo se perde como também se descobre. Cumpre ao pensamento ou à imaginação a função de refazer a maneira como utilizá-la novamente. É no imaginário que está o acaso de encontrar o segredo da chave.

Não se faz cópia, do que não se funde
nem memoriza o fecho, a nuvem cinzenta
do seu segredo volátil: então
se perde completamente, amnésica
isolada, imperfeita, inútil
no fundo a gaveta, do pensamento
até que a imaginação refaça
em outra liga de duração semelhante
sua imagem de uso e magia³⁵.

A anotação poética “se molda a partir da febre / Não se faz cópia, do que não se funde” concentra-se numa intensidade de contrastes. Tudo se esvai até atingir o máximo do paradoxo.

³²Numeral/ Nominal. Palavra-chave. 2003, p. 62.

³³Numeral/ Nominal. Palavra-chave. 2003, p. 62.

³⁴Numeral/ Nominal. Palavra-chave, 2003, p. 62

³⁵Numeral/ Nominal. Palavra-chave, 2003, p. 62.

2.2.5 Pedras e máquinas

Confere ao poeta mineiro em “Manual da máquina CDA” uma qualidade irracional: mineral “pedra” e ao mesmo tempo racional “pensamento”, quando relata “A máquina é de pedra e pensamento”.

Mesmo que você use objetos que o ajudem a visualizar melhor “Óculos, binóculos, luneta metafísica aproximam o que já é próximo:”; é desnecessário, pois a poesia de Drummond é oculta, profunda, mesmo estando perto, entrando em seu mundo “o que respira colado à pele sem que /o pensamento passe a limpo o calor /do que quase inaudível é inaudito”³⁶.

Mesmo assim ilumina para dentro. “Ilumina para dentro, para baixo /e cresce – raiz sem flor no fim”³⁷ Dentro da onde? E cresce. Cresce para onde? Para a transformação que não se sente? Quem sente? O que o poeta pode ensinar? O poeta ensina a intensidade da passagem do humano em direção ao fim que é obscuro. CDA é quem o atravessa. O eu-lírico não sabe em que vai dar esse percurso. AFF realiza uma poética da passagem e é na singularidade da produção poética que vínculos de identidade e alteridade entrelaçam.

Mesmo falando que Drummond é uma máquina inalcançável, e que nenhuma o consegue lapidar, o poeta relata em outro poema que é ele “Um cristal partido da máquina geral da vida” (Drummond andando). Isola-o, de certa forma, e faz refletir ao mesmo tempo, como o cristal, visão transparente e frágil, porém, pura e brilhante. Existiria a separação “partido da máquina geral da vida” não seria uma seqüência? A máquina geral da vida não englobaria as outras menores? Seria uma máquina especial? E ainda comenta “O corpo está em jogo desentranhando-se /das paredes urbanas que atravessa /a passo automático, com sua fala seca”³⁸. Percebe-se na poesia a tendência à fuga do mundo maquínico sendo máquina. Isto pode ser explicado nos versos em que expõe que Drummond teria dois corpos: um material e o outro sensível capaz de penetrar as profundezas:

Desde o corpo cotidiano, preso
no mecanismo do ponto da cidade
ao outro, metafórico, poroso
Drummond andando

E também na descrição de seu olhar “sob o olhar azul-céu de longo alcance”³⁹.

³⁶ Numeral/ Nominal. CDA no coração, 2003, p. 59.

³⁷ Numeral/ Nominal. CDA no coração, 2003, p. 59.

³⁸ Numeral/ Nominal. Drummond andando. 2003, p.61.

³⁹ Numeral/ Nominal. CDA no coração. 2003, p. 59.

Dessa forma compreende-se a exaltação ao poeta quando relata:

Drummond é Deus. Pai inalcançável.
 Não reconhece os filhos. A mão ossuda
 e dura, de unhas rachadas, não abençoa:
 escreve, sem querer, contudo, a vida
 de cada um, misturada com a sua.⁴⁰

Na seqüência, confiança e esperança retratam o desejo de ser sangue da mesma família. Nas palavras: sangue, carne, milagre, veia, ferida, coração lembramos o sofrimento de Cristo, comparado ao trabalho árduo do poeta: na luta com as palavras, na luta com o deciframento, em captar o real e transformá-lo em poesia.

Sangue da mesma família, carne
 igual – de milagre e tigre – continua
 a se emendar, ferida após ferida.
 Mas não cessa. Não pára, ainda que a dor
 ameace interromper a veia, do que só sob
 pressão se articula inteligível, do que só
 funciona sozinho, pessoal, mas transparente
 contra a vontade de coração medido.

Nos versos encontra-se a encenação do périplo espiritual parece agudizar os signos da plenitude e salvação; mas agora, capazes de atualizar o caráter do olhar caminhante: confiante e esperançoso de ser sangue de sua família.

Contudo, é necessário pensar na questão do tempo da escrita que foi abordada acima “escreve, sem querer, contudo, a vida /de cada um, misturada com a sua” e o tempo visto por AFF em outro poema: transforma tudo/ em linguagem; / acontecendo em dois tempos: /calculado e sem contagem, dentro da mesma voz/ que imprime, minuciosa, no verso”. Às vezes, é medido ou não, numa dimensão de dualidade “no verso/ o revérbero, e no rosto da folha/ da natureza, as suas variações”. A reflexão remete à leitura do poema para fora para além das linhas, é preciso captar o que está por detrás das palavras.

O corpo poroso que consegue atingir as profundezas e transformar o que capta em poesia inspira medo e questionamentos no poeta:

Como lidar
 com o delicado núcleo
 do seu mundo?

E depois, da nudez

⁴⁰ Numeral/ Nominal. CDA no coração. 2003, p. 59.

da sua alma
que a vida empederniu?⁴¹

O que capta é complicado, difícil de compreensão, melindroso, frágil... Como lidar com tanta essência, pureza, que só a linguagem é capaz de transmitir? Se é inalcançável qual seria o sentido da volta, retorno? O que teria de tão forte? Que enigma seria esse que não se resolve? Por que a ânsia de encostar, de beijá-lo, se não consegue alcançá-lo?

Nem o beijo mais leve
alcança sua pétala⁴².

Devido a admiração, ao deslumbramento, a inquietude de desvendamento relata:

Drummond é o cara: se abisma
ímpar, sabendo que viajar, despedaça.
O observador do observador, no escritório.

AFF confere ao poeta CDA a capacidade de apanhar o que passa, confirmando como discutido anteriormente “a velocidade maquínica”:

O que fica para trás, o que não se arrumou
na frente, sensível ao que a primeira mão
perde, e a segunda, segura, tenta.
O observador do observador, no escritório.

Sendo assim o caminho, mesmo difícil, pedregoso, de dura travessia, mas significativo e que vale a pena ser trilhado.

Auto-estrada pedregosa, de ultrapassagem
ou desastre, de dura travessia, que ferve
do lado do mar, meigo e mordaz.
O observador do observador, no escritório.

Se o leitor aceitar a passagem corre o risco de adoecer, de contaminar-se:

CDA não tem cura. Quando pega
não passa, e martela virulento:
na cabeça, introduzindo uma voz
que esquizofreniza, insistente –

⁴¹ Raro Mar – Nominal. Sonetinho do falso CDA. 2006, p. 27.

⁴² Raro Mar – Nominal. Sonetinho do falso CDA. 2006, p. 27.

(...)
Doente imaginário

O leitor sem perceber estará impregnado por uma impressão que não tinha percebido e que possui com tamanha força, que chega a marcar à unha:

CDA marcava à unha
no papel-bíblia, as linhas
os versos que interessavam.
(...)
Mas marcava à unha, como sua poesia
que nos atravessa⁴³.

Compagnon (1996, p. 16) aborda as marcas de leitura, tendo como exemplo o grifo:

O grifo assinala uma etapa da leitura, é um gesto recorrente que marca, que sobrecarrega o texto com o meu próprio traço. Introduzo-me entre as linhas munido de uma cunha, de um pe de cabra ou de um estilite que produz rachaduras na página; dilacero as fibras do papel, mancho e degrado um objeto: faço-o meu. É por isso que na biblioteca toda essa gesticulação íntima me é proibida.

Enquanto o crítico dá seu exemplo, uma característica de CDA passa a ser conhecida através do poema armandiano. O poeta marcava à unha. A marca é um conector, é uma forma de pontuar o texto de outra maneira, e assim passa a ser um sinal especial para a escrita de AFF que mais tarde será recortado, ganhando um novo valor.

Tamanha força é capaz de fazer atravessar uma barreira, um limite no meio do labirinto, encontrar a razão, ou melhor, o sentido que necessitava, que desejava. E quando não consegue ultrapassar o labirinto, ou as cercas, os limites, camufla-se, metamorfoseia, “num movimento em direção à luz”⁴⁴, nesse entrelugar AFF sente-se outro, um ser livre. Quando consegue ultrapassar a barreira dos poros e penetrar na escuridão sem ter a visão do fim (raiz /luz) é que consegue se sentir completo, divino, transformado. E no abrigo, na concentração que a poesia nasce.

neste labirinto, sem vestígio
de raiz ou flor provável
de portal na terra, camuflado⁴⁵.

⁴³ Raro Mar – Nominal. Impressão. 2006, p. 29.

⁴⁴ BISCHOF, 2005, p.13.

⁴⁵ Raro Mar – Nominal. Aporia. 2006, p. 35.

Essa transformação só é possível com a presença do outro. De um outro, alter. Proporcionando, assim, ver de outra forma, sob vários ângulos, sob vários prismas. A reflexão com o outro será abordada mais adiante com o poema “Releitura”.

Poema e flor são aquilo que, em contraste a um mundo de escuridão e confinamento (pensando mais uma vez em Áporo), adquire uma estrutura, que permite sair da escura galeria das ações repetitivas, da procura vã, para o dia claro da possibilidade e da construção (também literária). É neste sentido que se deve ver o vocabulário acurado e complexo que caracteriza a flor, nesta coletânea (áporo, nelumbo) – vocabulário aparentemente tirado de dicionários e livros especializados – como um esforço para dar *nome/forma*, nos mais variados modos possíveis, ao símbolo que passeia pelo livro e lhe dá envergadura crítica. (BISCHOF, 2005, p.69)

2.3 Uma poesia pós-moderna

Propõe-se uma investigação do contexto histórico – as permanências e deslocamentos - da escola artística moderna rumo à pós – moderna, a fim de situar a poesia de AFF em um espaço de representação dos elos intertextuais no cenário da poesia brasileira contemporânea. Os poemas selecionados para essa análise situam-se na instância artística que se denomina pós – modernismo e intitulam-se: “O observador do observador no escritório⁴⁶” e “Doente imaginário⁴⁷”, será colocado em evidência os indícios intertextuais ; em “Áporia⁴⁸” e “Tercetos na máquina⁴⁹” em diálogo literário com “Áporo⁵⁰” e “Máquina do mundo⁵¹” será colocada em evidência a questão da paródia e do pastiche. Será feita uma análise do período mencionado - 2003 a 2006 – ano de publicação dos poemas, inserindo-os num contexto maior da pós – modernidade.

Mostra-se oportuno analisar a partir das imagens que surgem dos poemas, o painel da literatura brasileira do séc. XXI, sob a perspectiva das influências modernistas em deslocamento⁵² à pós – modernista, já que as questões pós – modernas, como: paródia, pastiche e referência são extremamente paradoxais. Estudos recentes buscam resolver se o pós – modernismo é uma continuação ou uma ruptura quanto ao modernismo⁵³.

A seqüência deste capítulo será organizado pela explanação das questões do pós –

⁴⁶ Raro Mar, 2006, p. 28.

⁴⁷ Raro Mar, 2006, p. 31

⁴⁸ Raro Mar - Nominal. 2003, p. 35.

⁴⁹ Tercetos na máquina, 2007.

⁵⁰ Rosa do Povo. 1979, p. 177.

⁵¹ Claro Enigma. 1979, p. 303.

⁵² Esse deslocamento é devido a muitas questões pós – modernas ainda continuarem com uma certa permanência das questões modernas. Só depois de um tempo é que adquirem configurações pós – modernas.

⁵³ JAMESON, 1991, p.22.

modernismo, em consonância à poesia armandiana.

A análise busca uma problematização dos temas e estruturas imagéticas e estilísticas da poesia de AFF, na tentativa de compreender sua poética na pós-modernidade, pois o eu lírico da poesia armandiana busca uma abertura ao verso livre, característica pós – moderna, em contraste aos versos decassílabos herdados do classicismo, presentes na poesia de CDA.

É utilizado o termo pós-modernismo na concepção desenvolvida por Hutcheon (1991), Lyotard (1986) e Jameson (1991), como uma ampla formação cultural artística de caráter paradoxal.

Hutcheon (1991, p.20) argumenta que o pós-modernismo “é fundamentalmente contraditório, deliberadamente histórico e inevitavelmente político”.

Lyotard (1986, p. 08) expõe, enquanto condição da cultura nesta era, caracterizando-se pela incredulidade perante o metadiscurso filosófico-metafísico, com suas pretensões atemporais e universalizantes.

Jameson (1991, p.25) perscruta que o pós-modernismo não é só contestado, mas é intrinsecamente conflitante e contraditório.

O pós - modernismo, por sua vez, em seus desdobramentos, costuma ser caracterizado pela eliminação do estatuto estético da arte que a separaria da vida cotidiana, ou que a transcenderia, o fim das diferenças entre alta e baixa cultura, ou “cultura popular”, ecletismo, mistura de códigos, paródia, pastiche, reavaliação da própria arte como discurso entre discursos, mas acima de tudo descrença e desajuste em relação ao mundo atual. Destruição da aura do indivíduo e de sua integridade.

Pós – moderno quer dizer, aproximadamente, o movimento de pensamento contemporâneo que rejeita totalidades, valores universais, grandes narrativas históricas, sólidos fundamentos para a existência humana e a possibilidade de conhecimento objetivo. O pós – modernismo é cético a respeito da verdade, da unidade e do progresso, opõe-se ao que vê como elitismo na cultura, tende ao relativismo cultural e celebra o pluralismo, a descontinuidade e a heterogeneidade.

2.3.1 O jogo do fragmentário e não – fragmentário

A cultura do pós-modernismo, segundo Hutcheon (1991, p.23) “tem um relacionamento contraditório com aquilo que costumamos classificar como nossa cultura

dominante, o humanismo liberal. Ela não o nega (...) contesta-o a partir do interior dos próprios pressupostos”.

Neste enfoque, textos da cultura popular à literatura marginal, por exemplo, têm sido efetivamente pesquisados. Segundo Jameson (1991, p.28) “há o apagamento da antiga (característica do alto modernismo) fronteira entre a alta cultura e a assim chamada cultura de massa e comercial”.

O pós-modernismo recusa propor qualquer estrutura, portanto é importante observar o que Lyotard (1986) argumenta sobre as narrativas-mestras.

Lyotard (1986, p. 16) define o pós-modernismo simplesmente como “incredulidade diante das metanarrativas”, para o autor o fato é devido ao progresso das ciências e expande sua reflexão:

A função narrativa perde seus autores (functeurs), os grandes heróis, os grandes perigos, os grandes périplos e o grande objetivo. Ela se dispersa em nuvem de elementos de linguagem narrativos, mas também denotativos, prescritivos e descritivos etc., cada um veiculando consigo validades pragmáticas sui generis.

Todos os elementos contribuem para a “crise da legitimação” segundo Lyotard (1986, p. 28), de que as tradições históricas perdem seu atrativo e não são mais pólos de atração popular. Além da crise de “identificações” com os grandes nomes, com os heróis da história atual, que se tornam inacessíveis, há também a dissolução da coletividade, agora o que existe é “uma massa composta de átomos individuais lançados num absurdo movimento browniano⁵⁴”. Ligada à crise da identificação surge outra característica do pós-modernismo: a fragmentação do sujeito.

Jameson (1991, p. 42) explana que houve uma mudança na dinâmica da patologia cultural ao analisar a obra de arte ‘O grito’, de Munch para ele “conceitos como ansiedade e alienação não são mais possíveis no mundo pós-moderno”. Conclui que a alienação do sujeito é deslocada pela sua fragmentação. Entende-se que o fragmentado é aquele ser fronteiro, que convive com o contemporâneo e o novo, mas que não abandona o estilo antigo; ele é partido, dividido.

A consciência poética da impossibilidade de vida individual, solitária, alienada portanto insere o eu-lírico dos poemas analisados nos temas que seriam do pós – modernismo: fragmentação. Essa tendência poética alterizada remete no momento em que se busca a relação com o outro ser.

⁵⁴ LYOTARD, 1986, p. 28.

O eu – lírico poético ao discursar com outra pessoa, no caso CDA, vê nele um interlocutor para refletir sobre o cotidiano, sobre a poesia, sobre o que acontece no mundo atual. Busca relacionar-se com o outro ser, como relata no verso:

Drummond é o cara⁵⁵

O eu-lírico busca uma referência ao poeta moderno, mas também traz a sua própria escrita. A poesia drummondiana é algo a que se volta, mas que dá possibilidade ao surgimento de algo novo.

A perspectiva do fragmentário pós – moderno é uma constatação do real na sociedade capitalista e consequentemente individualista, onde o indivíduo fruto do novo contexto passa a sofrer a perda de suas referências pessoais. Desta forma, a poesia de AFF ajuda a olhar por outro viés: propõe a libertação do indivíduo dos discursos totalitários, no qual, vivia, abrindo-se às possibilidades de juntar-se, de agregar seus próprios pedaços/fragmentos a outros.

O sujeito que antes era marcado pela totalização das “narrativas-mestras”, agora se vê “fragmentado”, dividido entre o novo e o antigo, porém pode perder suas referências, já que existe a crise da falta de identificação aos heróis, aos grandes acontecimentos. O que a poesia possibilita é um novo olhar sobre o ser fragmentado, que ao invés de perder-se no novo, ou de ficar agarrado ao antigo, deve buscar uma referência, no caso CDA, para que haja o surgimento de algo novo. Essa é a nova forma de escrita poética, tanto aberta ao verso livre e curto quanto alterizada.

Neste sentido outra característica delinea-se, antes o indivíduo era determinado pelas narrativas mestras, com poucas chances de mostrar sua subjetividade, atualmente – na pós-modernidade, mesmo que tenha abertura para sua escrita, será um paradoxo; pois não há mais um estilo próprio, autêntico.

Quando Lyotard (1986) abordava o ‘fim das narrativas mestras’ teve-se uma visão de que o sujeito era centrado. Em contrapartida, com a abordagem de Jameson de que no pós – modernismo há “o fim da mônada, do ego e do indivíduo burguês”. (Id, p. 42) é possível pensar no problema da expressão. Jameson (1991) observa que “o problema da expressão está intimamente ligado a uma concepção de sujeito receptor monádico, cujos sentimentos são expressos através de uma projeção no exterior”. (Id, p. 42).

Pensando na escrita poética que requer a categoria da mônada individual, percebe-se que o poeta isola-se; entregando-se à solidão da escrita.

⁵⁵ Raro Mar. O observador do observador, no escritório. 2006, p. 28.

Jameson (1991, p. 43) confirma com a fala:

Ao dramatizar o infeliz paradoxo de que quando nos constituímos como uma subjetividade individual, como um campo auto-suficiente e um domínio fechado, também nos isolamos de todo o resto e nos condenamos à solidão vazia da mônada, enterrada viva e condenada a uma cela de prisão sem saída.

Como a alienação do sujeito o pós-modernismo é deslocada para a fragmentação, surge o sujeito que não tem mais o estilo pessoal único. Nesse sentido há uma reflexão sobre a escrita poética em diálogo com CDA. Quando o eu - lírico discursa poeticamente intertextualiza alguns versos/fragmentos poéticos – parece se misturar⁵⁶ com o estilo de escrita de Drummond. Às vezes não se sabe se é AFF ou CDA.

O pós – modernismo é marcado imprescindivelmente pelo novo, que não é mais o estilo pessoal e único, mas que ainda não se nomeou com o estilo que surge.

Devido a essa abordagem, mais a frente torna imprescindível à análise, o que se denomina pastiche.

O eu – lírico opta por refugiar-se na realidade que sua própria imaginação lhe permite situar. Nessa realidade alternativa, o poeta pode voltar a experimentar a sensação de estabilidade, que foi fixada na memória, que lhe resta e não se quer perder.

Na busca de identificação por algo, a poesia de AFF tenta um refúgio na imagem profunda de CDA, no verso:

Drummond é o cara: se abisma / ímpar, sabendo que viajar despedaça⁵⁷.

Há indícios de profundidade e deslocamento, sem indício de lugar determinado, devido a imagem poética do abismo. É uma tentativa de se manter concentrado, para não despedaçar, para não fragmentar. É estar na mais profunda imanência de seu ser, e nessa tentativa acaba isolando-se. Esse não é o jogo do pós-modernismo: profundidade e superfície / manter-se imanente e disperso ao mesmo tempo?

A passagem seguinte faz recordar um momento anterior, memorialístico que não foi concluído que deixa vestígios e se encontra, quase, ou em substituição, pelo momento que vem, que chega, que toma conta.

O que fica para trás, o que não se arrumou
na frente, sensível ao que a primeira mão
perde, e a segunda, segura, tenta⁵⁸.

⁵⁶ Um não apaga o outro. Tem muita proximidade poética, mas acima de tudo há diferença.

⁵⁷ Raro Mar. O observador do observador, no escritório. 2006, p. 28.

⁵⁸ Raro Mar. O observador do observador no escritório. 2006, p. 28.

Dialogando com a teoria pós-moderna, os versos auxiliam e, às vezes, podem clarear a reflexão em relação ao status da estética. As características que o pós-modernismo não utiliza (que são as do modernismo), porém estas não se perdem, são colocadas ao lado das que permanecem numa tentativa de compreensão da nova dominante cultural. A poesia tem um viés que se confirma no jogo antitético: perde/ segura. Enfim, o pós-modernismo remete a algumas características modernistas em direção a novas categorias pós - modernas.

Afinal, se a identificação é uma “Auto-estrada pedregosa, de ultrapassagem /ou desastre, de dura travessia”, é porque o poeta se vê incapaz de acompanhar o passante, que se configura na impossibilidade de acompanhar o momento presente.

O poeta olha, observa CDA num aspecto de reparar e dele brota sua poesia. É do reparar, que é um olhar mais focado, detalhado onde emergem seus versos.

Ao relatar que “Drummond é o cara”, ímpar, sem igual, único, aquele que consegue atingir o inefável, AFF traz a idéia do sujeito individual, isolado, inatingível e fragmentado. Ao conceituá-lo, o limita, dando a imagem de um caminho estreito “dura travessia”, que no eixo espacial está “do lado do” uma imensidão: o mar, está próximo de, deixando claro que, não está “ao lado de”. O eu lírico mostra-se próximo, não ao lado. Mais uma vez o poeta está distante do objeto desejado, numa posição contrária, numa posição de observador.

O atravessar da estrada imagética pelo poeta, entretece fios vários de experiências vividas e lidas. A estrada revela, enquanto sujeito de uma estranha duplicidade, ao mesmo tempo, em que o convida a ultrapassá-la, é gentil e, o corrói. A poesia atrai o eu – lírico, como as ondas do mar, e ao mesmo tempo, o repele com a sua profundidade oceânica.

O poeta tenta alcançar o limite do ser “Drummond é” e seu deslocamento espacial e temporal é necessário para que possa ser realizada a observação, mesmo sabendo que esta é fragmentada.

Observa-se nos versos “O que fica para trás, o que não se arrumou / na frente, sensível ao que a primeira mão / perde, e a segunda, segura, tenta.” a poesia como corte, como ruptura da prosa para introduzir o verso, ou dar continuidade ao verso. Uma poesia que possui em seu caminho o significante “pedregosa”, se barra e se rompe, o verso.

2.3.2 Subjetividade, marca da originalidade e continuidade subjetiva

Kristeva⁵⁹ comenta que o pós-modernismo é chamado de “escrita-como – experiência – dos – limites: os limites da linguagem, da subjetividade e da identidade sexual, bem como da sistematização e da uniformização” e Foucault⁶⁰ complementa que “a noção de criação, a unidade da obra, a marca de originalidade e a infinita riqueza de sentidos ocultos” interferem nos conceitos de consciência e continuidade subjetiva que são questionados atualmente.

Entende-se que é preciso refletir, ainda mais, sobre a subjetividade, a marca da originalidade e sobre a continuidade subjetiva que a literatura coloca em questão nos dias atuais.

Por trás do verso “Drummond é o cara” e dos adjetivos “meigo, mordaz” é deduzido, mesmo que, implicitamente, uma subjetivação do poeta. O olhar do poeta tem linguagem, é protagonista da presença realizada da imagem como representação do irrepresentável. A imagem poética é que diz, não a palavra. A linguagem expressa a continuidade de seus assombros e disparates para ver a realidade com os olhos das palavras.

No poema, a revelação fenomenológica transforma em realidade o que imagina, tornando visível a existência de um CDA anterior - moderno e um atual - pós-moderno, que é possível através da poesia. No imaginário, é que o poeta representa a paisagem.

É a memória que influencia a percepção e a compreensão do presente, isso, o poeta tem como fundamental. Mais do que rever o passado, o poeta busca compreender seu próprio presente a partir do tempo único - de agora- atual, do tempo em que vive, o qual guarda muitas imagens de um passado sensibilizado⁶¹ por sua imaginação poética, mas que se atualiza numa experiência coletiva, numa imagem geral de um espaço ali esboçado em cada verso, cujos significados só são possíveis no contato com o campo de forças semânticas semelhantes dos leitores.

A palavra cobiça em suas dobras de significância a esperança de uma prática visionária que torna o poeta participante de uma vivência excêntrica, ultra, extrema, “ultrapassagem”.

A impossibilidade é superada na imagem e em sua vibração de continuidade, o que resulta ser a única esperança ontológica, não só de conhecimento do real, mas também de

⁵⁹ KRISTEVA *apud* Hutcheon, 1991, p. 25.

⁶⁰ FOUCAULT *apud* Hutcheon, 1991, p.29.

⁶¹ Este conceito surge pelo constante uso de adjetivos referentes à CDA usados na poesia de AFF.

libertação do eu- lírico. O poeta se liberta da “pedra” – obstáculo – da poesia “Tinha uma pedra no meio do caminho” - cuja imagem é caracterizada em CDA- quando o poema sai:

Auto-estrada pedregosa, de ultrapassagem
ou desastre, de dura travessia, que ferve
do lado do mar, meigo e mordaz⁶².

As imagens no poema de AFF nunca estão sozinhas, às vezes, confundem-se com as de CDA⁶³, sempre há algo por trás delas: o próprio eu, ou talvez a alteridade, a capacidade de ser o mesmo, ou a capacidade de negar-se, fato que marca sua originalidade. Falar de alguém por trás dele mesmo, por trás de véus.

2.3.3 Os jogos de linguagem

Na poética pós-moderna, procura-se interpretar a literatura por meio das teorias que a circundam. Para Hutcheon (1991, p.32) “há uma interação da teoria e prática, uma interação complexa de reações compartilhadas a provocações comuns”. Ao escrever sobre essa interação, a autora traz o fato de que as narrativas pós-modernas são rompidas por uma “rede densa de interligações e intertextos, e cada um encena os paradoxos da continuidade e da separação, da interpretação totalizante e da impossibilidade de sentido final” (Ibid, p.33).

Lyotard⁶⁴ coloca que o escritor pós-moderno está numa posição de filósofo, o texto que escreve não é governado por regras pré-estabelecidas. São essas regras que a obra de arte está buscando. O crítico coloca que “apesar de o vínculo social ser lingüístico” (1986, p.18), não é tecido por um único fio, mas por um “número indeterminado” de jogos de linguagem e, não estabelece necessariamente “combinações lingüísticas estáveis, e as propriedades daquelas que estabelecemos não são necessariamente comunicáveis” (Ibid, p. 16).

Lyotard (1986, p.16) emprega Wittgenstein (o pineiro da teoria dos jogos de linguagem) para iluminar a condição do conhecimento pós-moderno, esse “centraliza sua atenção sobre os efeitos dos discursos”, chama os diversos enunciados que ele caracteriza desta maneira, e dos quais se enumerou alguns, de jogos de linguagem.

(Ibid, p.17) faz três observações sobre os jogos de linguagem:

⁶² Raro Mar. O observador do observador no escritório. 2003, p. 28.

⁶³ Como foi falado antes que não há apagamento, há proximidade em diferença.

⁶⁴ LYOTARD *apud* Hutcheon, 1991, p.33.

1. Suas regras não possuem legitimação nelas mesmas, mas constituem um contrato explícito ou não entre os jogadores.

2. Na ausência de regras, não existe jogo, uma modificação de uma regra modifica a natureza do jogo, e um “lance” ou um enunciado que não satisfaça as regras, não pertence ao jogo definido por elas.

3. Todo enunciado deve ser considerado como um “lance” feito num jogo.

Percebendo as possibilidades dos jogos de linguagem e de que as regras podem ser flexibilizadas, Lyotard (1986) aceita as qualidades abertas, potenciais das conversas comuns. Ele atribui muita importância à aparente contradição entre essa abertura e a rigidez com que as instituições circunscrevem o que pode e como pode ser dito:

Numa sociedade em que a componente comunicacional, torna-se cada dia mais evidente, (...) é certo que o aspecto da linguagem (*langagier*) adquire uma nova importância, que seria superficial reduzir à alternativa tradicional da palavra manipuladora ou da transmissão unilateral da mensagem, por um lado, ou da livre expressão ou do diálogo, por outro lado. (Ibid, p.29)

O que o crítico tenta abordar é que as regras podem ser flexibilizadas e mudadas para "encorajar a maior flexibilidade de enunciação". O essencial para o pluralismo pós-moderno é a idéia de que todos os grupos têm o direito de falar por si mesmos com sua própria voz, e de ter aceita uma voz como autêntica e legítima. A "atomização do social em redes flexíveis de jogos de linguagem" sugere que cada um pode recorrer a um conjunto bem distinto de códigos, a depender da situação em que se encontrar (em casa, no trabalho, na igreja, na rua ou no bar, num enterro etc.). Na medida em que Lyotard aceita que o "conhecimento é a principal força de produção" na atualidade, o problema é definir o lugar desse poder quando ele está evidentemente "disperso em nuvens de elementos narrativos" dentro de uma heterogeneidade de jogos de linguagem.

Assim é que se percebe AFF deixando-se seduzir, suspeita-se, pelo aspecto mais libertador e, portanto, mais atraente do pensamento pós-moderno: sua preocupação com a alteridade.

O próprio título do poema “O observador do observador, no escritório” uma obra alterizada que ataca o viés individualista no estabelecimento de novos estágios que introduzem na poesia a busca ao outro, ilustra um processo de contra-ataque a essas presunções individualistas da sociedade moderna, industrializada, maquinal. O poeta assume novas maneiras de reconstruir e representar as vozes e experiências de seus “eus”. Por parte, enfatiza a abertura dada no pós - modernismo à compreensão da diferença e da alteridade,

bem como o potencial liberatório que ele oferece a todo um conjunto de novos movimentos a outros mundos “auto-estrada (...) de ultrapassagem”.

O jogo se trava na luta, na aposta, por estar “ao lado de”, colado e não “do lado de”. O poeta deseja essa ultrapassagem.

Auto-estrada pedregosa, de ultrapassagem
ou desastre, de dura travessia, que ferve
do lado do mar, meigo e mordaz⁶⁵.

A vontade de integração faz com que nele exercite a lição da poesia como “lance”, os lances dos jogos de linguagem de Lyotard; ao mesmo tempo, sintaxe (continuidade) e cesura (corte/ separação), centro (ao lado de – proximidade) e margem (do lado de - distância).

2.3.4 Intertextualidade: citação/ modos de relação com o passado: paródia e pastiche / o problema da referência

Cabe aqui retomar as duas noções de intertextualidade:

A intertextualidade desempenha uma função complexa e contraditória nos processos de homeostase e de mudança do sistema semiótico literário. Por outro lado, a intertextualidade representa a força, a autoridade e o prestígio da memória do sistema, da tradição literária: imita-se o texto modelar, cita-se o texto canônico, reitera-se o permanente, (...). Por outro lado, porém, a intertextualidade pode funcionar como um meio de desqualificar, de contestar e destruir a tradição literária, o código literário vigente: a citação pode ser pejorativa e ter propósitos caricaturais; sob o signo de ironia e do burlesco, a paródia contradita, muitas vezes desprestigia e lacera, tanto formal como semanticamente, um texto relevante numa comunidade literária, procurando por conseguinte corroer ou ridicularizar o código literário subjacente a esse texto, bem como os códigos culturais correlatos, e tentando assim modificar o alfabeto, o código e a dinâmica do sistema literário. (AGUIAR E SILVA, 1984, p.632)

Na poesia de AFF, a intertextualidade assume um papel de destaque e de difusão de versos já conhecidos. Entende-se intertextualidade como sendo um “diálogo” entre textos, que pressupõe um universo cultural amplo e complexo. Implica-se na identificação e no reconhecimento de remissões a obras ou a textos mais ou menos reconhecidos.

Flores (1998, p.16) ao discutir as teorias do filósofo Bakhtin amplia a noção de diálogo. Segundo o crítico, Bakhtin introduz a idéia de comunicação dialógica “a linguagem vive na comunicação dialógica daqueles que a usam” (Ibid, p.158). Vale ressaltar a

⁶⁵ Raro Mar. O observador do observador no escritório. 2003, p. 28.

duplicidade comunicativa a qual aborda Bakhtin no discurso “o discurso opera uma dupla relação: sobre o objeto de discurso e para o discurso de um outro” (Ibid, p. 26).

De acordo com esse outro no espelhar bakhtiniano discutido por Flores pode-se pensar o diálogo que se trava entre AFF e CDA:

O “eu para si” que subjaz o “eu para o outro” é, na verdade, a tese de que as vozes que constituem a consciência do sujeito, esse, por sua vez, fala a partir do discurso do outro, com o discurso do outro e para o discurso do outro. Na voz do sujeito está a consciência que o outro tem dele. (FLORES, 1998, p. 31)

O poeta ao intertextualizar fragmentos poéticos de CDA entrelaça vozes do outro na sua poesia.

A teoria bakhtiniana muito contribui para compreender o diálogo entre os poetas analisados, principalmente quando Flores (1998, p.33) realça a teoria da intersubjetividade, pela qual, a constituição do sujeito se dá quando este for atravessado pela “alteridade da interlocução”.

Na tentativa de interlocução, a superposição de um texto sobre outro pode provocar certa atualização ou modernização do primeiro texto. Nota-se nos versos seguintes, do poema “Doente imaginário” em que o poeta, em forma de citação explícita, transcreve versos de poemas de Drummond, como “Habitação para a noite⁶⁶”, “Destrução⁶⁷”, e outros.

Doente imaginário

CDA não tem cura. Quando pega
 não passa, e martela virulento:
 na cabeça, introduzindo uma voz
 que esquizofreniza, insistente –
***Dos cem prismas de uma jóia,
 quantos há que não presumo.***
 No ataque do coração, tatua:
amor, a quanto me obrigas
 e no sexo, a sentença, dura –
os amantes se amam cruelmente.

Uma vez inoculado, CDA circula
 sem saída, sem vacina no sangue
 hospedeiro, invadindo a cidade
 mesmo sem poder detonar Manhattan:

⁶⁶, Fazendeiro do Ar, 1979, p. 310.

⁶⁷ Lição de Coisas, 1979, p. 377.

terrorista avant la lettre que guarda
na boca o gosto feroz, a água ardente
mistura de *mel e asfalto, na curva*
perigosa desta dor, na escada, onde
nosso beijo e baba se incorporam
no verso, que é câncer, da vida, derivado.

O poeta se vê doente, numa amnésia, contaminado por ter pegado o vírus poético de CDA. O jogo realizado entre doença / cura é construído no mundo da razão “na cabeça” em contraste com o mundo dos sentimentos “no coração”.

Observa-se que na literatura contemporânea, em especial na poesia, há uma grande exploração da primeira função de intertextualidade. A literatura traz resquícios conseqüentes das vanguardas para o pós - modernismo, e percebe alguns elementos da tradição na contemporaneidade. O poeta busca em CDA realçar um prestígio, ou melhor, uma incompletude “*Dos cem prismas de uma jóia, quantos há que não presumo*”. CDA apresenta-se em várias facetas.

Uma parte significativa dos poetas atuais procuram abordar em suas obras temas dos autores clássicos, provavelmente, tentam continuar uma tradição que lhes são anteriores e que estão quase perdidas. Nesse sentido, a intertextualidade para Jameson (1991, p. 47) assume uma importância primordial já que “como característica deliberadamente urdida do efeito estético e como um operador de uma nova conotação de anterioridade e de profundidade pseudo-histórica, na qual a história dos estilos estéticos desloca a história real”. Parece que a intertextualidade pós – moderna ganha uma conotação referencializada, no caso a poesia em análise, em um poeta clássico moderno.

O que antes era realizado por um gênio da escrita, que possuía a configuração de originalidade, perde seu curso na pós – modernidade. Com a busca incessante da novidade, chega-se a exaustão de temas e formas, dissolve-se o conceito de novo, e o que resta aos poetas é a realização de um trabalho de recriação, nada mais que uma repetição das tendências do passado. Derrida (2002, p. 74) aborda “repetição, mas repetição em diferença”, pois o que é produzido através da repetição nunca pode ser idêntico a ele mesmo. AFF constrói as estrofes recheadas de citações “mistura de *mel e asfalto, na curva /perigosa* desta dor, na escada, onde */nosso beijo e baba se incorporam /no verso, que é câncer, da vida, derivado*”.

Uma forma intertextual usada pelos escritores pós – modernos é a citação e /ou a referência. A citação é tida como um operador fundamental da intertextualidade. O texto deixa de ser autônomo, fechado. Os textos pós – modernos adquirem a forma de um palimpsesto.

Quando é citado o outro, apropria-se de seu discurso, passando a existir uma forma de identificação, que é uma maneira de tornar a obra alheia diferente (DERRIDA, 2002). Este recurso, sobrevaloriza-se pela criação de uma imagem mítica, e também como garantia de qualidade literária. O poeta AFF vai, pouco a pouco, recontextualizando cada fragmento do texto citado.

Quando se busca em um processo de citação a opção por autores e tradição artística, pretende-se restituir a tradição ou buscar um lugar nela, mas também não querer que o fim da arte caia no paradoxo pós – modernista. A busca da tradição, como objeto de recuperação, é fundamental para que haja a inovação e não ruptura, é isso que o poeta AFF realiza em sua poesia. O poeta recupera para inovar.

2.3.4.1 Modos de relação com o passado: paródia e pastiche

A intertextualidade pós - moderna que Hutcheon (1991, p. 164) considera “paródia intertextual” é uma sensação de presença do passado que só pode ser reconhecida a partir de seus textos e de seus vestígios ‘literários ou históricos’. Para a crítica, parodiar é sacralizar o passado e questioná-lo ao mesmo tempo, e não uma destruição deste, esta ação torna-se um dos paradoxos pós-modernistas.

Deduz-se que a paródia não apenas recupera a história e a memória, mas questiona qualquer ato de escrita por meio da localização dos discursos da história e da ficção dentro de uma rede intertextual em contínua expansão.

Para Hutcheon (1991, p. 169) a paródia é a escrita atuando por meio de outras escritas, outras textualizações de experiência, e acrescenta que “interdiscursividade é o termo mais preciso para discutir esse processo”.

É necessário retomar os poemas em análise para observar quais vozes discursam. O poeta ao dialogar com CDA, apresenta outras vozes, que são marcadas pelo poder. Nos versos “Quando pega / não passa, martela virulento” e “Uma vez inoculado, CDA circula / sem saída”, envolve todos os objetos e processos culturais de dominação que se apoderam do homem contemporâneo. O homem sem voz, cercado pela voz da instituição, do poder, incapaz de deslocar, está contaminado, “doente imaginário”. A partir desses versos, há um desmascaramento de certas facetas da realidade brasileira.

AFF apropria a voz do próprio poeta num sentido irônico, na idéia de que CDA também é incapaz, não consegue detonar Manhattan. O poeta usa de um tom irônico na medida em que joga com o poder de CDA.

A utilização do poema acima é somente para tentar clarear a noção de interdiscursividade proposta por Hutcheon, o entrelaçar das vozes do poeta retomado ao lado das vozes da ideologia.

É relevante trazer para a discussão os termos de paródia e pastiche, os quais, propõem reflexões sobre os modos de relação com o passado na contemporaneidade.

Para Hutcheon (1991) e alguns críticos com os quais dialoga, o pós-modernismo é um diálogo irônico com o passado, nunca um retorno nostálgico. É o marco da luta para o surgimento de algo novo. Segundo a autora (1947, p.28), “a maioria dos textos pós-modernos contraditórios são também paródicos, ligados à tradição e dotados de uma espécie de apelo à continuidade”. E o paradoxo da paródia é que ela não é destituída de profundidade, tem segundo a autora uma visão de interligação. Esta é uma forma de estabelecer vínculo entre a arte e aquilo que Said (1991) chama de “mundo”. A paródia estabelece uma relação dialógica entre a identificação e a distância. É observado no texto poético em análise, quando o eu-lírico busca significantes da poesia de CDA, como “pedra”, “chave”, são identificações com a escrita do outro, mas, ao mesmo tempo, são distanciados pela presença memorialística. Também é caracterizada pela duplicidade paradoxal de continuidade e mudança, de autoridade e transgressão. A retomada da poesia, pode considerar-se uma forma de continuidade e desdobramento dos mesmos significantes, porém com apelo à mudança – a escrita de AFF é diferenciada da escrita de CDA; por exemplo: a pedra para um é vista como um obstáculo, para outro é o próprio poeta-enigma.

O termo paródico usado pela crítica se contrapõe ao termo paródico usado no modernismo, o qual é caracterizado pela ruptura. Mesmo assim Jameson (1991) acha melhor não usar esse termo. Para o autor o pastiche, é algo que vem suplementar. O pós-modernismo ao se apropriar do passado o altera, num sentido de diferença. Quando Jameson analisa “Um par de botas de Vincent Van Gogh e Os Diamond dust shoes de Andy Warhol” conclui que a pintura de Van Gogh é um desvelamento do que o instrumento, o par de sapatos, em verdade é. Para ele, esses sapatos recriam o mundo do objeto ausente, ao lado do pisar forte da mulher camponesa. Já a pintura de Andy Warhol, não fala com a mesma imediatidade, é claramente um fetiche, uma coleção aleatória de objetos sem vida anterior, os sapatos são centrados numa idéia de mercantilização; enfatizam o fetichismo das mercadorias na transição para o capitalismo tardio. O que o crítico quer realçar nessa comparação é que o pastiche é uma forma de convivência e não apenas uma crítica moderna. Está ao lado, perpassando num movimento de diálogo, de negociação. Hutcheon vê a diferença como sendo uma ironia e Jameson como uma forma de convivência. Ao buscar uma fala de Hutcheon de que “o diálogo

entre o passado e o presente, entre o velho e o novo, é que proporciona expressão formal a uma crença na mudança dentro da continuidade” (1991, p.54) observa-se uma aproximação com o que Jameson fala sobre convivência – seria o diálogo entre o velho e o novo do qual fala Hutcheon. Embora a crítica prefira adotar paródia intertextual ao invés do termo pastiche.

Outro crítico ao discutir a questão do pastiche se aproxima do que Jameson aborda. Santiago (1989, p.108) ao abordar a questão da permanência do discurso da tradição no pós-modernismo, encara o modernismo dentro da tradição da ruptura. E comenta que “um dos discursos mais privilegiados do modernismo (...) tem sido a paródia”.

Para continuar a discussão, precisa-se esclarecer o que Santiago entende por modernismo:

Por favor, não se assustem se, de repente, (...) em lugar de falar moderno (isto é, da tradição moderna que tem início no romantismo, ou em finais do século XVIII), esteja, ainda que de maneira meio inconsciente, adiantando a questão para o que ainda deve vir, ou está chegando, isto é, o pós-moderno. (SANTIAGO, 1989, p.109)

Para o crítico (Ibid, p.110), “há uma permanência sintomática da tradição dentro do moderno e do modernismo”. Essa ‘permanência sintomática’ aproxima-se do que seja a convivência (Jameson) entre o velho e o novo (Hutcheon), também como uma espécie de continuidade (Hutcheon).

Silviano comenta que o papel da tradição foi tão forte que contaminou um poeta já feito como CDA, este que é um poeta do tempo presente, vê - se abordando em seu poema “Máquina do mundo” o episódio clássico: o canto nono de “Os Lusíadas”.

E questiona “Qual é a razão para esse retorno da tradição hoje?” pode ser que problemas ainda maldefinidos e malcaracterizados surjam em torno do que seja o pós-modernismo.

Segundo Santiago (1989), CDA ao voltar ao classicismo e refletir sobre o momento presente o desloca num questionamento político, do discurso sobre o momento da aurora.

Tanto Jameson quanto Santiago dispensam o termo “paródia” e apropriam-se do estilo do pastiche, pois esse para eles busca uma convivência não – destrutiva com o passado.

Santiago (1989, p. 116) ainda aborda que “o artista pós-moderno incorpora a tradição e o passado de uma maneira onde a confiabilidade seria a tônica, respaldada pelo pluralismo”. Ao contrário de que “a paródia (Ibid, p.124) ao fazer ironia dos valores do passado, faz com que o presente rompa as amarras com o passado, cortando a linha da

tradição”. Ainda acrescenta que “nos aproximamos mais e mais de uma poesia, de uma produção poética que se desliga do social enquanto dimensão do histórico vivenciado pelo poeta” (Ibid, p.130). Mais uma vez deve-se esclarecer que na acepção em que é abordada a paródia por Santiago, não é a mesma que Hutcheon comenta; a paródia intertextual para a crítica é vista numa outra abordagem, num outro sentido. O presente para Hutcheon é uma espécie de continuidade e não de ruptura, é uma espécie de mudança dentro da continuidade. E mais a paródia pós – moderna não se desliga do social. Hutcheon comenta:

Na arquitetura, literatura, pintura, cinema ou música, a paródia pós-modernista utiliza sua memória histórica e sua introversão estética para indicar que esse tipo de discurso auto-reflexivo está sempre inextricavelmente preso ao discurso social. (Hutcheon, 1991, p. 58)

Nos poemas de AFF, percebe-se o que Santiago chama de eterno retorno. Em “A máquina do mundo”, CDA recusa a máquina, pode ser visto o eterno retorno do mesmo, já em “Tercetos na máquina” quando não se opera a recusa do eu-lírico observa-se o eterno retorno em diferença; em que o homem maquinal ao se contemplar com a máquina, em admiração, não a recusa. É um processo de chamada, desejo, de volta a si.

O desígnio da clara esfinge
é difícil _ refulgenigma
no sol-posto, seu recorte:

pedra bruta sem preparo
ensimesmada na estrada
coisa em si, sem fim.

A expressão “pedra bruta” é uma imagem forte em sua poesia, designa a dificuldade da escrita poética, “pedra bruta sem preparo” é o estar em si, sem condições, mas em si mesmo “coisa em si”, em processo de transformação que não termina “sem fim”. Ou seja, como relatou Santiago (1989, p.128) “é o eterno retorno do mesmo, e o eterno retorno em diferença”.

Santiago coloca que o pastiche aceita o passado como tal, e a obra de arte nada mais é do que um suplemento. Quando relata que pastichia Graciliano Ramos, assumindo a voz e estilo dele, encontra a verdadeira definição para pastiche “é transgressão” (Ibid, p.135) não crítica; é um estilo que deveria, segundo ele, ser “reativado”.

O poeta AFF ao trazer temas poéticos de CDA para seu fazer poético, como os títulos dos poemas não apenas os rememora, às vezes, os transcreve relendo-os – parodiando-os. No sentido de fazer conviver o que antes CDA escrevia, mas agora num tom de diferença,

de suplemento.

“O observador no escritório” título dado por CDA, agora é modificado por “O observador do observador no escritório”, há um interlocutor no centro dessa observação.

O título “O observador do observador no escritório” do poema de AFF surge a partir de um livro de CDA “O observador no escritório” que é um livro de memórias. O poeta AFF coloca-se em posição de observação e seu poema é construído em cima de várias imagens. Tem CDA no centro e fica como na margem para captar o que os olhos vêem. “No escritório” remete a um lugar onde há uma concentração a partir do uso do papel e lápis, não um lugar descontraído, mas tenso e conflitante, é no poema, o lugar em que o eu - lírico se coloca em observação.

O observador do observador, no escritório

Drummond é o cara: se abisma
 ímpar, sabendo que viajar, despedaça.
 O que fica para trás, o que não se arrumou
 na frente, sensível ao que a primeira mão
 perde, e a segunda, segura, tenta.
 Auto-estrada pedregosa, de ultrapassagem
 ou desastre, de dura travessia, que ferve
 do lado do mar, meigo e mordaz.

Na expressão “o que fica para trás” parece dialogar com as memórias, com o que ficou e que “não se arrumou” as coisas que ainda necessitam de explicação. Há uma intertextualidade parodística⁶⁸ que se desdobra no adjetivo “pedregosa”, o qual, refere-se ao significante “pedra” de “No meio do caminho” de Drummond. Concluindo, pode-se dizer que o poeta parodia CDA a partir do título e tema de seu poema, mas sempre num sentido de diferenciação, de suplemento.

Em “Aporia” de AFF e “Tercetos na máquina” percebe-se, primeiramente, indícios da paródia. O poeta mantém quase o mesmo título, a forma/ estrutura poética e o mesmo sentido de CDA em “Áporo”, e “A máquina do mundo” do que é observado, deduz-se: o eu - lírico parodia CDA: usando do título, forma, mesma estrutura.

Analisa-se primeiro “Tercetos na máquina” em comparação com “A máquina do mundo”:

Em “Tercetos na máquina” e “A máquina do mundo”

⁶⁸ Segundo Afonso Romando de Santana, há três tipos de paródia: verbal (alteração de uma palavra), formal (altera o estilo e efeitos técnicos- em forma de zombaria) e a temática(caricatura da forma e do espírito de um autor) . Nesse sentido, a paródia seria a temática, pois o eu – lírico apropria-se do espírito poético de CDA.

Tanto um como o outro poema é dividido em três fases:

1º - a aparição

| AFF | CDA |
|--|---|
| <p>Atrás do coração controverso que não se expunha para fora do seu pulso</p> <p>mostrando em baixo-relevo na treva do chão, a ferrugem da existência corroída pela dor</p> <p>inevitável, inerente apesar da mirada azul do olhar e da serra.</p> | <p>Abriu-se majestosa e circunspecta, sem emitir um som que fosse impuro nem um clarão maior que o tolerável</p> <p>pelas pupilas gastas na inspeção contínua e dolorosa do deserto, e pela mente exausta de mentar</p> <p>toda uma realidade que transcende a própria imagem sua debuxada no rosto do mistério, nos abismos.</p> |

2º - a contemplação

| AFF | CDA |
|---|---|
| <p>Que não poupava ninguém no corte da sua herança: laços de sangue coagulados</p> <p>há tanto, na terra devoluta que escorreu, entre os dedos fracos e quebrados do malvisto</p> <p>nascido para o desmonte e carência, enquanto crescia sob a luz da derrisão.</p> <p>Iluminação negativa provinda de um sol desligado, repentino que ainda brilha na memória</p> <p>da retina, e vai se retirando dentro do passo do dia quando cai, no lusco-fusco</p> <p>em meio à pedra e céu e atinge o instante do equilíbrio de perfil e fundo, no ar rarefeito.</p> | <p>assim me disse, embora voz alguma ou sopro ou eco ou simples percussão atestasse que alguém, sobre a montanha,</p> <p>a outro alguém, noturno e miserável, em colóquio se estava dirigindo: “O que procuraste em ti ou fora de</p> <p>teu ser restrito e nunca se mostrou, mesmo afetando dar-se ou se rendendo, e a cada instante mais se retraindo,</p> <p>olha, repara, ausculta: essa riqueza sobrante a toda pérola, essa ciência sublime e formidável, mas hermética,</p> <p>essa total explicação da vida, nesse nexos primeiro e singular que nem concebes mais, pois tão esquivo</p> <p>se revelou ante a pesquisa ardente em que te consumiste... vê, contempla, abre teu peito para agasalhá-lo.”</p> |

3º - a recusa / não recusa

| AFF | CDA |
|-----|-----|
| | |

| | |
|--|--|
| <p>A perfeição da morte longe da mortalha de Minas no esquite que estala</p> <p>o verniz novo, forrado de exato fustão áspero capitonê, e o corpo</p> <p>enverga o rigor do seu rosto que se acentua pela decisão final e irrecorrível, que transpira</p> <p>através do terno grosso na noite dos livros fechados na escrivania, depois exposta</p> <p>dependurada na abóboda, numa espécie de mudança interrompida: nem nave nem ave metafórica</p> <p>mas mesa de madeira irreduzível que cede à transcendência absorvendo os riscos, os lanhos</p> <p>com suas gavetas fechadas de chaves perdidas para sempre recuando para o lenho original (...)</p> | <p>Mas, como eu relutasse sem responder a tal apelo assim maravilhoso, pois a fé se abrandara, e mesmo o anseio,</p> <p>a esperança mais mínima _ esse anelo de ver desvanecida a treva espessa que entre os raios do sol inda se filtra;</p> <p>como defuntas crenças convocadas presto e fremente não se produzissem a de novo tingir a neutra face</p> <p>que vou pelos caminhos demonstrando, e como se outro ser, não mais aquele habitante de mim a tantos anos,</p> <p>passasse a comandar minha vontade que, já de si volúvel, se cerrava semelhante a essas flores reticentes</p> <p>em si mesmas abertas e fechadas; como se um dom tardio já não fora apetecível, antes despiciendo,</p> <p>baixei os olhos, incurioso, lasso, desdenhando colher a coisa oferta que se abria gratuita a meu engenho.</p> |
|--|--|

Os dois poemas são divididos em 32 tercetos igualmente, mantendo o mesmo sentido. Pelos aspectos analisados o eu - lírico de AFF parodia CDA, observando as características da paródia como coloca Afonso Romano de Santana⁶⁹ e Hutcheon⁷⁰. Voltando á análise do primeiro capítulo, percebe-se que o poeta AFF não conclui seu poema tal como o de CDA, nem tem as mesmas referências (quanto ao espaço: de um é a estrada mineira, de outro é o escritório/ quanto à máquina: de um é literalmente uma máquina, de outro é o poeta interlocutor). O poeta CDA recupera os versos clássicos enquanto AFF opta pelo verso livre. Diante disso observa-se um tom de diferenciação dentro do poema, que na concepção de Hutcheon é vista como paródia intertextual. Na concepção de Jameson e Santiago, é vista como pastiche. É a recuperação de um estilo do passado, numa forma de convivência em diferenciação.

Em “Aporia” acontece quase o mesmo que em “Áporo” de CDA. Ambos obedecem à estrutura do soneto. Mantém-se a mesma seqüência poética, porém com alteração de sentido. Primeiro, buscam a profundidade, logo após acontece o difícil processo da

⁶⁹ Segundo Afonso Romando de Santana, há três tipos de paródia: verbal (alteração de uma palavra), formal (altera o estilo e efeitos técnicos - em forma de zombaria) e a temática (caricatura da forma e do espírito de um autor). Nesse sentido, a paródia seria a temática, pois o eu - lírico apropria do espírito poético de CDA.

⁷⁰ A paródia estabelece uma relação dialógica entre a identificação e a distância, funciona para distanciar e envolver o artista e a platéia numa atividade hermenêutica de participação. (...) é assim que a parodia pos - moderna caracteriza sua duplicidade paradoxal de continuidade e mudança, de autoridade e transgressão. (1991, p.51)

metamorfose, mas em diante, a transformação, onde se observa:

| Aporia | Áporo |
|--|--|
| <p>Entro no abrigo do mundo cerceado sem espaço sequer para abrir parágrafo</p> <p>que descreva, rupestre a metamorfose do inseto do ser que contesta a necessária escuridão inexplicável.</p> <p>Zenao, não me formule em surdina nem pelo absurdo de me sentir liberto quando preso</p> <p>neste labirinto, sem vestígio de raiz ou flor provável de portal na terra, camuflado.</p> | <p>Um inseto cava cava sem alarme perfurando a terra sem achar escape.</p> <p>Que fazer, exausto, em pais bloqueado, enlace de noite raiz e mistério?</p> <p>Eis que o labirinto (oh razão, mistério) presto se desata:</p> <p>em verde, sozinha, antieuclidiana, uma orquídea forma-se.</p> |

Profundidade:

| Aporia | Áporo |
|--|--|
| <p>Entro no abrigo do mundo cerceado sem espaço sequer para abrir parágrafo</p> <p>que descreva, rupestre a metamorfose do inseto do ser que contesta a necessária escuridão inexplicável.</p> | <p>Um inseto cava cava sem alarme perfurando a terra sem achar escape.</p> |

Interlocução:

| Aporia | Áporo |
|--|--|
| <p>Zenao, não me formule em surdina nem (...).</p> | <p>Que fazer, exausto, em pais bloqueado, enlace de noite raiz e mistério?</p> |

Metamorfose

| Aporia | Áporo |
|--------|-------|
|--------|-------|

| | |
|--|---|
| de me sentir liberto quando preso neste labirinto, sem vestígio de raiz ou flor provável de portal na terra, camuflado. | Eis que o labirinto (oh razão, mistério) presto se desata: em verde, sozinha, antieuclediana, uma orquídea forma-se. |
|--|---|

Transformação/ não transformação

| Aporia | Áporo |
|---|---|
| neste labirinto, sem vestígio de raiz ou flor provável de portal na terra, camuflado. | em verde, sozinha, antieuclediana, uma orquídea forma-se. |

Em Aporia a transformação é mais lenta, contínua. Já em Áporo é finalizada. De acordo com os títulos é observado em ‘Aporia’: sujeito em transformação, luta e em ‘Áporo’: sujeito já pronto.

Aporia é uma escolha precisa para título desse poema e pode ser determinante também para o entendimento do percurso que a expressão poética realiza, da luta e dificuldade inicial até o constituir-se em poema.

Bischof (2005, p. 63) em análise do poema discute o estudo propriamente dito da palavra Áporo. Para a crítica, este “desmembra-se em mais de um significado: inseto, problema de difícil (ou impossível) solução e orquídea”. Comenta ainda que o eixo central do poema está contido nestes três significados:

As três imagens – no seu primeiro estado, o de dicionário – foram, ao que tudo indica, agrupadas ao redor da noção de dificuldade – áporo – eixo organizador do poema (provavelmente a primeira significação que saltou aos olhos do poeta, no confronto com o nome), à qual se referem, de um lado, o inseto – enredado a esta carga de aporia na narrativa inventada por Drummond – e, de outro, a orquídea: a sua superação, a possibilidade de reviravolta e mudança. O que nos dá indícios da organização interna que a poesia pode sofrer, neste poeta, capaz de conferir a imagens aleatórias, desvinculadas, um perfil particularizado, um mythos inerente à sua poética. (Ibid, p. 64-65)

A partir da análise da crítica Bischof (2005, p.65), a motivação do poeta em Áporo está relacionado com a “passagem da dificuldade para a resolução, do bloqueamento para a possibilidade de saída”. O poema pode ser visto como uma metáfora drummondiana de transformação, metamorfose. Como relata (Ibid, p. 66):

Áporo é, como observado, uma reunião de dificuldades que, repentinamente, de modo não explicado (“oh razão, mistério”), encontram a sua resolução, a sua brecha de luz e liberdade. Entre um momento e outro, algo no poema se faz. Algo atropela o mundo parado de imagens recorrentes, do espaço estagnado e claustrofóbico, dando origem a um fato, um acontecimento. Esse momento, vértice da peripécia, parece ser a mola mestra do poema. Narra-se ali, de maneira concisa, o instante crucial de um acontecimento, o nó, subitamente desfeito, de uma transformação.

Aporia não se realiza nesta concepção, pois a flor que fura o asfalto em Aporo e que parece significar, por um momento, a possibilidade de existência de algo outro, não bloqueado e liberto não nasce em “Aporia”, aqui não há libertação e claridade. O poeta continua camuflado.

neste labirinto, sem vestígio
de raiz ou flor provável
de portal na terra, camuflado.

Em AFF, a poesia toma forma no percurso, na caminhada de busca, marcada pela “inquietação e aporia”, busca de alcance e impossibilidade⁷¹ e a articulação que tal impossibilidade de alcance tem com a realidade, como visto pelos críticos - Hutcheon, Jameson e Santiago - a impossibilidade de um mesmo estilo, daí o que melhor explicaria essa escrita seria - pastiche ou paródia intertextual - é o que o poeta realiza. O poeta convive em diferença.

A partir das análises percebeu-se que a paródia é a convivência com o mesmo estilo, o que se entende também por pastiche.

Contudo o que não acontece em ambos os poemas é a prevalência do verso decassílabo em “A máquina do mundo” e a redondilha menor em “Aporia”. Utiliza de versos livres.

Há uma coexistência⁷², num mesmo espaço do moderno e do pós-moderno, do antigo e do novo, do passado e do atual; sem que um desprestigie o outro.

Ocorre nas técnicas utilizadas na poesia um jogo de diferenciação, sem que haja traição do significado primeiro. Para não ficar em conflito com os conceitos trazidos pelos críticos, nos quais, a análise baseia-se, o melhor é conceituar a escrita poética de outra maneira. Após as análises e estudos dos poemas, o que se observa é mais que paródia e pastiche, possivelmente, trata-se de uma suplementação diferenciada. Desta forma, um novo

⁷¹ Como relata Bischof em análise de Opaco, 2005, p. 15 a 48.

⁷² Jameson comenta “parece essencial entender o pós-modernismo não como um estilo, mas como uma dominante cultural: uma acepção que dá margem à presença e à coexistência de uma série de características que, apesar de subordinadas umas às outras, são bem diferentes”. (1991, p. 29)

estilo poético surge.

2.3.4.2 O problema da referência

A realidade é construída, mantida e alterada não somente pela forma como nomeamos o mundo, mas, acima de tudo pela forma como, sociocognitivamente, interagimos com ele: interpretamos e construímos mundos através da interação com o entorno físico, social e cultural.

Com a pós – modernidade, o sujeito perde a mônada individual⁷³, há um contraste entre a perda definitiva das fronteiras humanas. Revela-se uma concepção de língua deslocada completamente do código. A referência para CDA na sua poesia era com a linguagem e mundo, na poesia de AFF é diferenciada, este, por sua vez, tem como objeto de referência o outro. CDA luta com a escrita poética. O poeta AFF luta com a escrita e também com o sujeito real CDA.

Fica interessante observar o que Koch e Mondada abordam sobre a questão da referência.

Koch (2003, p.35) relata que “não se pode entender a referência da forma como tradicionalmente era entendida”. As operações com os objetos de discurso apresentam uma dinamicidade de várias ordens, como postula Mondada (apud Koch, 2003, p. 38):

O objeto de discurso caracteriza-se pelo fato de construir progressivamente uma configuração, enriquecendo-se com novos aspectos e propriedades, suprimindo aspectos anteriores ou ignorando outros possíveis, que ele pode associar com outros objetos ao integrar-se em novas configurações, bem pelo fato de articular-se em partes susceptíveis de se autonomizarem por sua vez em novos objetos. O objeto se completa discursivamente.

É essa dinamicidade discursiva que se deve levar em consideração na poesia contemporânea em análise, em que o referente, que antes predominava apenas como objeto lingüístico lexical, e também como relação ao mundo cede lugar ao objeto de discurso em relação ao outro, trazendo para a poesia a questão filosófica: alteridade.

A afirmação é importante, porque vai provocar um rico questionamento a respeito da atuação humana na realidade, como fazer pensar a realidade sobre o que cerca o mundo, seus objetos e eventos. Pode-se entender que é pelo entorno cultural que as intenções são determinadas, os mundos são construídos e as vontades são materializadas. Como relata

⁷³ Jameson, 1991, p. 45.

Mondada (2003) “o objeto se completa discursivamente”, neste caso, os poetas.

O poeta AFF recupera a questão da referência e traz uma nova conotação para ela na pós - modernidade.

... Água
das montanhas sem aspereza
Onde
eu vi
Eu
me dissolvo

e graças à respiração que confunde o sopro do EU com o ar das alturas:

Isso
está próximo
uma vez que
a substância em mim que sopra
é
a mesma
que
a outra dos longes

Michel Deguy

2.4 Poesia e tempo

A condensação dos poemas tendo como interlocutor CDA se dá nos livros Numeral/ Nominal e Raro Mar.

Em Numeral, o poeta traz poemas que tratam de temas variados, como: atos de escrever (1, 16, 23), reescritas (3, 19), indagação existencial (7), transcendência (22), memórias de ACC (27); só o poema '26' intertextualiza com CDA.

Já, "Nominal", apesar de repetir alguns temas: releitura (Iluminações), atos de escrita (Livro, Borrão), memórias através de imagens fotográficas (Monroe, Sobre uma foto de Edward Weston, Sobre uma foto de Ana C.), abre temas novos: poemas sensitivos (BB), desejos sexuais (Fissura, Desejo), marginais (A um passante, Atlântica), acontecimentos sociais (Império) e dialoga com Guimarães Rosa (Três sertões). Seis poemas intertextualizam explicitamente com CDA: 'CDA no coração', 'CDA na cabeça', 'Drummond andando', 'Palavra-chave', 'Manual da máquina CDA', 'DNA, CDA'. Os poemas de Nominal se referem a certos significantes da poesia de Drummond, por exemplo: pedra, máquina, chave⁷⁴; e a descrições físicas mais detalhadas: corpo, boca, face, rosto, óculos, mão, braços. Já o poema 'DNA, CDA', se diferencia dos demais já que está em forma de prosa poética. Esse parece dar seqüência para os que estão em Raro Mar, em especial, 'Releitura', ficando na fronteira entre o verso e a prosa.

Os poemas de Raro Mar: 'Sonetinho do falso CDA', 'O observador do observador no escritório', 'Impressão', 'Releitura', 'Doente imaginário', 'Duas mesas', 'Aporia' analisados previamente e superficialmente pelos títulos acentuam um tempo diferente aos publicados em Nominal. Os poemas de Numeral concentram-se apenas numa descrição física, esta pode ser redigida de forma mais distanciada, apenas externamente. Já os de Raro Mar, o eu – lírico observa mais atentamente não só o poeta, mas a densidade de sua poesia. Através dos versos, observa-se um olhar mais focado, mais detalhado no objeto poético.

O eu - lírico aborda um tempo mais maduro vivido pelo poeta. Nesse sentido, o poeta perpassa por uma abordagem física - Numeral/ Nominal até chegar a uma observação mais detalhada no livro de 2006⁷⁵. Observa-se uma memória poética mais aguçada, um olhar mais apurado (observador), as marcas (impressões), as fases de re-leitura, o pensamento que recorda (imaginário), e assim a retomada do soneto em Sonetinho do falso CDA e Aporia. É na primeira parte de Raro Mar em que estão estes poemas. A segunda parte tem como

⁷⁴ Esses significantes aparecem de forma mais detalhada no 1º capítulo.

⁷⁵ Raro mar, 2006.

continuação “Numeral” de “Numeral/ Nominal”, o qual, não tem nenhum poema intertextual com CDA. A primeira parte é marcada por um constante diálogo com outros poetas: Cabral, Rosa, Machado, até chegar a CDA.

Permeando a ordem cronológica dos dois livros, cada um deles dividido em duas partes, observa-se a maior concentração do diálogo que se trava com CDA na segunda parte de Numeral/ Nominal e na primeira de Raro Mar, o final do livro de 2003 dá seqüência ao início do livro de 2006. É observado sequencialmente que os poemas de Numeral/ Nominal são construídos com versos mais curtos, já os de Raro Mar são marcados pelo verso mais longo, chegando a trazer a prosa poética. Pensa-se na recusa à fragmentação e pela escolha do verso mais corrente, sem quebra, sem paradas e/ou divisões.

Após essa sondagem, foram escolhidos para análise deste capítulo os poemas ‘DNA, CDA’ e ‘Releitura’. Houve uma diferença temporal entre a publicação de um livro para outro. A diferença estabeleceu-se da seguinte forma: os poemas de Numeral/ Nominal parecem descrever imagens mais concretas, já os de Raro Mar apresentam imagens mais abstratas, permeados por um movimento temporal mais demorado, são mais detalhes, é um tempo que se retorna e que exige um olhar mais preparado. São marcados por um estágio de leitura e releitura mais maduros. O fator de madureza encontrado pode ser entendido pelas constantes leituras e releituras a qual passa o eu – lírico, também justificadas pelo título do poema ‘Releitura’.

O tempo de convivência na poesia proporcionou uma demora⁷⁶ e influenciou muito o eu - lírico, dessa influência surgem imagens de alteridade que o levam a uma transformação que pode ser observada pelo significante ‘máquina e pedra’, pois ao longo da pesquisa recebem conotações diversas.

A máquina/ pedra do 1º capítulo, em especial, no poema ‘Manual da máquina CDA’ é de pedra e pensamento, é bruta e precisa ser lapidada. Já no poema ‘DNA, CDA’ é a pedra sua, seu próprio ato de escrita, o fazer poético é entendido como uma máquina em atividade/ em ofício, e em ‘Espelho e cego’ há um jogo “máquina quebrada da pedra”⁷⁷. A máquina/ pedra se parte após “explorar o plano”⁷⁸. Dá-se a entender que o plano seria a poesia de CDA, logo, após análise minuciosa e levando-se em conta o tempo que foi gasto para entendê-la, visto que se refere a tantas releituras, deixando o eu – lírico diferente, transformado.

⁷⁶ Heidegger, 2001, p. 129.

⁷⁷ Raro Mar. Último verso da poesia Espelho e cego. 2006, p. 20.

⁷⁸ Raro Mar. Verso da poesia Espelho e cego. 2006, p. 20.

Impossível sair ileso ou iludido, depois
de explorar o plano, de repente o íngreme frágil
os relevos gritantes do dia em diagrama:
perdeu! O pensamento se move cego
para o ladrão _ corre, escoa, desaparece
longe, logo, ladeira precipitada no escuro
sem saber onde parar, onde o ponto final
do interruptor na velocidade da parede
só tato até topar com a máquina quebrada da pedra⁷⁹.

Estudando alguns conceitos do filósofo francês Emmanuel Levinas, encontra-se aberturas, não capazes de responder, exaustivamente, às questões propostas, mas possíveis de clarear e propor novas reflexões ao redor do tema estudado. A conferência escolhida para análise intitula-se “O tempo e o Outro”, publicada em 1947, traduzida por André Pinto⁸⁰.

Concentram-se as questões deste capítulo nas categorias: alteridade, tempo, transcendência. Buscam-se, nas categorias formais de Levinas formas para clarear as imagens que a poesia de AFF trouxe, em especial, nos poemas: “Releitura” e “DNA, CDA”. Tais poemas localizam-se no livro Raro Mar e foram selecionados porque abordam questões em que o eu - lírico dialoga com questões sobre alteridade.

Também foi necessária a apresentação de outros poemas para ampliar o conteúdo da análise, os quais foram retirados de Numeral/ Nominal e Raro Mar, como: ‘Espelho e Cego’⁸¹, ‘Carga’⁸².

2.4.1 Concepções filosóficas

O relacionamento com o outro e a influência exercida entre um e outro, interessa às áreas de saberes diversificado, como: a Filosofia, a Ética e a Literatura. Portanto, quando na poesia e/ou na prosa poética imagens de alteridade revelam-se ou fingem se revelar, é pertinente tentar perceber suas produções sob a luz da Filosofia.

A relação entre a Literatura e a Filosofia é, sem dúvida, um tema muito interessante e novo, mas ao mesmo tempo, muito complexo. As nuances de alteridade que surgem na poesia não podem nunca ser consideradas meras vivências da vida da pessoa. Da

⁷⁹ Raro Mar .Espelho e cego. 2006, p.20.

⁸⁰ A conferência usada neste capítulo foi traduzida por André Luiz Pinto da Rocha e revisada pela Prof. Dra. Elena Moraes Garcia, com o título original em francês: Le temps et l’autre, em 2006.

⁸¹ Raro Mar – Nominal. 2006, p.20.

⁸² Raro Mar – Nominal. 2006, p. 51.

perspectiva da análise literária, o problema é até que ponto, e como, a filosofia levinasiana⁸³ de relacionamento ao Outro- tida como estudo- permite iluminar e compreender melhor a poesia de AFF.

A questão da releitura e da alteridade, levantada anteriormente, coloca em pauta elementos de análise filosófica extremamente importantes para a análise do objeto desta pesquisa. No interior dessa densa análise, uma questão específica chama a atenção, por colocar em foco textos poéticos altamente dialógicos, nos quais é impossível não reconhecer a presença de elementos de alteridade: a questão do tempo como elemento fundamental no relacionamento com o outro.

Não é difícil perceber que o fator temporal contribui para o amadurecimento do relacionamento ao outro que é visto por imagens na poesia.

Nesse trabalho, porém, não pretende-se desenvolver, nem aprofundar em áreas como a Filosofia ou a Ética, e nem entrar em detalhes técnicos, qualificando conceitos, como: hipóstase, transcendência, Outro, Eu e si, evento...

A intenção é somente mostrar quão fascinante é o estudo poético, permeado pela alteridade, especialmente pela palavra Outro, palavra frequentemente usada para descrever os contatos e influências humanas. O primordial é mostrar que nada se encontra fora do alcance do conviver humano e que tais sentimentos podem extravasar claramente em formas literárias, como: a poesia e a prosa poética.

2.4.2 Estágios de releitura

Para aprofundar ainda mais a análise, toma-se o poema Releitura⁸⁴, visto que nele é percebido um estágio avançado do poeta. Pelo título, o poeta recorda algumas passagens e recortes que já tinham sido feitos na poesia de CDA, o fato é reforçado pelo uso constante de prefixos de sentido repetitivo. Indicando uma fase mais madura, experiente, parece que o poeta olha de cima, observa por um ângulo mais largo, mais amplo. Consegue julgar com clareza a impressão causada pela poesia, e por suas leituras. “Releitura” remete a uma passagem pelos fragmentos que marcaram e, com o tempo, foi necessário recordar. O poeta apenas não recorda, mas conduz o leitor adiante, como se estivesse, também, sendo conduzido a ir adiante, ambos, em trânsito pela vida, a caminho do Outro. A discussão baseou-se nas palavras-chave do poema “Releitura”: trânsito, outro, transformação.

⁸³ Emmanuel Levinas – o filósofo que será usado para análise.

⁸⁴ Raro Mar, 2006, p. 30.

Releitura

Quem relê Drummond é sempre um outro.
 Mesmos olhos que ganham, a cada vez
 lentes melhores, ou é o olhar que vê por novo ângulo.
 Poesia de tantos anos, não se dissipa – muda de posição
 alcança inesperado matiz na ponta do verso livre:
 drummondicionário em perpétua elaboração, se reescreve
 até quando de cor ecoa, livro aberto
 que inaugura, iluminando de forma diferente
 o sentido da página da vida em trânsito
 os verbetes que vão da manhã porosa à noite emparedada.
 Drummond difere, desfere, divaga, diverso
 linha a linha, movendo seu traçado, de acordo
 com a transformação que se imprime em nós, impressentida.

No segundo verso, a questão do olhar, aguça “Mesmos olhos que ganham, a cada vez / lentes melhores, ou é o olhar que vê por novo ângulo”. O olhar não é capturável, é sempre uma matéria excedente, um além ou um fora do mundo. Por que não se estabiliza, está sempre em mudança, em busca, indo além. Ao mesmo tempo em que percebe algo, já é outra coisa. Ele permanece distante no mesmo instante do imediatamente próximo. O poeta olha a poesia como um sintoma de agora, na medida em que usa o tempo presente “é sempre...”, ou seja, está em constante metamorfose, mas não para por aí, é um presente numa dinamicidade, as mudanças acontecem num dinamismo total.

Pensando na perspectiva levinasiana da diacronia e em relação ao tempo atual, pode-se compreendê-la a partir do que seja o evento⁸⁵, algo que acontece sem que se tenha planejado, algo que vem com toda força e muda o que parecia estável.

O tempo do poema analisado volta ao passado, retorna e nasce, criando a poesia agora, justificada nos versos “Quem relê”, porém não fica lá, “muda de posição”, trazendo algo novo. O poeta não pára no tempo, deixa-se evadir. A poesia nasce diferente.

A interposição do tempo na poesia de AFF “drummondicionário em perpétua elaboração” se estabelece pela contínua elaboração da escrita. O tempo poético do eu - lírico é dinâmico. A poesia de Drummond se mistura, ou melhor, é colada à seqüência infinita de verbetes ou significados / palavras do dicionário. Drummond dá aberturas à linguagem, emite

⁸⁵ Evento na perspectiva filosófica levinasiana: o porvir do evento não é ainda o tempo. Pois este porvir que não é ninguém, este porvir que o homem não pode assumir, para vir a ser um elemento do tempo deve ainda entrar em relação com o presente. (...) a relação do porvir, a presença do porvir no presente parece ainda se cumprir na face- a -face com outrem. A situação face- a -face seria o cumprimento mesmo do tempo; a extensão do presente sobre o porvir não é o fato de um sujeito sozinho, mas a relação intersubjetiva. A condição do tempo está na relação entre humanos ou na história. (2006, p.27)

setas em várias direções, as que saem de sua poesia é que conduzem à escrita poética armandiana.

O eu - lírico “em perpétua elaboração” dá o exemplo de que não deseja fechar o conceito, está em contínua construção, isto diz que, não se conclui não se enclausura, não se conserva. Com isso o eu-lírico ensina a estarmos sempre em metamorfose, em “contínua elaboração”, foge, sob pena de aprisionar o conceito; que se justifica novamente pelo verbete criado “drummondicionário”. É um amontoado de significados, mas são abertos ao além, remetendo, não indicando. E assim os versos são vistos como contínuos, dão sentido à invenção da vida, valorizam a convivência e a diversidade, estão sempre dinâmicos, em passagem “o sentido da página da vida em trânsito”, transitando.

O uso constante de prefixos remete à noção de que CDA traz uma certa anterioridade, de que ele está antecipado, com sua poesia está aquém de nós. Por isso AFF insiste na diversidade prefixal “Drummond difere, desfere, divaga, diverso”. Diferir é o mesmo que ser diferente, o poeta o vê diferente de si, porque este está aquém e além a nós. Desfere⁸⁶ poderia ser entendido como uma característica do poeta moderno em lançar sua escrita, que atinge o poeta carioca. Divagar⁸⁷ é o mesmo que devanear, andar sem rumo, será que não é o poeta que fica divagando com a leitura da poética de CDA? E por fim, como já se espera – diverso – múltiplo.

Por outro lado, os outros prefixos ‘di’, ‘des’⁸⁸ significam separação, movimentos para diversos lados, negação, ação contrária, não se remetem a uma relação de igualdade, mas sim, de assimetria.

Mais a frente, o poeta traz outro prefixo ‘em’: emparedada, indicando movimento para dentro, é a posição de AFF diante da grandiosidade do outro poeta, fica como cercado, limitado, lado a lado, entre paredes, sem saída “à noite emparedada”. O prefixo ‘em’ remete ao que fica no interior da poesia, no oculto, entre paredes pode ser entendido como um labirinto, em que o leitor sai à procura de solução para um obstáculo ou um impasse.

O intervalo que se estabelece na antítese temporal que vai “da manhã porosa” a “à noite emparedada” pode ser entendido pelos verbetes/ palavras poéticas sedentas para serem escritas, amanhecem pululando, ansiosos para chegarem ao papel, porém acabam enclausurados, não livres.

CDA move sua escrita “linha a linha, movendo seu traçado”, passo a passo, como

⁸⁶ De acordo com o dicionário BARSÁ DE LINGUA PORTUGUESA. Desfere: lançar, despedir, vibrar, dar com ímpeto. 2003, p.311.

⁸⁷ De acordo com o dicionário BARSÁ DE LINGUA PORTUGUESA. 2003, p.337.

⁸⁸ De acordo com a gramática FARACO & MOURA. Ed. Ática.1999, p.168-169.

a tecer um tapete, com cautela, com cuidado, no entanto, com toda a fabricação poética não deixa de causar impressões em quem o lê, e mais ainda, em quem o relê “com a transformação que se imprime, impressentida”. A concentração dos prefixos está presente: ‘trans’ indica movimento para além de e ‘im’ movimento para dentro; é uma transformação que acontece no interior para ir além do leitor. Isto se reforça no verso “alcança inesperado matiz na ponta do verso livre”, ou seja, a transformação acontece em liberdade.

O que é importante ainda observar é que o olhar se transforma “vê por novo ângulo” e a poesia também “muda de posição”. A questão do olhar retoma a imagem do prisma, este da poesia drummondiana que aparece em “Habitação para a noite⁸⁹” também está na poesia de AFF “Doente imaginário”

Vai-me a vista assim baixando
 Ou a terra perde o lume?
 Dos cem prismas de uma jóia,
 Quantos há que não presumo?
 (...)

Aparece aqui proporcionando novas imagens, novas formas, novos olhares. O prisma que é um objeto comum na poesia drummondiana e quando o eu – lírico da poesia armandiana o carrega em sua poesia, transmite a forma antitética e metafórica de lê-la, através das impressões que causam.

Pode – se aceitar que é o prisma o significante da releitura, é a imagem que liga à transformação, o encontro ao outro, que se estabelece através do olhar, das passagens de leitura, da transformação realizada em nós, mesmo que não sentida, pois a cada virada desse objeto, que quer dizer, a cada nova releitura, o eu – lírico se sente outro, transforma-se, tira a forma fixa e muda o conteúdo, o interior, ganha nova dimensão.

No verso “que inaugura”, o presente não se limita, ele é o “a partir de si”, parece que não carrega herança - não recebe nada do passado, surge. A poesia inaugura. Traz o novo, o que surpreende, é abertura ao evento, ao que chega.

No verso “iluminando de forma diferente”, o poeta entrega-se à luz que surge quando busca por algo.

É no próprio ser que acontece a mudança. Ela é lenta, mas perpétua “alcançando inesperado matiz”. Acontece em liberdade. No entanto, como foi falado antes, essa liberdade se transforma em responsabilidade. O encontro com o outro, o conduz para um movimento

⁸⁹ DRUMMOND, 1979, p. 310.

além de si, causando uma impressão. O uso de prefixos latinos remete não mais a um retorno, ou a uma exterioridade, mas sim, como apresenta a nomenclatura gramatical⁹⁰ “im”, indica, movimento para dentro, portanto agora o “im” é uma impressão em mim, no meu ser, no meu interior. É algo além, mas em mim.

O tempo poético relatado nos versos “que inaugura” e “iluminando de forma diferente”, não pode ser medido, cronometrado, sincrônico. É na relação ao outro que ele se estabelece, na diacronia⁹¹.

que inaugura, iluminando de forma diferente
o sentido da página da vida em trânsito
os verbetes que vão da manhã porosa à noite emparedada.

O “um outro” do primeiro verso se liga ao último “a transformação”. A filosofia levinasiana ajuda a entender essa imagem de transformação que acontece no poema quando o filósofo fala sobre a questão da transcendência. Para ele a transcendência é

O intervalo do espaço dado pela luz é instantaneamente absorvido pela luz. A luz é aquilo pelo qual alguma coisa é outro do que eu, mas como se ela já saísse de mim. O objeto iluminado é ao mesmo tempo, alguma coisa que se encontra, mas de fato mesmo de ele estar iluminado, encontra-se ele mesmo como se ele saísse de nós. Ele não tem uma estranheza essencial. Sua transcendência está enroupada na imanência. É comigo mesmo que eu me encontro no conhecimento e no gozo. (LEVINAS, 2006, p. 19)

O eu – lírico poético encontra-se consigo mesmo, esse encontro permite a transformação, não deixando de lado o fato da transformação só ser possível na convivência com o outro, como já foi dito, “na situação face-a-face, numa relação intersubjetiva”.

O encontro que se configura “iluminando de forma diferente” inaugura uma nova vida, um novo modo de viver; é o que proporciona a própria escrita de sua poesia.

2.4.3 Imagens de alteridade

O poema “DNA, CDA” diferencia-se um pouco de Releitura por ser escrito em forma de prosa poética. O poeta deixa entrelaçar ainda mais os laços de alteridade, ele escreve, reescreve, misturado-se. A gaguez que é uma característica psicológica e física do

⁹⁰ De acordo com a gramática FARACO & MOURA. Ed. Ática. 1999, p. 169.

⁹¹ Diacronia na perspectiva filosófica levinasiana: impossibilidade de coincidir, inadequação, que não são noções simplesmente negativas, mas que têm um sentido no fenômeno da não-coincidência dada na dia-cronia do tempo. O tempo significa este sempre da não-coincidência, mas também este sempre da relação, da aspiração, da espera. (2006, p. 03)

escritor AFF “Nasce, sob a sentença do anjo sujo de sombra: vai ser gago na vida”. Intertextualiza-se ao verso do “Poema de sete faces” de CDA:

Quando nasci, um anjo torto
desses que vivem na sombra
disse: Vai, Carlos! Ser gauche na vida.

A intertextualidade que foi trabalhada no 2º capítulo volta aguçada nos versos acima.

Os arrancos e a lentidão da pessoa gaga se manifestam muitas vezes em sua linguagem, devido ao sentido que se dá a velocidade maquínica de CDA⁹². Até se sentir submisso “Nasce, sob a sentença do anjo sujo de sombra”, dando ênfase a preposição ‘sob’ e a comparação ao “Escorpião debaixo da pedra”.

Vale ressaltar que a alteridade é melhorada no verso “Escorpião debaixo da pedra, que não o esmigalha, o incorpora à sua esfinge”. A esfinge egípcia é uma antiga criatura mística geralmente apresenta-se como um leão estendido — animal com associações solares sacras — com uma cabeça humana, usualmente a de um faraó. A esfinge era usada para demonstração de poder, assim como as pirâmides no Egito⁹³. Um no outro, que é entendido como o eu - lírico e a poesia de CDA, não se submetem, não se engrandecem, porém incorporam, misturam e alterizam-se. A imagem da esfinge e a do escorpião cada um com seu poder ou seu veneno não se competem, visto que se ajuntam, se incorporam. A alteridade para Levinas é vista como “uma relação com o que se esquiva sempre⁹⁴” e melhor explica que “O outro enquanto outro não é aqui não é aqui um objeto que vem a ser nosso ou que nos vem a ser; ele se retira, pelo contrário, para seu mistério⁹⁵”. Também “O outro não é um ser encontrado, que ameaça ou que quer se apoderar do leitor. O fato de ser refratário ao poder não o torna uma potência maior do que é. É a alteridade que faz toda essa potência. Seu mistério constitui sua alteridade⁹⁶”. Através da imagem do escorpião e da esfinge é possível entender, um pouco, o que seja a alteridade proposta por Levinas, é o poeta se passando por um escorpião, inseto venenoso, pequeno que possui a capacidade de incorporar a esfinge, que é bem maior que ele. A alteridade é a diferença, é o que o outro tem e falta em mim, é uma mistura. Dessa relação, ao incorporar a esfinge, que é a imagem de algo outro, maior que o

⁹² Abordagem feita no 1º capítulo.

⁹³ <http://pt.wikipedia.org/wiki/Esfinge>. acessado em 20/10/2008.

⁹⁴ LEVINAS, 2006, p. 31.

⁹⁵ LEVINAS, 2006, p. 31.

⁹⁶ LEVINAS, 2006, p. 32.

poeta, ficando “em riste”, em posição erguida, pronto para a escrita.

Desse jogo de alteridade, nasce um ser outro que é a imagem de um outro ser. A poesia seria a legenda, uma outra história, a escritura, o código de linguagem que é concreto, que foi reproduzido “Nesta lâmina, é a imagem (...) a legenda”. A alteridade se realiza em si, no interior.

A imagem de Sísifo, personagem da mitologia grega que era considerado o mais astuto de todos os mortais, é trazida ao poema para reforçar a idéia de valentia, de luta com a palavra e/ ou consigo mesmo. Agora “a pedra” não é mais a de Drummond, é a pedra sua, o seu obstáculo “sua pedra sua, feita de si mesmo”. De agora em diante, é a sua escrita poética, o seu poema, o seu trunfo.

A escrita poética joga com a dualidade “Ardor, ardência entre dois pólos irreconciliáveis: fogo, frio, na mesma estação, estrofe, verso”. A dificuldade da escrita que foi trabalhada no primeiro capítulo acompanha a trajetória de AFF. A escrita é ardor/ ardência, fogo/ frio, estrofe/ verso. Porém, neste poema o eu- lírico não usa a forma estrofe/verso, pois traz a poesia em prosa, como nas histórias que são contadas correntemente, sem corte da linha. O fazer poético é dificuldade, é luta. Sua trajetória é marcada pela luta com a palavra e a busca constante pelo verso livre

Enrustido, Sísifo, sua pedra sua, feita de si mesmo. Viveu só do próprio fígado ou enigma, mas não ficou à escuta, saiu à cata, com interrogações irrespondíveis, rasgando o silêncio do papel, sem deixar passar em brando tudo o que podia ser marcado com letra minuciosa, maníaca, implacável, quase um gráfico que anota o tremor da terra sem tremer a mão⁹⁷.

A luta é constante, não fica na espera. Sai à procura, rasga o silêncio do papel, deixa sua marca. A tempestade de idéias, de escritas não consegue desviar a mão, cujo membro é um significante da poesia armandiana. A mão é o que possibilita a escrita. É através dela que a escrita transita. E “Nasce... a legenda”. Surge a própria história do eu – lírico, vinda da poesia de CDA.

“Com interrogações irrespondíveis” este verso justifica o título do poema “Releitura” devido as tantas interrogações, eis o porquê de tanta re-leitura. O poeta “sai à cata” de resposta e surge a poesia.

⁹⁷ Numeral/ Nominal. DNA, CDA. 2003, p. 64.

Vêm-se nessa análise imagens de alteridade. O face-a-face poético é responsável pela mudança, pela transformação e pela transcendência.

2.4.4 O tempo filosófico

Gostaria de continuar à análise esboçando a questão do tempo com uma interrogativa do prefácio das conferências de *O tempo e o Outro* “O tempo é a limitação mesma do ser finito ou a relação do ser finito a Deus?”⁹⁸

Um realce para se pensar a questão do tempo, é o filme *Volver*, de Pedro Almodóvar⁹⁹. Através das cenas da narrativa em que se observam as formas de conservação do passado pode se entender um pouco mais a poesia de AFF. O poeta fica, como no filme, revolvendo o passado através de suas releituras, reescritas, numa forma de preservação. Quando se cultua muito algo, acredita-se que é uma forma de conservação, de manter-se ali, até que algo se resolva, como se resolveu no decorrer da narrativa. No final, mãe, filha, irmã e neta ficam juntas. E na poesia quando se ajuntam todos os fragmentos o poema nasce. O poeta revela uma maneira de reler, recordar e reviver configurado pelo passado – presente, trazendo sua escrita permeada pela memória.

Muitas são as formas de abordagem que se propõe ao tempo: análises cronológicas, diacrônicas ou sincrônicas, escatológicas, psicológicas, dentre outras. Os

⁹⁸ LEVINAS, 2006, p. 02.

⁹⁹ O filme ‘*Volver*’ de Pedro Almodóvar nos traz a personagem Raymunda interpretada pela atriz Penélope Cruz, configurando sob o ponto de vista feminino o resgate à comparação da mulher e da memória. Raymunda tenta salvar a filha adolescente, que matou o pai, quando este tentava abusar dela sexualmente. A narrativa neste âmbito é recheada pela cumplicidade entre mãe e filha, revelando que o maternal e o feminino são marcas da mulher. A história pessoal de Raymunda se assemelha a da filha, que é ao mesmo tempo filha e irmã, já que também foi abusada pela pai, se distanciando da mãe, que por não saber do acontecido, falava que a filha sempre vivera distante, com preferências para a tia Paula.

As cenas aparecem / desaparecem ao espectador em pequenos flashes, o que fica um pouco difícil a seqüência do filme. Os fragmentos relembram o passado, as pessoas, as situações. Muito das vezes, esses fragmentos causam confusão no espectador, pois aparecem trazendo o passado em forma de presente.

Memória e imagem dialogam, principalmente, na personagem mãe de Raymunda, que não suportando mais as traições do marido o mata, mas para os familiares teria morrido num incêndio com ele. Vive como um fantasma, e no decorrer da narrativa, aparece somente aos familiares. Ela é o motivo das recordações que acontecem no cemitério, na casa da tia Paula, e quando cuida de Agustina, que está com câncer.

Os personagens do filme estão a todo o momento recordando os acontecimentos de sua infância, o que dá prosseguimento ao filme e que acabam por desencadear na morte do marido de Raymunda – o que aconteceu com a personagem quase acontece com a filha/irmã.

A narrativa está sob mistérios, na pequena aldeia onde se passa a maioria das mulheres ficam viúvas cedo. Esse fato é um enigma, porque ninguém procura saber o motivo dessa viuvez. As imagens mostram cenas de uma família em fragmentos em que os personagens voltam ao passado o tempo todo. Estão limpando e cuidando dos túmulos, lembrando dos pais, vivem conservando a morte, e se preparando para ela.

O título *Volver* leva o espectador ao futuro imediato num contraponto com o que passou; vou ver o que aconteceu no passado, para que o presente tenha sentido. As cenas permeadas pelo passado distante vão se desencadeando e vão dando sentido ao título.

leitores estão habituados a pensar o tempo como uma sucessão de instantes, à imagem de uma linha homogênea, cada instante se equivalendo e valendo como unidade quantitativa da linha. Uma imagem geométrica, espacializada. Mas não é essa imagem de tempo que é buscada na pesquisa. O que se deseja é refletir o tempo em referência ao infinito, em que não há causalidade, nem progresso, cada instante sendo um acontecimento independente e sem correspondência causal com os outros instantes. Cada instante é um começo absoluto. Dessa forma o tempo é visto em sua diacronia, ou seja, recomeça a cada minuto e é novo em cada evento.

O eu – lírico ao nomear CDA de “cara”¹⁰⁰ ou “Drummond é Deus. Pai inalcançável”¹⁰¹ o vê como algo inacessível, indefinido que não se deixa assimilar. É nessa ambiência que Levinas discute a relação do eu com o outro, o qual estando como simples objeto causa uma dinamicidade por haver no entre um e outro algo que não se define, que instiga à busca, à relação. E comenta:

consiste em pensar o tempo (...) como relação a *este* que, em si inassimilável, absolutamente outro, não se deixaria assimilar pela experiência ou a *este* que, em si infinito, não se deixaria com-preender. (LEVINAS, 2006)

O tempo que surge ou permeia a relação infinita é visto como forma de um evento, pois nada nessa relação pode ser controlado. O que acontece entre um e outro é tido como um fenômeno:

Mesmos olhos que ganham, a cada vez
lentes melhores, ou é o olhar que vê por novo ângulo¹⁰².

Ou ainda como no poema ‘DNA, CDA’, é apenas uma imagem:

Nesta lâmina, é a imagem.

Do ponto de vista da filosofia levinasiana:

O tempo significa este *sempre* da não-coincidência, mas também este *sempre* da *relação*, da aspiração e da espera: fio mais tênue que uma linha ideal e que a diacronia não escapa; ela o preserva no paradoxo de uma relação, diferente de todas as outras relações de nossa lógica e de nossa psicologia (LEVINAS, 2006, p.03).

¹⁰⁰ Raro Mar, 2006, p. 28.

¹⁰¹ Nominal, 2003, p. 59.

¹⁰² Raro Mar, 2006, p. 30.

Alteridade, relação, outro, transformação são algumas palavras também utilizadas para nomear estados pessoais e filosóficos em que o indivíduo foge da solidão em busca de convivência. O eu – lírico na trajetória poética do período selecionado para análise foca sua escrita numa intertextualidade constante ao poeta CDA. Isto é visto como uma forma de busca pelo diálogo e pela não fragmentação do ser e também pela recusa a questões contemporâneas de individualismo. O outro do diálogo tem características muito positivas, pois está constantemente influenciando o eu - lírico em seu fazer poético e o conduzindo-o sempre a frente. O que se percebe em toda a análise é que o eu – lírico também se reveste em outro ao passar pelos estágios da poesia de CDA. Não só pelo verso explícito:

Quem relê Drummond é sempre um outro.
 (...) com a transformação que se imprime em nós, impressentida¹⁰³.

Mas também pela quebra do significante “pedra”:

só tato até topar com a máquina quebrada da pedra¹⁰⁴.

A questão do ser outro entra em constante debate por outros críticos como Kristeva (1941) que esclarece a questão do outro como um ser estrangeiro:

Estranhamente o estrangeiro habita em nós: ele é a face oculta da nossa identidade, o espaço que arruína a nossa morada, o tempo em que se afundam o entendimento e a simpatia. Por reconhecê-lo em nós, poupamo-nos de ter que detesta-lo em si mesmo. Sintoma que torna o “nós” precisamente problemático, talvez impossível, o estrangeiro começa quando surge a consciência de minha diferença e termina quando nos reconhecemos todos estrangeiros, rebeldes aos vínculos e às comunidades. (KRISTEVA, 1941, p. 09)

Para a crítica, o ser estrangeiro é a nossa capacidade de refletir e aceitar nossas formas de alteridade, mas atualmente o que tem acontecido foge a essas características em que prevalecem as formas de viver com o outro.

Os modos de viver do homem contemporâneo torna ser o humano cada dia mais distante uns dos outros, calculistas, indiferentes, frios e interesseiros. Tornando-o apático a tudo e a todos. Os valores éticos cada vez mais escassos levam-no a um individualismo, deixando de lado o relacionamento interpessoal. Miscigenar-se indica uma busca ao outro, às suas diferenças, ao ser estrangeiro, que seja, eu-mesmo ou uma certa receptividade ao outro

¹⁰³ Raro Mar, 2006, p. 30.

¹⁰⁴ Raro Mar, 2006, p. 20.

diferente.

Observa-se mais densamente a necessidade de misturar-se com o outro. Vai sendo delineado, aos poucos, na poesia o outro eu – mesmo, ou o outro que chega de outra pessoa?

Na busca pela alteridade encontra-se em jogo a questão da autenticidade. Há um jogo no poema para que se estabeleça a marca de autenticidade. Isso se realiza também na relação que se tem com o outro, com os modos que se relaciona. Há um limite entre o eu e o outro, porém um completa o outro e vice-versa. Às vezes, não se sabe quem é quem¹⁰⁵. Por isso usa-se de disfarces na construção de identidades. O jogo que se estabelece entre o eu e si, o eu-mesmo até tornar-se eu - outro é permeado por semelhanças e diferenças. Há um jogo entre o eu e si. Levinas chama de hipóstase o momento em que o eu (consciente) chama para si uma mudança que é possível pela presença do outro. No poema “Carga”, o poeta transcreve claramente o jogo que se realiza na escrita, com os processos metamórficos pelo qual passa o eu-mesmo em direção a eu - outro.

Carga¹⁰⁶

(...)

Quem é que assina a sintaxe retorcida:
o autor, outro, anagramático, ou este eu
atentado, que não se explica e explode?

Ou:

O autor, outro, anagramático, trocando
de gênero, para melhor disfarce, ou este eu
atentado, que não se explica e explode?

Com essas investigações chega-se ao Outro da poesia de AFF: o outro enrustido, trespassado pelos vestígios poéticos de CDA. Como no poema “Espelho e cego”¹⁰⁷ em que o poeta se auto-opera, num processo de metamorfose, para chegar a ser outro precisa “rever/ com a aparente outra mão” o que ficou em desafio.

A cabeça não passa o corpo a limpo.
Passa em revista, apalpando-se
apalpando-me, pois revisão implica
em revolver o sintoma, auto-operar-se
sem a lâmina estética da anestesia.
Em atacar, ao se reter, no espelho de repetição
e se reler, por dentro, a fundo _ rever
com a aparente outra mão, os irremediáveis

¹⁰⁵ Para o filósofo, “a marca do escritor não é mais do que a singularidade da sua ausência; é lhe necessário representar o papel do morto no jogo da escrita”. (FOUCAULT. 1992, p. 36)

¹⁰⁶ Raro Mar. 2006, p. 51.

¹⁰⁷ Raro Mar. 2006, p. 20.

pontos tortos das linhas costuradas na urgência¹⁰⁸.
(...)

O outro de AFF vai se concretizando na medida em que a escrita poética vai percebendo os diversos elementos da poesia drummondiana que a suplementam e a faz diversa, os elementos que extrapolam à poesia que a surpreendem, e a pegam de rasteira.

A lógica do complemento e do suplemento é trabalhada por Santiago¹⁰⁹ (1989), o complemento se realiza dentro de uma lógica interna, como se algo faltasse num todo, já o suplemento é algo que agrega, alterando o corpo poético, é uma forma de intervenção que altera contaminando e causa uma diferença, pois é capaz de mudança, não completa uma falta. A escrita poética de AFF é uma escrita suplementada.

O poeta AFF, num certo período poético, concentra sua poesia num diálogo constante com CDA. Sua escrita visceral mostra/ esconde a inquietude de seu ser. Na verdade, o poeta no período analisado está sendo instigado pelos enigmas da poesia de Drummond e por sua incapacidade de decifração. Mas é exatamente essa sensibilidade por sua poética que faz surgir sua poesia, portanto, considera-se AFF é um grande poeta contemporâneo.

¹⁰⁸ Raro Mar. 2006, p. 20.

¹⁰⁹ SANTIAGO, 1989, p. 134.

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A dissertação em análise abordou o fato de que a filosofia e a literatura têm uma relação muito interessante. Por um lado, a linguagem poética aproxima os dois campos apresentando uma duplicidade, visto que a palavra revela/oculta ao mesmo tempo. Por outro lado, é preciso considerar a autonomia da poesia, não buscando na filosofia uma forma de explicação, busca-se apenas um clareamento das imagens que surgem na poesia.

Assim, no interior dessa complexa problemática, uma questão específica foi fundamental apresentar, justamente porque coloca em pauta textos altamente intertextuais, em que é impossível não reconhecer a presença de elementos de transformação/ de mudança. É a questão do tempo e os efeitos sobre a produção poética, que se faz evidente na obra de AFF.

A partir de vários estágios de leitura e releitura o poeta ao perpassar pela poesia drummondiana une em sua trajetória significantes diversos. Debruça-se sobre esses pequenos enigmas e em forma de afirmações, diálogos e contestações, não com tranquilidade, mas com muita observação e cuidado, desta forma vai surgindo sua poesia.

Um ponto alto da poesia armandiana é marcado pelo significante pedra e máquina. A máquina da escrita se altera no decorrer do tempo. E a pedra se quebra, se entrega à lapidação.

A poesia, que no início, era versificada, doravante adquire ao longo de “Raro Mar” o aspecto prosaico. O observador vai delineando o prisma poético até sentir-se diverso.

Dessa forma, ao observar CDA, o poeta passa a ser observador de si mesmo. Pode-se dizer que desenvolve “a teoria da escrita intertextual”, já que sua poesia recupera e modifica, numa perspectiva minimalista, os fragmentos poéticos trabalhados por CDA.

Ao ressemantizar constantemente sua tradição, o poeta encena uma espécie de escrita suplementada e a oferece como espetáculo poético. Como relata Pereira (1991, p.71) “recorta a tradição e volta a editá-la sob a forma de fragmentos”.

O poeta salva a tradição do esquecimento, sua poesia estimula leituras retroativas e conduz a questões de referencialidade. Conectando os fragmentos drummondianos trabalhados no passado aos oriundos da pós-modernidade.

Nada melhor para realçar a análise do que o comentário de Pereira sobre o romance de Piglia “A cidade ausente”

Repetir e diferir, alucinar para expressar as provisórias verdades pessoais e sociais, inventar a ficção como uma utopia privada e ao mesmo tempo coletiva é fazer do

texto um laboratório de mutações lingüísticas incessantes. Tais mudanças ameaçam as tradições locais que são responsáveis, em última instância, pela manutenção de diferenças culturais. Por outro lado, se a “*arcaica* só se conserva graças à sua permanente *renovação*” trata-se de encontrar uma linguagem capaz de reciclar antigas histórias para que, atendendo às demandas do leitor contemporâneo, elas não desapareçam. (PEREIRA, 1991, p. 70)

O poeta constrói sua diferença como uma condição de existência, num processo conflituoso de aproximação e distanciamentos da poesia de CDA, em que a predileção por significantes ou fragmentos poéticos orientou a sua escrita.

É imprescindível deixar de lado o que o filósofo Levinas deduz da escrita intertextual suplementada, para ele ela se constrói embasada na carícia:

A carícia é um modo de ser do sujeito onde o sujeito, no contato com um outro, vai para além deste contato. O contato enquanto sensação faz parte do mundo da luz. Mas o que é acariciado, falando francamente, não é tocado. Não é a veludez ou a tepidez desta mão oferecida no contato que a carícia procura. Esta procura da carícia lhe constitui a essência pelo fato de que a carícia não sabe o que procura. Este “não saber”, esta desordem fundamental lhe é o essencial. Ela é como um jogo com alguma coisa que se dissimula e um jogo absolutamente sem projeto nem plano, não com o que pode vir a ser nosso e nos vir a ser, mas com alguma coisa do outro, sempre outro, sempre inacessível, sempre a vir. A carícia é a espera desse porvir puro, sem conteúdo. Ela é feita deste acréscimo de fome, de promessas cada vez mais ricas, abrindo a perspectivas novas sobre o inapreensível. (LEVINAS, 2006, p.33)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de. **Teoria da literatura**. Coimbra: Almedina, 1984.
- ALMODÓVAR, Pedro. **Volver**. Dolby digital. 2007.
- BISCHOF, Betina. **Razão da recusa**. São Paulo: Nanquim, 2005.
- BOSI, Viviana. In: **Máquina de escrever: poesia reunida e revista**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.
- CAMILO, Vagner. **Drummond: da Rosa do Povo à Rosa das Trevas**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- CARVALHO, Luiz Fernando Medeiros de. **Cenas derridianas**. Rio de Janeiro: Caetés, 2004.
- _____. O verso livre e a mão caçadora. **Diário Catarinense**, 22 set. 2007. Seção Cultura, p. 2-3, n 241.
- COMPAGNON, Antoine. **O trabalho da citação**. Trad. de Cleonice Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 1996.
- CORREIA, Marlene de Castro. **Drummond: a magia lúcida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- COSTA LIMA, Luiz. **Lira e antilira: Mário, Drummond e Cabral**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1968.
- DERRIDA, Jacques. **Che cos'è la poesia?** in Points de Suspension, Paris, Galilée / editora: Ângelus Novus, 1992.
- _____. **A escritura e a diferença**. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- DRUMMOND, Carlos de Andrade. **Poesia e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1979.
- ENTRELIVROS. Dossiê: Drummond eterno. Duetto, ano 3, n. 25, p.22-52.
- ENTRELIVROS. Dossiê: Inimigo de si mesmo. Duetto, ano 3, n. 26, p.22-39.
- FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** Lisboa: Vega, 1992.
- FREITAS, Filho Armando. **Maquina de escrever: poesia reunida e revista**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.
- _____. **Raro Mar**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- _____. **Tercetos na máquina**. Rio de Janeiro: Espectro editorial, 2007.
- _____. **O poeta que navega com o instinto**. Heloísa Buarque de Hollanda. Prosa e verso, p. 03. O Globo. 01/11/2003.

- GULLAR, Ferreira. **Poema sujo**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.
- HEIDEGGER, Martin. **Ensaio e conferências**. Rio de Janeiro: Vozes, 2001.
- HUTCHEON, Linda. **A poética do pós-modernismo**. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- JAMESON, Fredric. **Pós-modernismo**. A lógica cultural do capitalismo tardio. São Paulo: Ática, 2002.
- KOCH, Ingedore Grunfeld Vilaça. **O texto e a construção dos sentidos**. São Paulo: Contexto, 2003.
- KRISTEVA, Julia. **Estrangeiros para nós mesmos**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- LEVINAS, Emmanuel. **Entre nós: ensaios sobre a alteridade**. Rio de Janeiro: Vozes, 2005.
- _____. **Humanismo do outro homem**. Rio de Janeiro: Vozes, 1993.
- _____. **O tempo e o outro**. Trad. de André Luiz Pinto da Rocha. 2006.
- LÍNGUA PORTUGUESA. O idioma de Drummond. Ano II, n. 23, 2007, p. 42-50.
- LYOTARD, Jean François. **O pós-moderno**. Trad. de Ricardo Correia Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.
- MIRANDA, Wander Melo. **Corpos escritos: Graciliano Ramos e Silviano Santiago**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Belo Horizonte: UFMG, 1992.
- PAULINO, Graça; WALTY, Ivete; CURY, Maria Zilda. **Intertextualidades**. Belo Horizonte: Lê, 1995.
- PELLIZOLI, Marcelo Luiz. **A relação ao outro em Husserl e Levinas**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1994.
- PENNA, João Camilo. In: **Raro Mar**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- POIRIÉ, François; LEVINAS, Emmanuel. **Qui êtes-vous?** Lyon, La Manufacture, 1987.
- PEREIRA, Maria Antonieta. **Palavras ao Sul**. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.
- SANTIAGO, Silviano. **Carlos Drummond de Andrade**. Rio de Janeiro: Vozes, 1976.
- _____. **Nas malhas da letra**. São Paulo: Cia das Letras, 1989.
- _____. **Navegar é preciso viver**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- _____. **Uma literatura nos trópicos; ensaios sobre dependência cultural**. Perspectiva: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Paródia, paráfrase e cia.** Belo Horizonte: Editora Ática, 1985.

SCRIPTA. Aproximações em nós: a configuração do estrangeiro em Julia Kristeva e Tzvetan Todorov. Belo Horizonte, v. 7, n. 13, p. 55-71, 2º sem. 2003.

TODOROV, Tzvetan. **Nós e os outros:** a reflexão francesa sobre a diversidade humana. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

VILLAÇA, Alcides. **Passos de Drummond.** São Paulo: Cosacnaify, 2006.