

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS
DEPARTAMENTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO STRICTO SENSU
EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA

**A PASSAGEM PARA O POÉTICO EM *PERAU*
DE CARLOS FERNANDO FILGUEIRAS DE MAGALHÃES**

MARIA APARECIDA FERREIRA GONZAGA

GOIÂNIA
2009

MARIA APARECIDA FERREIRA GONZAGA

**A PASSAGEM PARA O POÉTICO EM *PERAU*
DE CARLOS FERNANDO FILGUEIRAS DE MAGALHÃES**

Dissertação apresentada para a Banca de Defesa junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Literatura e Crítica Literária da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, como requisito parcial para a obtenção do título de mestre na área de Estudos Literários.

Orientador: Profa. Dra. Maria de Fátima Gonçalves Lima

GOIÂNIA
2009

A passagem para o poético em *Perau*
de Carlos Fernando Filgueiras de Magalhães

Maria Aparecida Ferreira Gonzaga

Orientador: Professora Dr^a. Maria de Fátima Gonçalves Lima

Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Letras apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Literatura e Crítica Literária da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do Título de Mestre em Literatura e Crítica Literária.

Profa. Dra. Maria de Fátima Gonçalves Lima (Orientadora)

Doutora em Letras
Universidade Católica de Goiás – UCG

Prof. Dr. Éris Antônio Oliveira

Doutor em Letras
Universidade Católica de Goiás – UCG

Prof. Dr. José Fernandes

Doutor em Letras
Universidade Federal de Goiás

GOIÂNIA
2009

AGRADECIMENTOS

Ao meu Senhor e Deus pela sua beneficência.

Aos meus filhos: Josias Júnior, Alessandro e Fernando, pela colaboração.

Ao meu esposo, pelo amor.

À Professora Dra. Maria de Fátima pela orientação e pela paciência.

Aos amigos-irmãos(ãs), pelo apoio, orações e por entenderem a ausência.

O Senhor é bom para todos, e as suas
misericórdias são sobre todas as suas obras.

SL145:9

Como é duro o destino de um fazedor de livros! É preciso cortar e recoser para dar sequência às ideias.

Gaston Bachelard

RESUMO

Este trabalho constitui uma análise do livro *Perau*, do escritor Carlos Fernando Filgueiras de Magalhães. Esta obra é assinalada pela exuberância imagética e manipulação da palavra prevalecendo o fascínio de seu fazer poético, que é formado por duas correntes que seguem lado a lado e intrinsecamente ligadas: a reflexão sobre o ser e o discurso poético. Nessas correntes, primando pelo discurso poético, o criador de *Perau* constrói sua obra, como um bom tecelão, unindo o fio poético com interações de sons, imagens, tom expressivo e um processo simbólico com flexibilidade e polifonia inovadora que traz em si os trabalhos da memória inserindo-a em uma trama em que o ser lírico vive novas experiências; ora com anseios de mudanças, ora com recordações da sua infância e o desejo de ver o não-visível.

Palavras-chave: metapoema; criação poética; encontro com o poético; linguagem poética

ABSTRACT

This paper is a review of the book *Perau*, writer Carlos Fernando de Magalhães Filgueiras. This study proposes an analysis of the poetic act marked by lush imagery and manipulation of the word, remaining the fascination of his poetry, which consists of two chains that go hand in hand and inextricably linked: a reflection on the being and the poetic discourse. On these issues, excelling the poetic discourse, the creator of *Perau* constructs his work as a good weaver, uniting wireless interactions with poetic images, expressive tone and a symbolic process in a flexible and innovative polyphony which brings the memory works by inserting it into a plot in which the lyrical being lives new experiences, sometimes with a desire for changes, sometimes with memories of his childhood and the desire to see the non-visible.

Keywords: metapoem, poetic creation; meeting with the poetic, poetic language

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	08
1 – O METAPOEMA	16
1.1 O fazer poético	28
1.2 Obscuridade e fascinação.....	30
1.3 A página em branco	35
2 A PASSAGEM PARA O POÉTICO	39
2.1 O tempo	40
2.2 A linguagem poética.....	44
2.3 O tempo: inimigo vigilante e funesto.....	51
2.4 O encantamento da linguagem poética.....	55
2.5 Passado e memória	72
3. O ENCONTRO COM O POÉTICO	76
3.1 Do sonho à invenção poética.....	80
3.2 A criação poética: o nome	86
3.3 A imagem poética	92
3.4 O Perau da linguagem poética.....	97
CONCLUSÃO	107
REFERÊNCIAS	110

INTRODUÇÃO

A proposta desta dissertação é investigar como se dá a elaboração dos poemas da obra intitulada *Perau*, de Carlos Fernando Filgueiras de Magalhães, que é a matéria-prima para nossa pesquisa. Neste estudo apresentamos algumas reflexões sobre o que nomeamos de *passagem para o poético*, analisando alguns poemas selecionados desta obra. A proposição *passagem para o poético* aponta a performatividade das líricas dos poemas selecionados e realiza um estudo sobre o tecido e construção dos poemas revelando traços da experiência poética do autor.

Buscamos suporte teórico em *Sentimento e Forma* de Susanne Katherina Langer, que define o homem como um ser que utiliza símbolos. O pensamento simbólico está impregnado na natureza humana, sendo o elemento central nas questões da vida e do conhecimento. Para Susanne Langer, a arte é a criação de formas simbólicas do sentimento humano, e que o símbolo e o objeto simbolizado possuem uma lógica formal comum. De acordo com seu raciocínio, as obras artísticas não expressam realmente a experiência emocional do poeta, mas uma ideia de emoção que Langer chama de vida virtual.

Consultamos *Conceitos Fundamentais da Poética* de Emil Staiger a respeito do estilo lírico, que ele define como o estilo da recordação. De acordo com Staiger, a produção poética está relacionada com o entregar-se a um estado de graça e quietude isolada do mundo; e o fluxo lírico está muito unido às cores, luzes ou aromas. Devido a essa atitude de entrega ao êxtase, ele classifica o poeta lírico como prisioneiro das ondas do sentimento; o mundo passa pelo sujeito e é penetrado por ele. O eu poético se transforma em canal de recordação, ou seja, o poeta recorda a natureza, ou, às vezes, é a natureza que recorda o poeta.

Diante desse clima lírico, o poeta precisa se esforçar para manter a opacidade desse traço essencial da linguagem, conseguir dar nome ao inominado e dizer o indizível. Consiste em um verdadeiro desafio poetizar a voz

da alma que não deseja ser aprisionada em vocábulos, pois, no momento em que o êxtase poético é traduzido em palavras, pode ser quebrado o encantamento místico do poema. Nesse sentido, as palavras não são simplesmente um registro de mundo, mas tornam-se aliadas dos poemas e instrumentos de libertação do sentir.

Em *passagem para o poético* de Benedito Nunes, analisamos a voz poética como a elevação da língua à sua função máxima, sua plurissignificação e seu poder de sugestão e estranheza. Aquilo que por motivo de essência precisa ser dito poeticamente, faz morada no oculto e está relacionado ao ser de um povo histórico. Esse ser, mediante a poesia, poderá surgir e ser fundado. “O homem se mostra como o ente que fala” (NUNES, 2008, p. 103). O homem age em todas as coisas sobre a terra. Nele, está presente o fundamento poético, criativo e produtor. O discurso poético propicia uma manifestação do ser que não perde a sua essência oculta, ou seja, o mistério. Dessa maneira, é preservada a integridade do ser no âmbito poético e consegue manter-se em mistério.

Dentre as várias obras consultadas, ainda queremos destacar: *O que é comunicação* de Décio Pignatari; *A água e os sonhos*, *A poética do devaneio* e *A poética do espaço* de Gaston Bachelard. As demais obras que foram utilizadas como suporte para nosso estudo, elencaremos no final deste trabalho.

A nossa abordagem mantém a seguinte ordem: dividimos o todo em três capítulos. O inicial, compreende *O metapoema*, que apresenta em primeiro plano preceitos relacionados ao “como fazer poesia”, que Langer chama de vida ou evento virtual. Nesse momento, buscamos focar no labor da escrita do fazer poético. O segundo, denominado de *A passagem para o poético*, busca o sentido do ser, que, de acordo com Heidegger, é ele que torna possível a abertura para a compreensão da existência humana e habita a linguagem poética e criadora. E o terceiro capítulo, nomeado de *O encontro com o poético*, consiste na análise do exercício com a elasticidade da palavra no seu grau máximo, explorando sua riqueza na área da sintaxe, fonética e semântica. É preciso atentar para a essência da poesia lírica, isto é, para a essência do ser humano, que uma vez captada, essa ideia do lírico é irremovível e foge do nosso arbítrio.

A estratégia de abordagem versa sobre os poemas selecionados e, a partir daí, a focalização averigua como o poeta usa a palavra que é a sua matéria-prima. Examinamos a forma que ele utiliza o modo artístico para provocar desmembramento de vocábulos para criar outros novos, que por sua vez, constituem um código linguístico original para transmitir seus sentimentos. As palavras são reconstruídas, alargadas e contraídas para a formação de outros campos semânticos dentro dos textos poéticos. No que diz respeito ao uso das fontes e referências bibliográficas, faremos as devidas citações no final deste trabalho.

O livro de poemas *Perau* está dividido em três partes. A primeira, denominada *invenção da lembrança*; a segunda, *constelações*; e a terceira; *do livro das traças*. A primeira parte, *Invenção da lembrança* traz versos de Ezra Pound que refletem sobre a fugacidade da vida e seu fascínio pela poesia que, para ele, é o que permanece para sempre: “O que amas de verdade permanece/ o resto é escória” (MAGALHÃES, 2004, p. 21). Deste modo, estes versos escolhidos por Carlos Fernando Filgueiras de Magalhães sugerem que existe, na elaboração de seus poemas, “uma verdade permanente provinda de um considerável amor pela arte da palavra que é a herança verdadeira do poeta”. (LIMA, M.F.G. 2007, p. 17).

O poeta, nesta obra, deixa entrever algumas preferências temáticas, mas seus poemas não se afastam de sua função primordial e principal, ou seja, de ser arte. Lembrando as palavras de Maria de Fátima Lima, esse poeta “representa o espírito da lírica contemporânea e, como tal, afasta-se da mediação dos conteúdos inequívocos, demonstra ser uma criação auto-suficiente e pluriforme” (LIMA, M.F.G 2007, p. 08). Seus poemas, geralmente, têm como tema a própria linguagem, pois “a poesia pode comunicar-se, ainda antes de ser compreendida” (FRIEDRICH, 1980, p. 16). É uma linguagem sobre a linguagem, ou melhor, falam sobre a própria criação poética que evidencia a transfiguração do ser da linguagem. Emil Staiger (1972, p. 50) afirma que não há necessidade de explicar as palavras veladas. Vejamos:

A ideia de lírico exclui todo efeito retórico. Quem deverá ser percebido tão somente por pessoas analogamente dispostas, não necessita fundamentar. A fundamentação numa poesia lírica soa tão indelicada quanto a atitude de um apaixonado que declara seu amor à amada, expondo suas razões lógicas para isso. Assim como ele não precisa de um arrazoado, também não necessita esforçar-se por explicar palavras veladas. Aquele que se encontra em idêntica disposição afetiva, traz consigo uma chave que lhe fornece uma melhor visão do que a do mundo ordenado e da reflexão coerente.

O autor de *Perau*, valendo-se de uma linguagem que combina “arranjos verbais próprios com processos de significação pelos quais sentimentos e imagem se fundem em um tempo denso, subjetivo e histórico” (BOSI, 1977, p. 09), reflete sobre a dualidade do ser humano; formado de carne e espírito. Sonha conciliar essas duas forças antagônicas que estão em permanente conflito: é o barqueiro que se transforma em passageiro e deseja fazer a travessia; é a sirga de sua barca, arrastada pelo barqueiro, que permanece às margens, mas desejando mergulhar no perau. O eu poético tem consciência dessa força que o prende no *Perau*, cujo título denota, entre os vários significados, caminho com declive e tortuosidade que exige atenção redobrada do caminheiro, mas que, ao mesmo tempo, pode levá-lo em direção à outra margem, carregada de esperança de uma nova existência.

Assim como um viajante que passa pelo *Perau*, contornando obstáculos, criando ou recriando novos caminhos, a poesia desse artista da palavra se distancia do significado estático dos vocábulos encontrados nos dicionários para levar o leitor a fazer uma viagem em busca de novas descobertas para recriar o mundo através da linguagem. Sonha em romper com seu limite humano e ser capaz de dizer o indizível, os sentimentos e as emoções jamais ditas pela linguagem humana. Em sua proposta, o poeta inicia a obra escrevendo sua poesia nas listras das águas, onde terá que reescrevê-la repetidamente para fazê-la renascer a cada leitura e, assim, torná-la imortal e duradoura numa permanente verdade provinda de um infindável amor pela arte da palavra.

A poesia de Carlos Fernando continua mergulhando no *Perau* de um rio formado por duas correntes que seguem lado a lado e intrinsecamente ligadas: a reflexão sobre o ser e o discurso poético. Nessas correntes,

primando pelo discurso poético, o criador de *Perau* constrói sua obra como um bom tecelão, unindo o fio poético com interações de sons, imagens, tom expressivo e um processo simbólico com flexibilidade e polifonia inovadora que traz em si os trabalhos da memória inserindo-a em uma trama em que o sujeito lírico vive novas experiências, ora com anseios de mudanças, ora com recordações da sua infância repleta de crenças e esperanças.

O nosso estudo pretende mostrar que o poeta está sempre recriando o mundo através da linguagem. Carlos Fernando, em seu processo de criação, percorre caminho semelhante observado no livro de gênese, obra em que o autor usa a forma como recurso literário para indicar os elementos que compõem a essencialidade do homem, enquanto ser material, elemento tirado do barro, imortal, proveniente do sopro divino, que lhe deu a vida imortal e não apenas vida material como os demais animais. Sopro significa alma, espírito. O sopro, ou centelha divina, é uma semente colocada no homem que deve ser desenvolvida. O sopro de vida de sua poesia está lá, bem ancorado no profundo do *Perau* esperando o leitor puxá-la pela corda para desvendar seus mistérios não apenas de significados, mas de significantes que renascem diante de cada leitor. É por isso que Décio Pignatari (2005, p. 11) diz que “um poema parece falar de tudo e de nada”.

Os poemas de Carlos Fernando, de um modo geral, são elaborados em primeira pessoa. Trata-se do “eu” lírico, que se refere à subjetividade, ao íntimo e à descrição dos sentimentos. Na sua obra, como um todo, aflora a leveza e o estilo próprio do autor que, com sua alma de poeta, coloca na poesia, lugar para as reflexões sobre o ser, buscada e proporcionada pela linguagem poética. A palavra é utilizada como elemento essencial na construção de seus poemas. Ela é a responsável pela transformação da linguagem cotidiana em linguagem poética. Gaston Bachelard (200, p. 06) afirma que a palavra necessita da luz poética. Vejamos:

Mesmo que a forma fosse conhecida, percebida, talhada em lugares comuns, antes da luz poética interior ela seria um simples objeto para o espírito. Mas a alma vem inaugurar a forma, habitá-la, comprazer-se nela.

É essa luz poética interior, que ilumina a obra de Carlos Fernando Filgueiras de Magalhães com temas que falam da fugacidade da vida, do amor, das memórias, da morte e da efemeridade dos tempos, que abordaremos neste trabalho. Investigaremos sua expressividade, simbolismo e ritmos de forma apaixonada, assim como são os poemas que compõem o livro *Perau*, tentando compreender o fascínio de o seu fazer poético e deleitando com as surpresas que aparecem a cada nova leitura. O critério para a escolha dessa obra, já foi dito, é o seu lirismo, a consciência da efemeridade, o tempo das pessoas, das coisas, a solidão, a morte, a melancolia, a tristeza, a preocupação com temas universais, a musicalidade e a reflexão filosófica.

Após uma acurada leitura da obra, selecionamos alguns poemas dotados de grande lirismo e materialização do significante com presentificação do seu significado que se afunda na escritura sensorial e em toda a sua potência poética, refletida nos signos, lugar onde começa a procura. Não queremos afirmar que todos os poemas desse livro pertençam estritamente ao gênero lírico, nem é esse o nosso objeto de estudo, pois evocando Emil Staiger (1972, p. 15), encontramos a seguinte afirmação: “[...] não vamos de antemão concluir que possa existir em parte alguma uma obra que seja puramente lírica, épica ou dramática [...] qualquer obra autêntica participa em diferentes graus e modos dos três gêneros literários”.

Queremos ressaltar a habilidade desse poeta em manusear as palavras, que estavam retidas no caos da desordem e, agora, são ordenadas com sensibilidade lírica direcionadas para formar o ser poético. No livro de Hebreus 11:3, Novo Testamento, encontramos a seguinte afirmação: “Pela fé entendemos que os mundos pela palavra de Deus foram criados, de maneira que o visível não foi feito do que é aparente”.

Pignatari afirma que o poeta está sempre criando e recriando a linguagem e o mundo (PIGNATARI, 2005, p. 10). O poeta é um artesão da palavra. Ciente de seu ofício, ele trabalha para que a linguagem em suas mãos ganhe novas formas e cores. Assim como a criação surgiu através do poder da palavra de Deus, “E disse Deus: haja luz. E houve luz” (Bíblia de Estudo Pentecostal, 1995, GN 1:3), a criação desse poeta também se faz presente

pela palavra, principalmente, no poema I, momento exato em que o verbo ganhou vida e se projetou para o mundo. O poeta possui uma sensibilidade criativa que consegue captar, ou melhor, perceber esse poder criador de Deus e, de modo humano, também cria seu mundo. O que importa não é tanto o que se comunica, mas a maneira que a coisa é comunicada. Vejamos uma transcrição do Novo Testamento, relato do momento da criação do mundo: “No princípio, era o verbo, e o verbo estava com Deus, e o verbo era Deus” (Bíblia de Estudo Pentecostal, 1995, JO 1:1).

Sua poesia mergulha no reino das palavras para trabalhar com a própria palavra, ferramenta indispensável do poeta, para dizer o que já foi dito por outros que o precederam. Ele utiliza sua habilidade de mestre da palavra para dar novo espírito ao dizer o antigo de modo novo trazendo à tona o elemento surpresa e preservando a novidade que deve sempre acompanhar a boa poesia. Segundo Emil Staiger (1972, p. 34), “A repetição lírica não traz nada de novo com as mesmas palavras. É a singularidade da mesma disposição interior que ressoa de novo”.

Diante dessas considerações iniciais, chegamos ao momento de delimitar os principais aspectos de nosso campo de estudo e dos objetivos da nossa pesquisa, tendo como foco a recriação do mundo pela visão poética de Carlos Fernando Figueiras de Magalhães. O nosso estudo não está totalmente fechado, pois, todo assunto é passível de revisão, novas pesquisas e outras análises.

Não pretendemos criar nenhuma nova teoria crítica, nem fazer comparações das teorias já existentes ou, até mesmo rebater as teorias que não foram citadas neste estudo, pois as nossas limitações nos impedem de seguir tal caminho. Pretendemos atentar somente no fazer poético desse poeta goiano (por opção), de primeira grandeza, que consegue criar e recriar o mundo através da linguagem. Para prosseguir sem grandes embaraços, elegemos as notas de rodapé para as possíveis informações, esclarecimentos e demais referências.

Para atingir ao objetivo proposto de nossa pesquisa, dividimos este estudo em três capítulos sem pretensão alguma de reestruturar sua obra, mas somente para facilitar nosso estudo e apreciar sua arte que está centrada na palavra, ferramenta de trabalho do poeta e que ganha transparência através da opacidade do texto. De acordo com José Fernandes (2007, p. 108), a forma do poema é um desafio à leitura do “enigma em que se converte o discurso poético”. O poema não afirma nada, mas revela algo que na sua essência, seria o indizível que surge na poesia, pois a linguagem não consegue representar o que deveria, no máximo, consegue expressar-se na simbologia de algo imaginado.

1 – O METAPOEMA

Se déssemos ouvidos ao psicanalista, definiríamos a poesia como um majestoso Lapsos da Palavra. Mas o homem não se engana ao exaltar-se. A poesia é um dos destinos da palavra.

Gaston Bachelard

Não temos a pretensão de fornecer um conceito pronto e acabado sobre metapoema, pois não seria conveniente enformar suas características, mas gostaria de pegar emprestada a célebre frase de Manuel Bandeira, do Itinerário de Pasárgada (1984, p. 19) “A poesia está em tudo – tanto nos amores como nos chinelos, tanto nas coisas lógicas como nas disparatadas” e contribuir com minhas observações acrescentando que a poesia está dispersa no mundo e pode ser desgarrada do nosso cotidiano, como percebemos nessa obra que estudo.

Esses poemas, que apresentam em primeiro plano preceitos relacionados ao “como fazer” poesia ou como a poesia deve ou não deve ser feita, ou ainda, para quê ela serve, segundo a definição de alguns teóricos, que não traremos para esta discussão, pois não é este o nosso objeto de estudos, também são conhecidos por metatextualidade, isto é, genericamente chamados de metalinguagem. Neste momento, focaremos somente no labor da escrita do fazer poético como um ato criativo do poeta. José Fernandes (2007, p. 68) afirma: “Não se poetiza somente o belo; também o feio, e até a morte, são matérias de poesia e de linguagem, que eternizam o homem pela força do verbo, aquele mesmo verbo de que Deus é”.

Seguindo este raciocínio, o metapoema é um poema que fala do ato criativo, da dificuldade de seu material, que é a palavra e da luta para domá-las ao gosto e sensibilidade do poeta. As palavras são de uso de todas as pessoas, mas no poema, necessitam de precisão para dizer o indizível.

Carlos Fernando, como todo bom poeta, também trava uma luta corpo-a-corpo com as palavras, como registra em seu poema intitulado “verdes”, página 145, em que faz uma alusão ao trabalho incansável do agricultor quando não mede esforços para lavrar a terra, plantar, cuidar, colher e, no próximo ano, recomeçar tudo de novo.

O ser lírico está sempre olhando a face obscura do poema, falando do fazer poético e do seu constante labor criativo, que busca incansavelmente a expressão exata para registrar seus sentimentos enquanto vai criando e recriando um mundo totalmente novo. Dentre os vários poemas metalinguísticos de sua obra, queremos destacar seu fazer poético com os seguintes textos: na página 103 com o poema intitulado XX; na 141 com o poema tarefa; na 145 com o poema verdes e na 163 com o poema troglodita. Vejamos o poema XX:

XX

*em enredados ramos
e entrançados galhos
estrelas diurnas
faíscam
moventes escamas
nas águas caladas.*

*quando em vez
líquida flor
destaca-se do fundo
entre os verdes juncos*

*espelho
onde e agora
a imagem
chora. (p. 103)*

O sujeito lírico descreve o entrelaçamento dos galhos e ramos, com uma representação mental de uma realidade sensível fazendo a associação indireta de dois mundos separados no tempo e espaço. Essa representação forma a imagem da elaboração deste texto formando uma rede de significados que compõem o discurso poético em questão. Constrói, por sua vez, uma cadeia de enunciados integrados por vários níveis, como o simbólico e o sonoro. A dificuldade para construir o poema remete à ação de caminhar em uma floresta, cheia de ramos, cipós e folhas. O caminhante precisa romper

esses obstáculos para chegar ao ponto desejado, ou atingir alguma clareira. O discurso poético também se desenvolve lentamente, crescendo na direção vertical. É como se o emaranhado dos ramos e a aspereza dos galhos estivessem arranhando o leitor no momento de decifrar o enigma. O som da letra [r], constrictiva e vibrante nas palavras - *enredados ramos/ entrançados* - fortalece a idéia de algo sendo tecido, arrastado, enrolado e quebrado. Após os primeiros instantes, o poema recebe as consoantes fricativas surdas e sonoras que impõem mais suavidade ao poema. O som se assemelha ao mover do vento e ao farfalhar das folhas e o poema já pode ser visualizado nos vãos dos ramos guiando o leitor por um caminho mais suave com as consoantes laterais [l], [lh], fricativas [f] e [ch]. Sobre a formação do discurso poético, Maria de Fátima G. Lima (2007, p. 20), afirma:

No encontro destes níveis é acionada a corrente do poético, que funciona com um movimento de cargas elétricas de um condutor de sentidos. Essa corrente poética acontece por meio de artifícios formados por regularidades morfossintáticas, sinonímia, paronímia, correspondências semânticas, ritmos, aliterações (repetição de sons consonantais), assonâncias (repetição de sons vocálicos) e reiterações, num tecido vivo de imagens e sons.

Segundo Chevalier & Gheerbrant (1982, p. 457), o galho, na sua visão simbólica é a vara mágica que “possui poderosas qualidades (entre outras coisas, faz esquecer a tristeza)”. Também é o símbolo da música cósmica. O fruto do galho da macieira confere a imortalidade. No outro verso, o poeta fala de ramo que simboliza a força, a sabedoria e o conhecimento. O ramo de ouro, associado ao ramo verde é um símbolo universal de regeneração. Nos limites da metalinguagem, o poeta traduz em imagens visuais e sonoras o momento de angústia do poeta para superar os limites da linguagem humana, que é incapaz de traduzir as emoções e sentimentos.

Segundo José Fernandes (2007, p. 74), a imagem adquire forma “no momento que o poeta transporta para um objeto uma qualidade que ele não possui, está criando uma imagem”. Nesse sentido, a imagem possibilita uma reconstrução mental de uma realidade de que se planeja criar efeito de verossimilhança. É por isso que Emil Staiger diz que as palavras não são simplesmente um registro de mundo, pois como registro, não conseguem transpor para o papel ou para a voz humana esse sentimento poético que vive

no homem. Então, as palavras tornam-se aliadas dos poemas e instrumento de libertação do sentir.

O sujeito lírico parece ter consciência de que o sentimento poético que vive no homem não pode ser transposto para o papel ou para a voz humana sem perder sua substância, uma vez que esta é constituída de palavras, então, as imagens acessam onde as palavras não alcançam. As imagens formam uma visualidade e percepção concreta de uma realidade sensível que atuam como mais um recurso linguístico para os poemas. O efeito imagético não acontece por correspondência direta, pois, tomando a água e o espelho como exemplos, eles não se correspondem analogicamente direto: espelho não é a mesma coisa que água. Mas o efeito dessas imagens acontece por sutilezas de significado que direciona o leitor a um vasto processo de interpretações. Numa linguagem subjetiva, o poeta registra as etapas de seu processo criador, marcadas por expressões que denotam o crescimento e o grau de evolução de seu texto. Nos versos: “*em enredados ramos e entrançados galhos*” sua poesia vai rompendo com muito esforço, mas sempre apontando para o céu, numa tentativa de desprender-se do solo, mais uma vez nota-se a luta entre o divino e o terreno.

De acordo com Langer (2006, p 224), a visão dessa árvore poética é uma experiência virtual que se inicia com as primeiras palavras do poema, acompanhando-o até o final. Mas esse caráter virtual somente poderá acontecer se, nas primeiras palavras do texto, ocorrer o rompimento com o meio ambiente real do leitor. “Esse rompimento é o que torna qualquer condição física, que não seja intensamente perturbadora, irrelevante para a experiência poética.” Tudo no poema tem caráter duplo e os componentes da sua estrutura têm seu valor emocional.

Apesar de ter ciência dos limites de sua humanidade, o poeta não cessa sua luta para ordenar a linguagem poética de maneira dissimulada, simbólica e metafórica e, assim, encontrar a expressão exata para aprisionar o poema nos galhos imortais que, nesse momento, já faíscam como *estrelas diurnas*. As estrelas, assim como a poesia, possuem a qualidade de iluminar e de ser fonte de luz. A estrela da manhã, de acordo com Chevalier & Gheerbrant

(1982, p. 405), de cor vermelha, anunciadora do perpétuo renascimento do dia, princípio do eterno retorno. Ela é o símbolo do próprio princípio da vida. Langer (2006, p. 217) menciona que: normalmente, “o material poético é a linguagem”, e que a significação de qualquer trecho literário deve concentrar-se no que o autor diz e na sua maneira de dizer as coisas. Tratando-se de poesia, o poeta deve usar o discurso para criar uma ilusão, que é uma forma simbólica não-discursiva. “Em eventos poéticos, o elemento do fato em bruto é ilusório; a marca da linguagem é que faz tudo, ela cria o ‘fato’. É por isso que peculiaridades de linguagem são recursos poéticos” (LANGER, 2006, p. 230).

O poema inicia com letra minúscula sugerindo uma etapa anterior, é como se o poeta estivesse em constante luta, uma sucedendo a outra, talvez, estivesse no seu devaneio criador e de repente o poema se faz presente, se faz linguagem e vai crescendo até atingir o *fiat* poético “ no momento em que a palavra sai do reino cheio de mistério e silêncio do dicionário e cria raízes” (LIMA, M.F.G. 2007, p. 18). Nesse caso, representado pelo abraço dos ramos, dos galhos agarrando o poema e aprisionando-o na linguagem. O ser lírico toca a criação poética, escrevendo-a nas linhas e entrelinhas de seu poema. “Aqui chegamos ao princípio de criação poética: eventos virtuais são qualitativos em sua própria constituição [...] Ocorrem apenas como aparecem – eles são fatos poéticos” (LANGER, 2006, p. 2032).

Segundo a ortografia vigente da língua portuguesa, dentre outros casos, se emprega letra inicial maiúscula no início do período, verso ou citação direta e nos substantivos próprios de qualquer espécie, tais como nomes de pessoas. A obra em estudo quebra esta regra da gramática de nossa língua materna, pois, com raras exceções, todos os poemas iniciam com letra minúscula, engrossando essa lista, temos os títulos desses poemas e o nome do autor também com letra minúscula. Langer afirma que a criação poética é pautada pela intencionalidade artística. Nesse sentido, a letra minúscula sugere que a criação poética não pode ser delimitada, ou seja, demarcada o seu início e fim. De acordo com José Fernandes (1987, p. 54), o processo imagético “consiste em reduzir à unidade ou à similaridade objetos que nada possuem em comum. O poeta, no momento da criação, é um deus que infunde vida

através do nome”. Apesar dessa redução, ele nomeia cada coisa distintamente, de acordo com sua essência, para, logo em seguida, reagrupá-las, como se esses elementos distintos fossem feitos da mesma essência. Desse modo, tanto o poema como seu criador, apesar de serem nomeados individualmente, se fundem em uma simbiose das essências das coisas, dos seres e da linguagem. É uma maneira artística de delegar poder à imagem para recriar o ser.

Logo a seguir, vem a expressão: “*estrelas diurnas faíscam moventes escamas*”. Nesse paradoxo, o poeta usa uma linguagem marcada pelo rebuscamento para exprimir estrelas que brilham durante o dia, escamas que vão e vêm que sugerem, mais uma vez, a opacidade do texto poético; ou seja, falando do seu brilho intermitente de estrela pisca-pisca: o revelar-se e o esconder-se próprio da linguagem poética, que diz não dizendo e que é reforçado no início da segunda estrofe: “*quando em vez*”. No poema, a poesia é comparada a uma estrela, elevada, bem acima da terra, que consegue iluminar somente quando o poema é lido e compreendido pelo leitor e pode ser traduzido nas suas múltiplas significações. Lefebve (1980, p.52) diz que “O mundo como espelho de si mesmo e a obra como espelho do mundo coincidem”.

Depois, o eu poético fala do poderoso fascínio que exerce a poesia que, para ele, é uma espécie de “*líquida flor destaca-se do fundo entre os verdes juncos*”. Então, a poesia ou o próprio estado poético é comparado a uma flor, sugerida pela palavra *líquida flor*. Nesse caso, em razão do enigma que envolve o poético e da linguagem opaca que lança uma neblina sobre o texto poético, o ser lírico qualifica a poesia como sendo uma flor no fundo do rio. Desse modo, ele compara a poesia com uma bela criação que desperta no ser humano a admiração e o desejo de tocá-la, de possuí-la, isto é, aprisioná-la. Essa flor está, ao mesmo tempo, tão próxima e tão inatingível. No poema, a poesia é mesmo uma espécie de flor submersa, está ao alcance dos olhos, desejada, mas que será possuída somente quando o leitor mergulhar no poema para compreendê-lo e traduzi-lo nas suas múltiplas significações.

Langer (2006, p. 226) relaciona esse fascínio ao caráter experimental dos eventos virtuais:

Esse caráter experimental dos eventos virtuais torna o 'mundo' de uma obra poética mais intensamente significativo do que o mundo real, no qual fatos de segunda mão, não relacionados com a existência pessoal, sempre formam a armação, de maneira que a orientação no mundo é um grande problema. Numa estrutura literária, as *dramatis personae* podem estar desorientadas, mas o leitor não está. Se o leitor não pode apreender o 'mundo' apresentado, há algo de errado com o poema ou com a compreensão literária do leitor.

Embora cada flor possua, pelo menos secundariamente, um símbolo próprio, “o símbolo tântrico-taoísta da flor de ouro é também o do atingimento de um estado espiritual. A flor é idêntica ao elixir da vida”. Também a água, sugerida em *líquida, fundo e juncos*, possui as seguintes significações simbólicas: fonte de vida, meio de purificação e centro de regenerescência. A segunda estrofe inicia-se com o termo: *quando em vez*, reforçando a opacidade do texto poético que revela aos poucos, às vezes, com imagens distorcidas como de uma flor no fundo de um rio, que o observador tem de debruçar-se e concentrar-se para compreender suas belas formas. “ O mundo virtual em que se desenvolvem os eventos poéticos é sempre peculiar à obra; é a ilusão determinada de vida que aqueles eventos criam, como o espaço virtual de uma pintura é o espaço determinado das formas dentro dele” (LANGER, 2006, p.226).

O início deste texto surge essencialmente metalinguístico, tendo como tema a própria poesia. Depois, faz uma passagem para a reflexão existencial com o ser lírico despindo-se diante do espelho d'água e questionando-se: “*onde e agora*”. É como se ele quisesse fundir-se com a poesia, mergulhar nesta fonte de vida líquida que simboliza a forma substancial da manifestação da origem da vida e o elemento de regeneração corporal e espiritual, da fertilidade, da pureza e da sabedoria. O eu lírico deseja juntar-se a essas correntezas e superar seus limites humano livrando-se da prisão da matéria, que somente o seu lado divino consegue atingir. Mas, ao mesmo tempo: o que reflete no espelho? A verdade, a sinceridade ou o conteúdo do coração e da consciência?

Agora, ele chora sedento de alcançar a parte que transcende o humano. Então, percebe que está preso à matéria, a terra e se entristece com a impossibilidade de atingir o inefável e penetrar na atmosfera do sagrado, rompendo os próprios limites da linguagem humana. Dessa forma, o poeta queda-se na contemplação de seu sonho de obter a plena posse do estado poético.

Entre os vários recursos estilísticos utilizados pelo poeta, está a maneira poética de constatar a reflexão e a passagem do tempo, metaforizado pela imagem no espelho. O sonho não está mais nascendo como as ramas verdejantes e já não cintila mais, como no início do poema. Agora é preciso esforçar-se para vislumbrá-lo. É necessário fixar profundamente nessa imagem estática à sua frente para perceber a transitoriedade da vida, reflexão que faz com muita maestria ao registrar a última palavra de seu poema, *chora* (*do verbo chorar*). Ao ser lido em voz alta, temos a sensação de água correndo, lágrimas da imagem que chora provocado pelo som do /g/ e /ch/, iniciando com uma letra sonora e terminando com uma surda, em som decrescente seguindo o trajeto das lágrimas que caem tão veladas quanto a imagem refletida no espelho e embaçada pelas lágrimas do poeta. Sobre esses eventos virtuais, Langer (2006, p. 226), afirma:

Para ser coerente em termos de imaginação, o 'mundo' de um poema deve ser formado de eventos que estejam no modo imaginativo – o modo de expressão ingênua, em que ação e sentimento, valor sensorial e valor moral, conexão causal e conexão simbólica, ainda permanecem indivisos. Pois a ilusão primária da literatura, a semelhança de vida, é abstraída da vida pessoal, imediata, como as ilusões primárias de outras artes – espaço, tempo e poder virtuais – são imagens de espaço percebido, tempo vital, poder sentido.

Na última estrofe, o sujeito lírico volta-se para si mesmo em uma atitude de contemplação e reflexão. A reflexão e a fugacidade da vida estão registradas na pergunta: *onde*, seguida da palavra *e agora* que faz alusão à temporalidade e, conseqüentemente, à maturidade do poeta. O ato simbólico de olhar-se no espelho dá ao poeta o poder de ver mais além do que o poema expõe. É a transformação do real em irreal. Também notamos uma pausa interna, logo após a palavra espelho, na qual o eu lírico faz uma reflexão do que vai tratar poeticamente.

A imagem chora é uma maneira virtual de expressar o mundo e pode causar estranheza. Segundo Susanne Langer (1980, p. 57), essa natureza simbólica da arte e sua peculiar estranheza são denominadas de transparência. “Essa transparência é o que nos é obscurecido se nosso interesse é distraído pelos significados dos objetos imitados; nesse caso a obra de arte assume um significado literal e evoca sentimentos, que obscurecem o conteúdo emocional da forma”.

As formas no sentido amplificado, estão em outra dimensão e exigem o intelecto para serem percebidas. Todo sentimento do artista está expresso na arte, que não é tecida com elementos tangíveis, pois suas emoções aparecem na força imaginativa. Sendo assim, pode-se afirmar que a arte também é construída com imagens metafóricas. É nessa perspectiva que surge a estranheza desta estrofe. Em momento de puro narcisismo, o eu poético se desdobra sobre si mesmo, como obra de arte e como objeto de linguagem. Lefebvre (1980, p. 40) faz uma reflexão sobre os movimentos da obra artística:

[...] a obra é sempre o lugar e como que a intersecção de dois movimentos de sentidos opostos [...] um que a dobra sobre si mesma, em puro objeto de linguagem (o que poderíamos chamar a sua materialização). O outro, que, ao contrário, a abre para o mundo interrogando na sua realidade e na sua presença essencial.

Em *Perau*, encontramos o poema intitulado *troglodita*, p. 163. Este poema também é essencialmente metalinguístico, cujo título grafado em letra minúscula já indica a igualdade humana do poeta e suscita o homem primitivo com a necessidade imperiosa da sobrevivência em meio às intempéries da vida. Vejamos: *troglodita*

*na seda negra
de absurdo brilho
pichemos nossa rupestre
escrita
de estrelas*

*à espera
que a caverna se ilumine
com o rigor
de nossa alegria! (p.163)*

Este poema possui traços semelhantes ao analisado anteriormente, agora, com a metáfora da seda, tecido nobre da antiguidade que está à vista de todos, mas acessível somente para poucos privilegiados. O aprendiz de tecelão dá seus primeiros pontos em um tecido mais rústico e vai evoluindo na sua arte de tecer até estar preparado para manusear um tecido mais sensível e delicado: a seda. O ser lírico também inicia sua escrita intitulado-a de pichação, conjunto de sinais gráficos que precisam receber combinações secretas, cujos segredos serão desvendados no momento em que o leitor compreender o texto poético e sua forma de plurissignificações. Após essa revelação, o poema é comparado ao brilho de estrelas. “*pichemos nossa rupestre escrita de estrelas*”.

O primeiro verso parece ganhar uma iluminação especial com as palavras *brilho* e *estrelas* e aumenta o reforço com *seda negra*, que é um tecido brilhante e esvoaçante, podendo referir-se ao interior da caverna com sua nebulosidade. O estado poético é comparado ao brilho de uma estrela, sugerida pelas palavras: *escrita de estrelas*. Essa estrela está oculta pela escuridão da seda negra, esperando pelo leitor para descobri-la, compreendê-la e traduzi-la nas suas múltiplas significações. Em razão do mistério que envolve a poesia e da opacidade de sua linguagem, o eu lírico qualifica a poesia como sendo uma estrela. Então, um ambiente é criado pelas palavras mencionadas. Esse ambiente ganha força com a leveza da *seda negra* simbolizando a bruma interior da caverna e a escrita-estrela que, simbolicamente, representa o momento do *fiat* poético, no instante em que a palavra sai da penumbra misteriosa do dicionário para fixar-se nas paredes da caverna. Esse é o momento do seu nascimento para o mundo dos leitores.

O leitor visualiza, mentalmente, o sujeito poético entrando em uma caverna escura, sempre buscando algo desconhecido, mas ambicionado. A busca continua em plena escuridão, que somente é interrompida quando encontra o que procura. O olhar poético fixa-se nas paredes da caverna em busca da escrita, agora representada pela estrela. As estrelas, do mesmo modo que a poesia, possui a qualidade de brilhar, ser fonte de vida e calor. Elas são anunciadoras do renascimento e da eterna renovação da vida. O ser

lírigo se esforça para ordenar a *rupestre* escrita em linguagem poética de maneira simbolizada e misteriosa, até encontrar a forma exata para aprisionar o poema. Esse encontro é representado pelas partes formais da poesia: *com o rigor de nossa alegria!*

Antes da linguagem e da escrita, não havia nada. Era a úmida escuridão da caverna com suas paredes vazias que necessitavam da escrita-estrela para dar calor, vida e brilhar para o mundo. Mas agora a escrita está lá, como as estrelas em noite de neblina. Espera que o leitor olhe para o alto, perscrutando o céu para decifrar seu enigma. Está sempre *à espera*. O eu lírico deseja superar a miopia humana e ver o invisível rompendo a neblina do enigma poético, libertando-se da escuridão e do caos da linguagem antes de ser articulada sua fala poética. Tais enigmas são revelados somente para os seres sensíveis e perspicazes.

A segunda estrofe inicia com a interrupção da sequência de ideias do poema. Langer chama esse artifício poético de *missão artística*. O sujeito lírico interrompe a ação de escrever para convidar o leitor a entrar nessa caverna. Apesar das formas do poema não dizer explicitamente, mas as ideias expressam esse pensamento. É como se o olhar do leitor fizesse um movimento ascendente e circular, percorrendo a parte superior da caverna. Depois, começa o movimento descendente até penetrar no mais profundo subsolo. A parte obscura e caótica da criação poética que ainda está à sua espera para decifrá-la. Essa ideia é reforçada pelo som da palavra *caverna*. Ao separá-la, temos – **cav** – cognato de cavar, cavoucar, com o **V**, consoante fricativa, labiodental e sonora, surge um som profundo que lembra a profundidade da caverna ou o eco de alguma coisa descendo um abismo.

Ainda na segunda estrofe, no segundo verso, encontramos o seguinte: “*que a caverna se ilumine.*” Pode-se ver aqui uma alusão ao Mito da Caverna, de Platão. As pessoas estão encerradas na penumbra, vendo o real através de sombras. Sua poesia também está à espera de sábios para decifrá-la. Parece insinuar que sempre esteve ali, eterna, desde a presença do homem na terra, esperando um leitor para ver através de sua obscuridade toda sua beleza refulgente.

Langer (2006, p. 254), afirma que o labor poético requer invenção e julgamento. Toda obra poética é uma criação. “A semelhança de vida é simplesmente o modo pelo qual os eventos virtuais são feitos. O relato mais impessoal de 'fatos' pode dar-lhes a marca qualitativa que os converte em 'experiências', capazes de entrar em uma espécie de contextos.” Desse modo, após a iluminação poética, quando rompe a penumbra da caverna e se completa o exercício poético com a linguagem opaca, o poeta chega ao referente de forma artisticamente bela denotando alegria pela missão cumprida: “*que a caverna se ilumine com o rigor de nossa alegria !*”

O reflexo do mundo está presente no sujeito lírico no momento em que expressa, de modo subjetivo e artístico, a sua visão de mundo. A palavra é trabalhada com afinco e, do mesmo modo que um escultor utiliza-se do cinzel para lapidar a matéria bruta, o ser lírico também trabalha as palavras até transformá-las em arte. É desse modo peculiar que o sujeito lírico fala do momento criador, da dificuldade de seu material, que é a palavra, e da árdua batalha para transformá-la ao gosto e sensibilidade do poeta, pois, no poema, as palavras são trabalhadas com exatidão para dizer o indizível.

1.1 O fazer poético

Os poemas *tarafa*, página 141 e *verdes*, página 145, que estão impressos em páginas seguidas, evocam o poema de Carlos Drummond de Andrade: *Áporo*, que nas suas multissignificações retrata o poeta no momento do desafio da página em branco e finalmente logra construir o poema.

tarafa

*liberta-se do tempo
a forma vária.*

*faz-se na carne
a rigidez da luta.*

*formas novas
no embate duro:*

*palmo a palmo
semeia,*

*pedra a pedra
constrói,*

*apesar da peia,
apesar do muro.
(p. 145)*

O sujeito lírico fala sobre o ato de fazer poesia como uma espécie de válvula de escape, como um desabafo de alguém que percebe os empecilhos para atingir a sua meta, mas, apesar desse sentimento, deve continuar sua luta para vencer esses obstáculos. *Tarefa*, palavra que dá nome ao título do poema (grafado com letra minúscula) denota, entre os vários significados, um dever que terá de ser executado. O dever é trabalhar com a palavra, ou seja, fazer poesia. O ofício de poeta faz parte de seu trabalho de rotina. Palavras como “*faz-se na carne*”, “*semeia*” e “*pedra a pedra*” compõem o percurso figurativo do fazer poético.

Dentre as várias possibilidades para definir esse vocábulo, destacamos o *fazer poético*. Esse fazer poético pode ser comparado a uma constante batalha na qual se conquista pouco a pouco o território visualizado, apesar de saber que a vitória não é definitiva, então, sua tarefa é um eterno

recomeçar. É preciso recomeçar sempre, uma vez que há figuras que nos permitem identificar uma reiteração do tema da eterna luta sem conquistar a vitória final: *embate, na carne, semeia, palmo a palmo, peia, muro, constrói*. Staiger (1972, p. 28) afirma que o eu lírico se abandona no fazer poético para reconquistar, sempre, o encantamento da inspiração:

Ele abandona-se – literalmente – à inspiração. Ele inspira ao mesmo tempo clima e linguagem. Não tem condições de dirigir-se a um nem a outra. Seu poetar é involuntário. Os lábios deixam escapar o ‘que está na ponta da língua’ [...] O poeta lírico escuta sempre de novo em seu íntimo os acordes já uma vez entoados, recria-os, como os cria também no leitor. Finalmente reconquista o já perdido encantamento da inspiração, ou dá pelo menos um cunho de involuntariedade a sua obra.

O poema é construído por etapas, como se fosse uma prescrição: primeiro, liberta-se; segundo, faz-se rijo; terceiro, adquire novas formas. O espaço em branco da página é utilizado significativamente. Centraliza o poema, projetando-o para cima, todo reto. Desse modo, parece figurar um pedaço de muro ou uma parede construída com pedras, semelhante às construções do Brasil escravocrata, construído manualmente, *pedra a pedra*. Os espaços irregulares em branco da esquerda e direita são indicadores de que, assim como o muro pode ser ampliado, a poesia também pode continuar indefinidamente. Langer (2006, p. 256), afirma que Poe e outros críticos “havam procurado a essência poética como um dos elementos do discurso poético, e pleiteado um aumento desse elemento, fosse qual fosse, e a eliminação de outros elementos tanto quanto fosse possível”.

Bachelard, na *Poética do Espaço*, fala da representação do alto como sendo uma elevação aos céus e da necessidade de salvação. É, na verdade, um muro irregular e simbólico que conduz a voz poética para todas as direções, para além dos territórios humanos, sem começo e nem fim. Susanne Langer (2006, p. 250) diz que a forma não discursiva na arte tem uma função diferente: “As leis da combinação, ou ‘lógica’, de formas puramente estéticas – sejam elas formas de espaço visível, tempo audível, forças vivas, ou a própria experiência – são as leis fundamentais da imaginação”. O sujeito lírico sente que o embate é muito duro. Precisa lutar para encontrar a melhor forma para expressar o mundo das emoções e sentimentos. Essa idéia é reforçada pelo

paradoxo dos primeiros versos: *liberta-se no tempo a forma vária*. A palavra precisa libertar-se dos significados dicionarizados para alcançar a melhor forma poética e ser aprisionada de forma enriquecida pelos expedientes poéticos. Elas se encaixam como pedras sobrepostas, sem o ligamento da argamassa, esforçando-se para manter a forma adequada e idealizada. Segundo Susanne Langer (2006, p. 252), não há argumento lógico genuíno na poesia. “A fixação da crença não é o propósito do poeta; seu propósito é a criação de uma experiência virtual de crença ou de sua consecução.” Para Fátima Lima (2007, p. 20) “A poesia faz o signo sair de seu estado de poço do dicionário para ser movimentado num dis(curso) original, numa construção magistral que é ampliada a cada onda que a linguagem polissêmica propicia”. Bosi (2000, p. 36), diz que as frases não são simplesmente linhas, mas complexos de signos verbais que vêm e vão, opondo e relacionando, cada vez mais de som-significante.

O ser lírico faz a sua tarefa em forma de história virtual, que é o princípio da poesia, e cada produto da imaginação chega ao leitor como experiência e como dado qualitativo direto. As imagens poéticas advêm quando essas imagens emergem na consciência como uma elaboração direta do coração, da alma. Então, a imaginação criadora se materializa diante da página em branco e, finalmente, o sujeito lírico logra construir o poema.

1.2 Obscuridade e fascinação

Um poema cria a sua gramática e dicionário particular. Sua linguagem é apoiada na conotação e polissemia, mesmo quando um texto se apresenta, aparentemente, com perfeita clareza, sabemos que o seu propósito não é a simples comunicação da realidade do cotidiano. Ela se separa do seu uso prático. José Fernandes (2007, p. 74) diz que não existe poesia sem imagens. “Escrever em versos não é condição para que haja poesia, mas escrever em imagens, de tal modo que as palavras vão adquirindo significados existentes somente no poema”. A arte nasce onde a comunicação se altera,

isto é, quando a linguagem cotidiana falha o seu objetivo. Langer diz que a condensação dos símbolos intensifica a imagem criada. Vejamos o poema intitulado *verdes*:

verdes

*primeiro prepara a terra
(nunca usamos o arado)
cavando com as próprias mãos.*

*depois fazemos a chuva.
a semente cai como luva
na cova aberta por nós.*

*a manhã da alvorada
nos pega com seu clarim
sentados olhando a espera.*

*de antemão já sabemos
que não adianta apressar
o tempo desta demora.*

*talvez daqui a cem anos
talvez um dia somente
é o gosto deste futuro.*

*depois seguimos de novo
repetindo o mesmo gesto
de plantar e não colher.
(p.145)*

“O verde é a cor do reino vegetal se reafirmando. É o despertar das águas primordiais, o verde é o despertar da vida. É a cor da imortalidade universalmente simbolizada pelos ramos verdes.” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1982, p. 939). Neste poema, o poeta fala da poesia como uma profissão, uma forma de viver. O mundo está diante dele, independente da sua vontade, então, a saída que encontra é usar a ferramenta que possui para trabalhar neste mundo: a poesia, com a qual gasta o seu tempo no labor diário de poeta. A respeito da criação poética, Langer afirma que o elemento essencial na poesia não é a racionalidade, mas “é esse elemento que gera a verdadeira beleza poética, que é como um sonho; que não pode ser contemplada constante e atentamente, mas pode apenas ser entrevista [...] possui o encanto ou a magia que é a marca de sua presença” (LANGER, 2006, p. 258).

Os versos, *cavando a terra com as próprias mãos; depois fazemos a chuva; a semente cai como luva*, estão repletos de imagens sublimes nos quais o sujeito lírico nos arrasta com a sua chuva poética e nos conduz a um além-território, propício à reflexões filosóficas nos fazendo co-participante do seu devaneio de sensibilidades que constrói o mundo com as mãos, com seu vigor e com suor, indicando novas veredas como formas de poetizar. Lefebve (1980, p. 28) discorre sobre a capacidade figurativa na criação de imagens metafóricas. “A metáfora é a desestruturação na medida em que afasta a palavra própria e estruturação na medida em que reúne, segundo certas relações, os termos que introduz em lugar daquela palavra”.

Para Chevalier & Gheerbrant (1982, p. 589), a mão exprime as ideias de atividade, de poder e de dominação. É um emblema real, instrumento da maestria e signo de dominação. Nessa visão onírica, o ato de preparar a terra com as próprias mãos e depois jogar a semente, sem usar equipamento agrícola adequado, evoca a pintura de um quadro retratando as atividades do campo, que é trazido pela força de nossa imaginação. É como se o poeta pintasse o quadro do sementeiro descrito na “*Parábola do sementeiro*”, livro de Mateus, Bíblia Sagrada, em que um homem estava a semear, não se importando com a qualidade do solo. (Bíblia de Estudos Pentecostal, 1995, MT, p. 1414). Assim é o ofício de poeta, está sempre disposto a expressar seu mundo de emoções e sentimentos, mesmo que tenha de recomeçar eternamente. A arte, diz Jean Ricardo, citado por Lefebve (1980, p. 52) “quer sempre que a irrealidade das suas criações seja visível”. Langer também afirma: “[...] toda obra de arte tem algo sobre o qual se pode dizer que provém do mundo, e que evidencia o próprio sentimento do artista acerca da vida”.

No ato de serem pegos *sentados e olhando a espera*, está a passagem metaforizada do tempo, que é reforçada logo em seguida com as estrofes *não adianta apressar o tempo desta demora*. Segundo Alfredo Bosi (2000, p. 30), a imagem contida no poema, “não é apenas um ícone do objeto que se fixou na retina; nem um fantasma produzido na hora do devaneio: é uma palavra articulada, cuja superfície é uma cadeia sonora e significativa”. No poema analisado, esta afirmação se expressa na composição da imagem

simbólica “*a manhã da alvorada nos pega com seu clarim sentados olhando a espera*”. A manhã é o símbolo da pureza e de promessas. Simboliza o tempo em que a luz ainda está pura, os inícios, onde nada ainda está corrompido. Sobre essas simbologias, Langer acrescenta: “O primeiro fenômeno emocional que uma pessoa quer formular são suas próprias paixões desconcertadas. É natural procurar materiais expressivos dentre os eventos ou objetos que geraram tais paixões.” (LANGER, 2006, p. 262).

A partir da terceira estrofe, o eu lírico percebe que está mudando, está transformando-se e fala da transitoriedade da vida, dessa passagem para outro lugar, apesar de a representação geográfica continuar ainda no campo, símbolo do paraíso, ao qual os justos têm acesso após a morte. Ali contemplam o voo cósmico, que traz o princípio da vida. O campo também simboliza alimentos ou oferendas, lugar em que o poeta lança suas palavras, usando os signos do cotidiano para conseguir impregnar a essencialidade desejada nos signos do amor e do sensível. Staiger (1972, p. 49) diz que suscita o belo da imaginação em entendimento com a fugacidade da vida.

[...] subitamente, porém, numa hora especial, uma estrofe ou toda a poesia comove-nos. A esta juntam-se outras [...] O lírico nos é incutido. Para a insinuação ser eficaz o leitor precisa estar indefeso, receptivo. Isso acontece - quando sua alma está afinada com a do autor. Portanto, a poesia lírica manifesta-se como arte da solidão, que em estado puro é receptada apenas por pessoas que interiorizam essa solidão.

Notamos um paradoxo, pois se o campo é lugar de nascimento e de vida, então, por que o poeta necessita repetir sempre o mesmo gesto de plantar e não colher? É como se ele refletisse sobre o tema comum aos melhores poetas que a humanidade já conheceu: o desejo de superar seus limites humanos. O poeta é um ser duplo e dividido, homem e divino, parecendo-nos que nunca consegue conciliar as duas coisas. Daí, seu eterno recomeçar. Segundo Darcy França Denófrío (1991, p. 42), “O poeta, mais do que os outros mortais, seus semelhantes, percebe esta dilaceração do ser, porque ele talvez, mais do que os outros, sonhe alcançar aquela fronteira entre o eterno e o humano, onde se apagaria a nossa lembrança de barro”.

Mas, ao usar a palavra *terra*, o eu poético reafirma que a arte está aberta para todas as possibilidades, como afirma Lefebvre (1980, p. 26), “São o contexto e a intenção do emprego que dão o seu sentido aos processos e fixam mais ou menos o seu alcance. A obra é, pois, sempre suscetível de ser diferentemente interpretada; ela jamais é totalmente fechada”. Neste caso, a terra opõe-se ao paraíso, ao céu como princípio passivo ao princípio ativo; o aspecto feminino ao aspecto masculino da manifestação. Ela sustenta todos os seres que dela se alimentam, porém, esse alimento deve ser plantado e cuidado. Para Susanne Langer (2006, p. 291), as convenções artísticas são recursos para expressar ideias de vitalidade ou emoções:

Qualquer elemento em uma obra de arte pode contribuir para a dimensão ilusória em que tais formas são apresentadas, ou para sua aparência, sua harmonização, sua clareza e unidade orgânica; pode servir a muitos de tais objetivos ao mesmo tempo. Tudo, portanto, que faz parte de uma obra é expressivo; e todo artifício é funcional.

As últimas estrofes reforçam a curva do tempo, simbolizado no registro do primeiro verso da quinta estrofe: “*talvez daqui a cem anos.*” Segundo Bosi (2000, p. 30), “a imagem contida no poema não é apenas um ícone do objeto articulado que se fixou na retina; nem um fantasma produzido na hora do devaneio. É uma palavra articulada, cuja superfície é uma cadeia sonora e significativa.” *A manhã da alvorada nos pega com seu clarim*, é a imagem que conduz à ponte para realizar a passagem do tempo, tecida em uma linguagem subjetiva, opaca e sonora. Antes, tudo estava claro para o leitor, pois, o sujeito poético estava discorrendo sobre uma prática agrícola, semelhante a um manual agrário: “primeiro prepara a terra, nunca usamos arado”. É uma linguagem bem conhecida do homem do campo.

No terceiro verso, percebemos a bruma da escrita poética. É preciso decifrar o próximo verso: “*cavar com as próprias mãos.*” O labor poético toma forma concreta. Nas mãos do poeta está o poder de modificar o mundo. Este poder está no trabalho feito com as mãos. No ato de preparar a terra, logo depois, plantar, esperar e recomeçar, para, no final de tudo, não ter tempo de colher os resultados de seu trabalho. Parando na estrofe, “*é o gosto deste futuro*”, observamos a linguagem polissêmica deste verso. Entre as possíveis

significações, está o trocadilho referente ao mês de agosto, no sentido de futuro incerto: a gosto de Deus.

O ser lírico luta com as adversidades que a vida lhe reserva. É como se ele quisesse manipular e dirigir o mundo e sua própria vida com as mãos. A palavra *depois*, exige uma pausa para a reflexão. O poema inicia com a estrutura de um texto prescritivo, como se decodificasse uma receita com início meio e fim: no início, ensina preparar a terra; depois, instrui para cavar com as próprias mãos; próximas instruções, de acordo com a lógica dos textos prescritivos, seriam: lançar o adubo; semear o campo e aguardar a chuva, de acordo com a estação adequada. Entretanto, ocorre um estranhamento: *fazemos a chuva*. Aí inicia a imprevisibilidade da poesia, que de acordo com José Fernandes (2005, p. 15) é uma das características do discurso poético. Esta expressão interrompe a lógica da sequência instrutiva. Além da pausa, a palavra *depois* também sugere a temporalidade fugaz que dá passagem para a maturidade do poeta, que no início está preparando a terra, denotando esperança e ansiedade para iniciar seu projeto de vida. Depois, percebe que é necessário passar pelo constante aprimoramento da forma para que sua poesia prevaleça, mesmo que sua arte seja um eterno recomeçar.

Na construção dos poemas, as palavras se intercalam no que diz respeito às posições que ocupam no texto. Muitas vezes, esse posicionamento provoca obscuridade que fascina os leitores da obra *Perau*. Essa obscuridade requer uma visão aprimorada capaz de atravessar as diversas camadas linguísticas que constituem a palavra para decodificar a poesia, penetrar na sua mais profunda essência para desvelar os elementos que as formam e os que são formados a partir delas.

1.3 A página em branco

O poema “plêiades”, página 137, reflete sobre um tema semelhante a todos os poetas: a busca pelas palavras mais adequadas para expressar suas emoções e sentimentos, usando o artístico para reproduzir o mundo virtual com suas combinações específicas. Nesse voo onírico da imaginação buscando alcançar a parte que transcende o humano, sua poesia

ultrapassa a simples realidade de observar o céu em uma noite estrelada, ocasião em que se pode ver a constelação de Touro, formada por um conjunto de estrelas muito brilhantes designado, popularmente, por “sete irmãs”. No aglomerado estelar, seis das estrelas são claramente visíveis, enquanto a sétima, Mérope, é mais apagada.

O sujeito lírico busca a plena posse do estado poético. Há semelhanças com a estória contada por Pignatari (2005, p. 11) sobre Mallarmé e seu amigo, o pintor impressionista Degas que vivia querendo fazer um poema sem conseguir seu intento, apesar de ter ideias maravilhosas. Então, Mallarmé lhe respondeu: “Meu caro Edgar, poemas não se fazem com ideias – mas com palavras.” A seguir, Pignatari propõe uma adivinha:

Mallarmé falava de uma flor que está ausente de todos os buquês. Que flor é esta? [...] Para o poeta, mergulhar na vida e mergulhar na linguagem é (quase) a mesma coisa. Ele vive o conflito signo vs. Coisa. Sabe (isto é, sente o sabor) que a palavra “amor” não é o amor – e não se conforma. A resposta para a adivinha mallarmaica: a flor que está ausente de todos os buquês é a palavra flor.

Segundo Pinatari (2005, p. 11), Charles Morris afirma que “Há signos-para e signos-de. [...] quando você começa a ver, sentir, ouvir, pesar, apalpar as palavras, então as palavras começam a se transformar em signos-de.” Seguindo esse raciocínio, o poema denominado Plêiades, que aqui não representa somente uma constelação, agora transfigurada em imagem metafórica da arte, passa a ser uma criação do poeta e, como criação humana, assume uma posição diferenciada sobre os sentidos e provoca fascinação. O signo-de é signo de alguma coisa, passa a ser um ícone do objeto articulado, isto é, uma figura. Este poema transita entre o mundo real e o mundo da arte. A constelação agora é o signo da poesia.

De acordo com o dicionário ilustrado GAMMA, um dos conceitos de Plêiades é o nome de uma constelação também conhecida vulgarmente pelo nome de “sete-estrelas ou sete irmãs”. Na mitologia grega, as Plêiades são as sete irmãs, filhas de Atlas e Pleione, que para escapar da perseguição do caçador, Órion, pediram aos deuses para transformá-las em estrelas. Seus nomes eram: Maia, Electra, Taígeta, Astérope, Mérope, Alcíone e Celeno. Na

elaboração deste poema, o poeta também demonstra conhecimentos sobre astronomia e revela que são sete estrelas, mas uma não é visível a olho nu.

As imagens poéticas, com suas simbologias, vão além das palavras, muitas vezes, causando estranheza, mas, existe uma razão artística para isso. Para Langer (2006, p. 238), a poesia cria um mundo próprio. “A poesia cria uma ‘vida’ virtual ou, como algumas vezes se diz, um mundo próprio.” Ainda acrescenta que essa frase não é muito adequada para referir-se à poesia, pois pode ser entendida como uma fuga da realidade. O que não é o caso. Um mundo criado como uma nova imagem artística nos é dado para ser olhado, não para ser vivido na sua fantasia. Aí está a diferença do mundo do neurótico. Nesse aspecto, a poesia é mesmo uma espécie de sétima estrela invisível aos olhos mais desatentos. Encerrada na nebulosidade, a palavra poética está à espera de um olhar sensível para retirar o seu véu e voltar-se para o poema para compreendê-lo e traduzi-lo nas suas múltiplas significações.

O poema inicia com a declaração do fascínio que as estrelas exercem sobre a humanidade. O eu lírico se coloca na posição de olhar para o céu que, simbolicamente, é o sagrado, é a fonte de poder. Alcançar o céu é alcançar a plenitude. É nesse céu, com sua manifestação de transcendência que estão as sete estrelas, totalizando o número perfeito e completo com a conclusão do mundo (que foi construído em sete dias) e a plenitude dos tempos.

As estrelas, assim como a poesia, possuem o poder de iluminar e de irradiar a luz. O ser lírico já conseguiu encontrar seis estrelas, mas ainda continua sua luta para romper o limite humano, mergulhar no céu da linguagem, deparar-se com todas as constelações, vasculhá-las para trazer à tona o invisível por meio do visível e o inteligível por meio do sensível:

plêiades

*sete são
somente seis
são vistas*

*uma delas
invisível
a vida inteira*

*quem me dera
eu pudesse
ser pirata
dessa luz (p.137)*

No final do poema, percebemos uma intertextualidade com uma música do folclore brasileiro. O primeiro e segundo verso repete a letra da música Sereno. “*quem me dera eu pudesse!*” “[...] *quem dera ai! ai! se eu pudesse ai! ai!/ver o farol dos teus olhos azuis!*” A função do farol, com sua luz, é assinalar e apontar a direção correta para os marinheiros seguirem a viagem com segurança. Esse farol deverá ser colocado em um local estratégico e bem visível para que sua luz seja bem visualizada. Assim, o eu lírico também anseia avistar essa luz poética e, para isso, seria capaz de transformar-se em pirata e cruzar os mares para obter o prêmio almejado. Em outro sentido dicionarizado, o sujeito sedutor também recebe o nome de pirata. E, o que é o poeta senão um grande sedutor? Ele seduz o leitor com a magia de suas palavras, com os mistérios e enigmas. Um texto obscuro fascina e prende o leitor, levando-o a infinitas possibilidades de interpretações.

As imagens poéticas alcançam onde as palavras não conseguem chegar. Suas simbologias são ferramentas que o poeta utiliza para trabalhar o material pedregoso – a palavra – que é de uso de todos e que, no poema, necessita ser singular e exata. O metapoema fala do ato criativo, da batalha diante da folha em branco e da busca pelas palavras mais adequadas para o ser lírico expressar seus sentimentos valendo-se de artifícios artísticos para reproduzir o mundo virtual.

2 - A PASSAGEM PARA O POÉTICO

Nos poemas manifestam-se forças que não passam pelos circuitos de um saber. As dialéticas da inspiração e do talento tornam-se claras quando consideramos os seus dois polos: a alma e o espírito.

Gaston Bachelard

Alma e espírito são indispensáveis para a compreensão dos fenômenos da imagem poética em seus diversos matizes e para que possamos seguir o percurso dessas imagens desde o devaneio até a sua execução. Esse devaneio não deve ser confundido com a sonolência que caminha para o sonho. Segundo Bachelard (2000, p. 6), quando se trata de um devaneio poético, ele prepara gozos poéticos para outras almas: “No devaneio poético a alma está de vigília, sem tensão, repousada e ativa. Para fazer um poema completo, bem estruturado, será preciso que o espírito o prefigure em projetos.”

Ao formar a imagem poética, a alma afirma a sua presença. Mesmo que a forma já fosse conhecida anteriormente, antes da iluminação poética ela seria somente objeto para o espírito. “Mas a alma vem inaugurar a forma, habitá-la, comprazer-se nela.” (BACHELARD, 2000, p. 6). A imagem poética é a chave que abre um porvir da linguagem levando a alma do poeta a adentrar na abertura consciencial da poesia.

Essas ponderações servem como referência para a leitura de *Perau*, que proporciona momentos de pasmação, revelando o labor poético do artista que demonstra ser fruto de um meticuloso trabalho com a linguagem para construir o tecido poético de sua obra. O ser lírico está sempre predisposto a ponderar, a caminhar, a sonhar, a inventar e a mergulhar em um conhecimento de experiências concretas da existência vivida e da arte poética.

2.1 O tempo

Tempo, de acordo com a palavra dicionarizada, entre os vários sentidos, é a medida utilizada para delimitar ciclos, entender o começo e o fim das coisas, dos seres. É o conceito de agora, antes e depois. Einstein formulou a teoria da relatividade geral, em que deduziu que tempo e espaço estão interligados. Segundo essa teoria, em velocidade próxima à da luz, “a massa de um corpo aumenta de forma perceptível, o espaço se contrai e o tempo passa mais devagar”.

No conceito filosófico, segundo Maria de Fátima G. Lima (2007, p.25), “o tempo apresenta três concepções fundamentais: a primeira, como ordem mensurável do movimento; a segunda, como movimento intuído e a terceira, como estrutura de possibilidade.” Nunes (2008, p. 137), retoma as ideias de tempo de Santo Agostinho em uma crítica à concepção aristotélica exposta na física: “a medida do movimento segundo o anterior e o posterior.” Santo Agostinho vê “o passado como lembrança, inteligível mediante a visão das coisas presentes que a expectativa antecipa ou relança ao futuro.” (NUNES, 2008, p. 135). Para Husserl, “Toda vivência efetiva é necessariamente algo que dura; e com essa duração insere-se em um infinito contínuo de duração, em contínuo pleno”. (LIMA, M.F. G.2007, p. 25 e 26). Todos esses conceitos vinculam a ideia de tempo com uma ordem de sucessão.

Essa ordem de sucessão provoca uma reflexão sobre a segunda concepção de tempo, como uma corrente fluida na qual é impossível até distinguir estados, porque cada instante dela transpõe-se no outro em continuidade ininterrupta.

Segundo Maria de Fátima G. Lima, o conceito de Bergson sobre o tempo está pautado nessa ordem de sucessão e implica a novidade absoluta a cada instante, em virtude do processo contínuo de criação e na conservação do passado que aponta e cresce em direção ao futuro.

Outro conceito sobre tempo, que será abordado neste estudo, é a ideia de Heidegger na obra *Ser e Tempo*, (2008). Nessa obra, segundo seu conceito filosófico, esse tempo é autêntico, originário e próprio da existência.

Nunes (2008, p. 138) diz: “O momento presente é o dado imediato de uma experiência primordial já articulada e sobre a qual a evidência intuitiva vem colar-se.” (LIMA, M.F.G. 2007, p. 31) faz uma síntese:

Em síntese, a análise heideggeriana tem um compromisso metafísico e é difícil de compreender, mas pode ser feito um resumo desse tempo como sendo uma espécie de círculo, em que a perspectiva para o futuro é aquilo que já passou; por sua vez, o que já passou é perspectiva para o futuro.

Após breve reflexão sobre o conceito filosófico de tempo, percebemos que esta obra poética, em estudo, está impregnada de uma preocupação em torno desse tempo que possui uma ordem de sucessão e está pontilhada de um passado que ainda permanece na memória. O passado pode ser compreendido como um ponto inicial das possibilidades futuras e, esse futuro como possibilidade de preservação desse passado. As possibilidades futuras podem transformar um passado tido como real, em real artístico e com possibilidades de transformações. Esse tempo, na arte poética, revela o *tempo do ser na poesia*.

Na infância, segundo a percepção humana, o tempo parece passar lentamente. Tudo é vagaroso. À medida que o ser humano amadurece, acontece uma inversão, o tempo acelera e parece que há uma redução das horas e dias. Como é possível, se as horas da infância contêm os mesmos 60 minutos da idade adulta? O tempo não muda. O tempo não passa. O ser humano é que passa dentro do tempo. Essa mudança acontece a partir do amadurecimento de cada um quando as vivências se intensificam e o relógio registra, numericamente, a passagem do ser humano dentro do tempo.

É sobre essa passagem do ser humano dentro do tempo que estamos observando no início deste capítulo. Esta obra, além do inegável lirismo, está entremeada com reflexões sobre o tempo do ser na poesia. Registramos o tempo vivido do eu poético transfigurado em forma de poema, fluindo as marcas de vivências de um passado-presente que continua fluindo na memória. A poesia de Carlos Fernando procura instaurar-se em meio a esse espaço de tempo, que é buscado pela linguagem do poeta. Desse modo, sua poesia passa a ser um quadro fiel da sua vivência de mundo e reforça o que já

foi dito anteriormente: o poeta soube entender a linguagem na sua mais profunda significação.

O *ser-para-a-morte*, (NUNES, 2008, p. 117) ponto de reflexão da filosofia de Heidegger, também está presente nos poemas do livro *Perau*, trazendo à tona a transitoriedade e a precariedade do homem dentro de um tempo infinito. Indica sua inquietação e constante procura pelo sentido da existência humana, sobre o sentido do ser que, segundo Heidegger, é ele que torna possível a abertura para a compreensão da existência humana e habita a linguagem poética e criadora. É na poesia que se encontram as mensagens do ser. Quando a essência das coisas se torna palavra, a própria existência humana é inserida num contexto firme; desse modo, é colocada a base dessa fundação. Então, a poesia se eleva à obra suprema da linguagem, dada como projeto de iluminação na abertura do ser.

Alguns poemas da obra em estudo, que veremos posteriormente, têm verdadeiro caráter filosófico transfigurado pela linguagem poética, que tomada em sua dimensão, constitui a base sólida para a construção histórica do homem. “A poesia é fundação do ser pela palavra. O que permanece jamais é criado do efêmero [...] Na fundação mediadora do poeta, apenas se revela o espaço de abertura onde o homem se encontra.” (NUNES, 2008, p. 268). Fundar o que permanece ou fundar o permanente, significa des(velar) o ser. Essa tarefa é alcançada somente pelos poetas, os únicos que conseguem nomear todas as coisas, naquilo que em si mesmas são. Falando, o poeta concretiza a nomeação do ser no que é. É por isso que a poesia é a fundação do ser pela palavra.

Trabalhando com a linguagem e jogando com signos e símbolos, que é um dos recursos do poeta, a poesia de Carlos Fernando, de acordo com a ideia heideggeriana, ultrapassa os limites da literatura. Consegue a elevação da língua à sua máxima função, atingindo o aspecto essencial de sua topologia: é poesia no sentido de sua essência. Vejamos um comentário de Nunes (2008, p. 261).

Mais diretamente do que qualquer outra arte, a poesia participa, pela palavra, que constitui a sua matéria, do trabalho preliminar e mais primitivo do pensamento, como obra da linguagem. A poesia é o limiar da experiência artística em geral por ser, antes de tudo, o limiar da experiência pensante: um *poiein*, como um *producere*, ponto de irrupção do ser na linguagem, que acede à palavra, e, portanto, também de interseção da linguagem com o pensamento.

A poesia precede as outras artes, apesar de terem a mesma origem poética, elas só afloram após a poesia primordial da linguagem. É por isto que Benedito Nunes afirma que os poemas autênticos extrapolam a literatura, porque estão ligados com a poesia articulada da língua. “A língua é a poesia originária em que um povo poetiza o ser. Inversamente vale: a grande poesia pela qual um povo entra na história inicia a configuração de sua língua” (NUNES, 2008, p. 261). É na poesia que a língua manifesta a sua essência, que é o dizer do ser de todos os entes, essencialmente, o pensamento; que não quer dizer a determinação do conhecer ou do produzir, mas aquilo que pertence e ouve o ser. Nesse sentido, a poesia é uma forma de pensamento. E o pensamento, por sua vez, é por essência poetizar.

A criação poética se utiliza da palavra como matéria-prima e o poeta tem liberdade para utilizá-la, para liberar essa linguagem simplesmente como linguagem. Friedrich (1980, p.16) diz que a poesia fala por si mesma, fala para aqueles que sabem ouvi-la. É aquela caixa com segredos, que será aberta somente para aqueles que perscrutam a obra e que dialogam com o ser. O poeta é a alma sensível que fala do cotidiano direcionando estes temas para o tema único da essência da poesia. Eles, segundo Heidegger, são os únicos entes que, afortunadamente, conseguem instaurar uma ordem durável ao nomearem as coisas que permanecem inacessíveis ao vulgar.

Carlos Fernando inicia sua obra registrando versos de Ezra Pound dizendo que o eterno permanece. O que amas de verdade é eterno e será tua herança. O amor pela arte da palavra, que é a poesia como fundação do ser pela palavra e na própria palavra, é o que permanece para sempre. “Ao fundar aquilo que permanece, a poesia revela a essência humana – a concreta finitude do homem como ser-no-mundo.” (NUNES, 2008, p. 268).

O poeta tem a função de ser o mediador para revelar o pequeno espaço onde o ser humano se localiza. Fazendo uso de seu ofício de poeta, ele funda aquilo que permanece, isto é, a poesia que tem a função de revelar a essência humana e sua finitude. “Em sua atividade mediadora, o poeta, que funda o ser na palavra, faz este jogo repetindo necessariamente o jogo da linguagem, no qual estamos envolvidos, e que dá à poesia, como parceiros, o tempo e a morte” (NUNES, 2008, p. 274). A essência da linguagem joga com o leitor, sempre e em todos os tempos. A poesia é um fragmento dessa essência e da linguagem originária que o pensamento abrange.

2.2 A linguagem poética

A poesia nasce da recordação, sendo que a memória é a sustentação da criação poética, pois a palavra volta ao passado e busca o que precisa ser lembrado. Segundo Benedito Nunes (2008, p. 276), essa recordação chama à existência o que ainda não existe. Nesse aspecto, pode ser comparado à organização do caos, descrito no livro de gênesis, que também foi estruturado pela palavra. A recordação fundamenta-se na linguagem, mas essa linguagem é uma linguagem poética, que deve ser diferenciada da linguagem vulgar. Nesse sentido, as palavras são carregadas de obscuridade que fascina o leitor e podem furtar-se da convencional ordem gramatical e formar jogos verbais integrados com o sonoro e o simbólico.

O poema intitulado “a sirga”, página 25, parte de uma sequência de poemas que vai do número 1 ao 9, realizando esses jogos verbais, traz como tema predominante: a fluidez da água e a segurança da barca para realizar a travessia. Este título carrega um significado denotativo de *cabo ou corda para puxar um barco ao longo da margem*. Este vocábulo é precedido pelo artigo definido feminino “a” especificando que essa barca é especial, pois é a barca de sua vida. A barca é puxada pelo barqueiro-poeta que é, ao mesmo tempo, barqueiro e passageiro, puxando e arrastando esse barco enquanto projeta na linguagem a sua viagem de nômade à procura de um porto seguro. Vejamos o poema, “a sirga”:

a sirga

1.

*Sirgo a barca
de meus sonhos*

*onde há água
havia areia...*

*na beirada
desta vida
vou à toa
vou de toa
na correnteza do tempo...*

*clepsidra de areia
vai-se esgotando nas águas...*
(p.25)

Este poema testemunha o esforço desesperado do sujeito lírico para superar seus limites humanos que o mantém preso à terra e o desejo de atingir o inefável para fundar o que permanece para sempre. Para isso, é necessário fazer a travessia. Ele tem consciência das duas forças que puxam e levam sua vida para polos opostos, ambas com valor simbólico. O barqueiro-passageiro tem o leme em suas mãos. Aparentemente, possui o controle e pode levar o barco para onde desejar. Em outros momentos, é o passageiro-barqueiro que se deixa levar, ora ordenando e ditando seu roteiro, ora obedecendo ao comando e deixando-se levar pelas águas poéticas de sua existência.

A barca é o símbolo da viagem, de uma travessia realizada seja pelos vivos, seja pelos mortos, como na cultura do antigo Egito. Gaston Bachelard, citado por Chevalier e Gheerbrant, fala da barca como “um berço para um renascimento ou para redescobertas. No mesmo sentido evoca o seio ou o útero materno.” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1982, p. 122). A vida presente é uma navegação perigosa. A imagem de uma barca é um símbolo de segurança e favorece a travessia da existência. O ser lírico, sendo um passageiro-barqueiro ou um barqueiro-passageiro, também faz passar as pessoas de uma margem à outra com sua palavra poética.

O poema é construído por palavras que vão além dos significados dicionarizados, como por exemplo, o primeiro verso do poema: “*sirgo a barca*”.

O termo *sirga*, segundo o dicionário é cabo náutico, cada uma das cordas mais ou menos grossas que se usam nas embarcações, corda grossa em geral. Na linguagem poética que se revela através de uma linguagem dissimulada, o acréscimo da letra **r** na palavra *sigo* enriqueceu a plurissignificação dessa linguagem opaca de difícil decodificação que vai ao referente de forma indireta. Bosi (1977, p. 131) afirma que: “Mesmo quando o poeta fala do seu tempo, da sua experiência de homem de hoje entre homens de hoje, ele o faz, quando poeta, de um modo que não é o senso comum [...] infinitamente rica da linguagem”.

A elaboração artística do poema brinca com a palavra **sigo**. Ele acrescenta algo mais a este vocábulo que, por sua vez, constitui um novo código linguístico para transmitir sua mensagem. Esta palavra, como na abertura de um leque, sofreu um processo de alargamento ou de estiramento para atingir novo campo semântico dentro do corpo do texto poético. Langer (2006, p. 270), diz que a exploração mais completa do som, do ritmo, da linguagem, das associações sensoriais e da assonância, é feita na poesia lírica: “[...] é a forma literária que depende mais diretamente de recursos verbais puros – o som e o poder evocativo das palavras, métrica, aliteração, rima e outros artifícios rítmicos, imagens associadas e inversões gramaticais.” É a criação mais linguística, ou seja, o caso mais acabado de poésis.

Nessa nova leitura, de acordo com Maria de Fátima G. LIMA (2007, p.21) “No recuo livre das ondas da linguagem, quando à palavra **sirgo** foi anexada o artigo (o) = (**Sirgo**) passou sugerir a conexão dos vocábulos ingleses “**Sir**”+”**go**”. A formação desta nova palavra, mesmo tratando-se de um vocábulo estrangeiro, provoca um maravilhamento no leitor. A esse respeito, Staiger (1972, p. 23), afirma que o leitor julga sentir ou pressentir algo ao ouvir os poemas líricos, mesmo quando não conhece a língua estrangeira:

Ouvem os sons e os ritmos, e sentem-se tocados pela disposição (Stimmung) do poeta, sem necessitarem de compreensão lógica. Aqui se insinua a possibilidade de uma compreensão sem conceitos. Parece conservar-se no lírico um remanescente da existência paradisíaca.

Quando o ser poético revela que está puxando a barca de seus sonhos, ele é senhor de seu destino. Está convidando o leitor a segui-lo e a desvendar seus mistérios e sua mensagem poética não apenas de significados, mas de significantes que renascem diante de cada obstáculo do Perau. Também sugere a busca do encontro do próprio ser e do poético, nesta substituição da areia pela água. Logo depois, vem a reflexão: *na beirada desta vida vou à toa vou de toa*.

Maria Fátima G. Lima afirma ainda, afirma que: “O folguedo cheio de ludismo da linguagem literária realiza os chamados jogos verbais e faz, nesse texto, uma série de brincadeiras com o significante” (LIMA, M. G. (2007), p. 21). No verso, *sirgo a barca*, o poeta faz uma mistura do vocábulo *sirga* e o verbo *seguir*, indicativo presente, primeira pessoa do singular, elaborando um trocadilho, dizendo duas coisas ao mesmo tempo, que foge da sua função referencial, denotativa e assume outros significados. Desse modo, a palavra *sirgo* sugere muitas leituras na coordenação da linguagem ou no raciocínio do discurso quando surgem as outras palavras do poema. Encontramos aí uma plurissignificação e, entre as várias sugestões, podemos seguir na busca do encontro do próprio ser e do ser poético. Susanne Langer (2006, p. 254) diz que a boa obra literária é totalmente uma criação: “A composição literária, por mais ‘inspirada’ que seja, requer invenção, julgamento, frequentemente tentativas e rejeições, e longa contemplação”. Desse modo, o processo de arranjo poético não é apenas uma associação espontânea de imagens, situações, emoções e palavras.

O verso “*vou de toa*” reforça a viagem do sujeito lírico, que navega na correnteza poética deixando-se levar por essa barca, indo sempre em frente e além da visão humana. É como se estivesse em um momento de repouso, após árdua batalha para superar o limite humano, vencer a linguagem comum e atingir a plenitude poética. Então, ele resolve deixar de caminhar e ir **de**: preposição que antecede alguns transportes. É colocada antes dos vocábulos que possuem sentido de transportar, tal como ir de ônibus, de carro ou qualquer outra condução. Susanne Langer (2006, p.255) diz que a criação poética exige mais que a organização das emoções em palavras espantosamente entrelaçadas em uma atividade inconsciente. É preciso forjar a ilusão primária poética:

Criar a ilusão primária poética, fazer com que o leitor se atenha a ela, e desenvolver a imagem de realidade de maneira que tenha significação emocional acima das emoções sugeridas, que são elementos nela, é o propósito de toda palavra que escreve o poeta. Ele pode usar as aventuras de sua própria vida ou o conteúdo de seus sonhos [...] A única condição é que materiais, seja de que fonte forem, devem ser partes completamente do uso artístico, inteiramente transformados, de maneira que não provoquem um desvio para longe da obra, mas lhe deem, em vez disso, o ar de ser realidade.

O exercício poético continua valendo-se da linguagem opaca: “*onde há água havia areia...*” É o momento aflitivo do poeta para vencer a jornada solitária desse barqueiro que precisa, sempre, transformar areia em água para que sua barca possa continuar navegando e rompendo barreiras do rio poético. Simbolicamente, o ser lírico diz que a vida de poeta é árdua. É como navegar em um rio repleto de bancos de areia em seu leito, ou o barqueiro remove essa areia, ou a embarcação vai a pique.

O sujeito lírico fala dos sofrimentos existenciais, metonimicamente sugeridos pela areia e traz, em seu poema, a marca do humano, a angústia existencial e a sua predestinação poética. A areia simboliza a vida que emana do ser superior retratada na quantidade de seus grãos. É a criação de Deus registrada na promessa feita a Abraão. Essa angústia, segundo Heidegger, citado por Nunes (2008, p. 111), é ontológica, sua fonte é o mundo e a própria possibilidade-de-ser-no-mundo. Staiger (1972, p. 28) menciona Friedrich Theodor Vischer dizendo que a poesia lírica é o “discreto inflamar-se do mundo no sujeito lírico”. Não há necessidade de grandes esforços para uma boa produção artística:

O poeta lírico não produz coisa alguma. Ele abandona-se – literalmente (Stimmung) – à inspiração. Ele inspira, ao mesmo tempo, clima e linguagem. Não tem condições de dirigir-se a um nem a outra. Seu poetar é involuntário. Os lábios deixam escapar o ‘que está na ponta da língua’.

As palavras *água* e *areia*, apesar de líquido e sólido, são, simbolicamente, semelhantes. Ambas são representação da vida. Água simboliza renascimento, regeneração do corpo e espírito. É o símbolo da pureza e da infinidade dos possíveis. Areia representa abundância e

quantidade. Essa mesma idéia se encontra no livro de Gênesis, quando Deus faz uma promessa a Abraão, que sua descendência seria tão numerosa quanto às areias da praia, ou seja, incontável.

Neste poema, o ser lírico faz uma alusão ao momento da criação poética, que se repete infinitamente. Às vezes, ele luta desesperadamente para superar os limites da linguagem. Sente-se incapaz de expressar satisfatoriamente suas emoções e sensibilidades. É como um barco que encalha em um banco de areia e necessita de uma força sobre-humana para fazê-lo novamente navegar. Vencido o trabalho repetitivo do poeta na procura pela forma exata, ele recomeça sua navegação à toa. “O eu lírico levanta com determinação a sirga do seu barco poético existencial” (LIMA, M. G. 2007, p. 22).

O relógio de água, clepsidra, simboliza a fugacidade da vida. O relógio possui movimentos giratórios assemelhando-se ao ciclo da vida. O seu centro é imóvel. Vejamos: “[...] considerado como o aspecto imóvel do ser, o eixo que torna possível o movimento dos seres, embora se oponha a este como a eternidade se opõe ao tempo” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1982), p. 876). Esses versos registram a obstinação do eu poético em lutar contra sua humanidade e superar as suas limitações. O seu lado transcendente crê no poder regenerador da água e na multiplicação da vida simbolizada pelos grãos de areia do relógio de água-areia, palavra de valor simbólico. O movimento toma forma circular, do momento em que se inscreve uma curva evolutiva entre um começo e um fim. Esse movimento circular simboliza a passagem do tempo.

O lado humano do ser lírico, o atrai para a realidade da finitude da vida e para a preocupação com a condição humana. Sugerindo uma ampulheta, a vida se esgota rapidamente tal qual a areia do relógio se esvai na água. Aí está presente a sua angústia com a brevidade da vida. Angústia que toma conta de toda humanidade e que o eu lírico está encarregado de expressar. A única porta para a fuga é a poesia, na qual faz confidências e depois se deixa levar à *toa* e *de toa* aguardando a inexorável passagem do tempo. Langer (2006, p. 304) diz que a tarefa do poeta não é somente fazer o

leitor sonhar com sonhos interessantes, mas perceber que as suas abstrações poéticas são compostas em símbolos e extraídas do próprio sentimento.

O poema está organizado significativamente de modo que se assemelhe a uma pegada. Nota-se somente uma pegada no sentido ascendente, projetando o olhar do leitor sempre para frente, em busca da outra pegada ou da outra margem. Assim, parece figurar um pé no chão e o outro no ar, sempre em movimento. É o sujeito poético caminhando à toa no Perau desse rio poético que vai sendo conquistado e revelado com mergulhos alternados ou, simplesmente, o rio sendo contornado. Usamos o vocábulo “parece”, pois a opacidade da linguagem poética mantém o texto em constante enigma e a organização das palavras nos dá essa impressão de um caminhante seguindo sua jornada. Darcy França Denófrio (1991, p. 42) faz a seguinte afirmação: “a poesia é a única coisa que, depois de sabida, continua secreta”.

O barqueiro-passageiro mergulha no Perau de sua existência. E, em um jogo de palavras que sugere, mais uma vez, a opacidade do texto poético, fala de uma barca de sonhos que é arrastada por uma corda que também não é corda. Nesse momento, em que a linguagem poética percorre novos caminhos e desliza por trilhas não exploradas, o poeta se encontra em posição de imitador do ato criativo de Deus. A criação do mundo, narrado em gênese, na qual o criador forma o homem do pó da terra. Jeová faz um boneco de barro e sopra o fôlego de vida em suas narinas. Essa alegoria ganha importância quando a interpretação se desprende da forma estática para mergulhar no conteúdo e no significante que ela quer revelar.

O sujeito lírico faz um mergulho no Perau da linguagem, título do livro, cujo nome pode significar, entre outras possibilidades, um mergulho no “poço fundo, linha inferior da margem, onde começa o leito do rio, e que a maré cobre e descobre, cova na areia, formada debaixo da água pela arrebenção das ondas, precipício, barranco de grande altura, despenhadeiro, declive áspero que dá para um rio ou sanga e acidente que consiste na diferença repentina para maior, do fundo do mar, lago ou rio, próximo às praias ou margens, formando uma cova, em que de ordinário não se tome pé”. Segundo

Pignatari (2005, p. 11) “O poeta faz linguagem, fazendo poema. Está sempre criando e recriando a linguagem”. Desse modo, percorrendo o rio da linguagem poética, o ser lírico ora se mostra como barqueiro, ora se mostra como passageiro para navegar nessas águas.

Poesia é trabalho, reflexão e reescrita. É um longo processo artístico. O texto poético precisa fazer aflorar a beleza que comove o leitor e despertar o sentimento do belo. As palavras, carregadas de obscuridade, fascinam o leitor no instante em que transformam a linguagem comum em linguagem poética. A palavra, além de ser a matéria-prima da criação poética, é o instrumento utilizado pelo ser lírico para extravasar seus mais íntimos sentimentos.

2.3 O tempo: inimigo vigilante e funesto

O poeta, como representante da humanidade, continua fazendo seus questionamentos existenciais, expressando seus sentimentos e enigmas, dentro dos quais, alguns já foram decifrados e outros, ainda aguardam a experiência humana do leitor. Segundo Langer (2006, p. 271), “[...] a forma retórica é um meio de criar uma subjetividade impessoal, que é a ilusão vivencial peculiar de um gênero que não cria nenhuma personagem e nenhum evento público.” Vejamos o poema *fragmentos*, p. 47:

fragmentos

*impassível e aleatória corroendo
em traços desbastados lentamente
a ferrugem dos anos erodindo
o inconsútil tecido sobre o abismo
de nós dois
agora separados.*

*a porosa memória a tudo escapa
na duração das coisas e minúcias
no gesto cruel do imponderado
uma paisagem ali já esquecida
entre as folhas prensadas de algum livro
dos muitos dos jazigos das estantes
o que fora fogo e força, rosa e resplendor.
(p.47)*

Neste poema, composto em dois blocos, as etapas do processo criador são registradas em linguagem dissimulada que, aos poucos, o sujeito lírico revela o lado laborioso do poeta. O ser lírico deseja atravessar o abismo da limitação humana para apossar-se da plenitude do estado poético. O abismo está ligado ao mundo das profundezas ou das alturas indefinidas e para fazer essa passagem, ele usa a imagem do tecido com a trama de seus fios simbolizando a linha da vida.. O trabalho de tecelagem é um trabalho de criação, é um símbolo do destino.

À primeira leitura, a estrofe inicial parece referir-se a um tema erótico. Essa idéia é reforçada pela própria ambiguidade que se observa nas palavras “*nós dois agora separados*”, que Langer chama de “*ilusão de vida*”. Termo utilizado para a ilusão primária de toda arte poética. Este verso poderia ser a expressão do sentimento do poeta ao separar-se de alguém que muito amou. Disse poderia porque a poesia da obliquidade é a que não enuncia suas ideias mais importantes; apenas as sugere. Entretanto, por ser a poesia formada por uma teia de plurissignificações, entre as várias possibilidades vislumbradas, temos a separação do ser lírico da palavra poética, que é seu verdadeiro amor. Para resgatá-la e acontecer o encontro do ser poético, o sujeito lírico se empenha em uma verdadeira batalha para superar os limites da linguagem e expressar o mundo das emoções e dos sentimentos. “O tempo é, para Baudelaire, o inimigo vigilante e funesto, o obscuro inimigo que nos corrói o coração” citação de Chevalier e Gheerbrant (1982, p.876).

O sujeito lírico registra suas emoções como se fosse uma colcha de retalhos, trabalho manual que costura fragmentos de tecidos de várias cores formando um desenho pré-estabelecido pela costureira. O termo *inconsútil*, que no sentido dicionarizado significa tecido sem costura e muito bem ligado, pode no levar à antiguidade, período em que as peças, sem costura e produzidas artesanalmente, possuíam maior valor. Um exemplo conhecido é a túnica que Jesus usava quando foi crucificado. Historiadores apontam que era confeccionada sem costura, daí o seu valor que provocou a disputa pela sua posse entre os soldados romanos.

Assim, como uma boa artesã reúne os fragmentos de tecidos em uma costura invisível, o eu lírico vai reunindo as emoções e sentimentos num artístico arranjo para fazer a “travessia” valendo-se da linguagem opaca da criação poética. A vida virtual, apresentada pela literatura, é uma forma auto-suficiente, em que os elementos estão organicamente relacionados com cada um dos outros. Tal percepção não é possível na experiência real. Porém, de acordo com Langer (2006, p. 274) há uma condição familiar para enformar a experiência de uma maneira diferenciada, sob o qual ela pode ser compreendida e avaliada: trata-se da memória. Ela é a responsável pela organização da consciência:

A experiência passada, à medida que a rememoramos, assume forma e caráter, mostra-nos pessoas em vez de vagas presenças e seus pronunciamentos, e modifica nossas impressões pelo conhecimento de coisas que vieram depois, coisas que modificam a avaliação espontânea da pessoa. A memória é o grande organizador da consciência.

O poeta tem consciência da fugacidade da vida e, como se lembrasse do conselho de Mallarmé: “[...] poemas se fazem com palavras”, sabe que é preciso registrar sua criação poética, mesmo sabendo que poderá ficar esquecida em alguma estante. Ele sabe que é preciso aprisionar a poesia e transformá-la em poema. Esse é o momento da grande batalha do poeta. Momento em que busca a forma ideal para suas ideias. Procura as palavras com a capacidade de dizer o indizível. Langer (2006, p. 303) diz que para produzir essa ilusão de vida, o sujeito lírico empregou o truque de fingir escrever uma história ou memória real. “Se você puder fazer com que as pessoas tomem sua ficção como fato, parece que ‘o ar de realidade’ deve ter sido atingido.”

No quarto e quinto verso da segunda estrofe, está registrado o final dessa luta: “uma paisagem *ali* já esquecida entre as folhas prensadas de algum livro”. O livro é símbolo do universo. Contém a revelação e, portanto, por extensão, a manifestação da mensagem divina. A imagem poética, aqui, está simbolizada pelo *resplendor da rosa*, foi escrita no livro dando-lhe vida. É a própria vida à espera de futuros leitores que poderão tirá-la de seu jazigo da estante para decifrar seu enigma e reacender o fogo da paixão pela poesia.

Segundo Langer (2006, p. 274), a memória seleciona e compõe nossas percepções em unidades de conhecimento pessoal e cria a história. Não a história registrada, mas a história da percepção da história em si e do conhecimento do passado como uma sequência de eventos estabelecida, contínua, no tempo e no espaço. “Relembrar um evento é experimentá-lo novamente, mas não da mesma maneira que da primeira vez”.

O poema encerra com o verbo ser – fora – (ou verbo ir – fora? Pois, a voz poética fala de um passado presentificado que ainda está sendo/indo), no pretérito mais-que-perfeito, seguido das palavras *fogo e rosa*. Essa memória referida no início da estrofe é uma memória singular, com um toque especial de obliquidade. Qualquer eco do passado, no sentido concreto, não teria forma e, muito menos, essa forma seria porosa. O ser lírico, na sua construção poética e ao grafar os vocábulos *memória porosa*, segue dois caminhos distintos: o cérebro, localização dos neurônios com sua massa leve e porosa; e o sentido subjetivo: a memória é porosa porque está se desintegrando e formando ocas crateras nas recordações. Langer (2006, p. 275) diz que “nossa história pessoal, como a concebemos, é, então, uma construção feita de nossas próprias memórias, relatos de memórias de outras pessoas, e suposições de vínculos causais entre os itens assim fornecidos.”

Essa memória aludida pelo ser lírico está integrada na segunda acepção e pertence, de maneira peculiar, à arte poética. É o que Langer chama de ilusão primária. Langer diz que o leitor é confrontado imediatamente com uma ordem virtual de experiências. Os eventos ilusórios não possuem sustentação de realidade. Eles possuem somente os aspectos que lhe são atribuídos na composição poética. Sendo assim, a forma de expressar “*a porosa memória*” torna as recordações tão frágeis quanto um objeto poroso, capaz de ser esfacelado ao menor toque. Essa ilusão primária da arte poética é reforçada com a imagem das folhas envelhecidas aprisionadas em um livro, dentro de outro invólucro: a estante. A estante é comparada com um túmulo, pois, a poesia somente possui vida nas mãos de um leitor capaz de decifrar seus enigmas. O sujeito lírico não teme o passar do tempo, nem o esquecimento, pois, a recriação do mundo pela sua arte poética permanecerá

em seus poemas construídos com palavras que são aliadas do ser lírico e instrumento de libertação do sentir.

2.4 O encantamento da linguagem poética

O sujeito lírico reconquista o encantamento da inspiração para se colocar no lugar de um observador que questiona a brevidade da vida em visões fugazes. Staiger (1972, p. 28), diz que o poeta lírico ouve novamente em seu íntimo os acordes já entoados e recria-os, como os cria no leitor. Essas visões surgem e se desfazem momentaneamente enquanto o ser lírico mergulha na contemplação de um relógio despreocupado com as relações de tempo e espaço. Vejamos esse encantamento no poema *passagem* da página 71:

passagem

*o relógio paterno
está parado no tempo*

*de lá
para cá
as flores do pêndulo
quando vão
não voltam horas
são outra estação*

*são horas anãs
de dedos inábeis
que não restituem
seu movimento*

*apenas tecem
lentas
aranhas*

*sequestram imagens
raras paisagens*

as horas são outras

*só claros apontam
no mostrador
(p.71)*

A certeza da finitude humana é muito marcante na obra de Carlos Fernando. Está presente neste poema com título sugestivo: *passagem*. Inicia afirmando que o relógio paterno está parado no tempo. Staiger (1972, p. 55) afirma que “O passado como objeto de narração pertence à memória. O passado como tema do lírico é um tesouro de recordação”. Apesar de paralisado, o verso seguinte sugere o passar do tempo com o movimento do pêndulo que poderia ser substituído pela onomatopeia do *tique taque* do relógio: **de lá para cá, de lá para cá**. Paul Ricoeur, citado por Chevalier e Gheerbrant (1982, p. 678) diz que a figura paterna “simboliza a representação de toda forma de autoridade: chefe, protetor e deus”. Paul Ricoeur atribui a riqueza do símbolo do pai ao seu potencial de transcendência.

Como um bom artífice, o eu poético ordena palavras soltas sobre folhas brancas com acertada construção artística para revelar o que está no mais profundo de sua alma, que é sem dúvida nenhuma: o sentido do ser em geral, a transitoriedade da vida, o significado do tempo e a efemeridade de cada minuto de existência. O texto poético questiona a implacável passagem do tempo e a eternidade do pai que sugere a eternidade de Deus. O ser lírico presentifica a realidade sensível por meio de imagens e do uso de analogias, numa polissemia que pode ser compreendida pelo leitor que se identifica com o oscilar do poeta entre presente e passado, como se isso não mais importasse.

O sujeito lírico se vale da representação mental da realidade sensível, ou seja, da imagem do relógio para refletir ou, talvez, se queixar de sua finitude humana. De modo excepcional, a linguagem poética, que a princípio traz uma mensagem truncada e de difícil decodificação, tem os seus mistérios revelados à medida que o leitor vai decifrando seus enigmas. Denófrio (1991, p. 40) afirma que a poesia mais verdadeira é aquela que mais dissimula, é a mais opaca. A poesia ou a nudez [...] mais se mostra ou se revela, quando encoberto pelos véus do verbo, ou seja, sugere que quanto mais poética, mais dissimulada é a linguagem”. A linguagem poética é detentora desse poderoso instrumento de (re)velação como sendo uma forma de abertura para a clareira do ser.

Em “Passagem para o poético”, Nunes (2008, p. 134) discorre sobre tempo e temporalidade, menciona que: “A retroveniência é um passado-presente”. A memória recupera o passado sob a forma de lembrança. Nesse passado-presente está a preocupação com o ser que está ligado ao problema do existir. Ao questionar a existência também se questiona o ser, a pessoa. Em curtas palavras, Heidegger busca apreender o ente, o ser. O questionamento do ser é ontológico como sendo um ente para o qual está em jogo o seu próprio ser, que somente poderá ser individual quando pensado e compreendido individualmente. Nesse sentido, ele está no mundo com todos os seus possíveis e impossíveis, buscando uma compreensão existencial.

Ao olhar para o relógio, o sujeito lírico suscita o problema do ser em geral. Esse problema do ser aflora ao analisar o ser único de cada indivíduo e com realidades distintas. Essa realidade de cada ser individual e que possui um tipo de realidade diferenciada, é uma realidade temporal, modificada pela temporalidade e condicionada pela temporalidade. Essa temporalidade, que está subdividida em várias categorias, delineará a realidade em seus diferentes aspectos. Primeiramente, é preciso perceber a situação original de estar no mundo como um fato necessário para existir. Segundo, requer compreensão para as múltiplas interpretações que residem no ente como algo que nunca é dado e acabado para sempre, mas como algo que poderá ainda ser.

Outro fator a ser destacado é a linguagem, pois segundo Heidegger, citado por Nunes (2008, p. 260) “o homem habita a linguagem [...] é a linguagem que faz passar à generalidade tudo quanto pode ser dito”. Na perspectiva ser e tempo, a linguagem reveste-se como discurso e aparece quando o ser se descobre como um ente com possibilidade de compreender e se relacionar com o ser. Ao olhar para o relógio, o sujeito lírico percebe o seu tempo. Esse tempo é repleto de certezas e de dúvidas. Sabe que o seu tempo está passando, opondo-se ao eterno, sempre imóvel.

No segundo verso da primeira estrofe, após a palavra tempo, automaticamente, interrompemos a leitura para a reflexão de uma incoerência. Pois, se o relógio está parado, o leitor não espera que seu pêndulo balance “*de lá para cá*”. Esta brusca interrupção aumenta mais o teor lírico do poema. Esta

pausa remete a uma reflexão que abre passagem para a maturidade poética. O sujeito lírico reflete sobre a condição existencial humana. O ser toma consciência de seu estar no mundo, olha o movimento do pêndulo e sabe que a morte é certa, está à sua espreita. A morte é uma das angústias existenciais do ser humano. É sombrio para o homem ter consciência da morte, saber que é um “ser-para-a-morte”. Heidegger, citado por Nunes (2008, p. 118) diz que é o cuidado, como manifestação da finitude humana, que permite identificar a morte como o último caminho que o ser irá percorrer.

O sujeito lírico continua refletindo no contraste vida-morte, pois o pêndulo desse relógio (tempo), que o obriga a tomar consciência de sua finitude, é adornado com flores. Segundo Chevalier e Gheerbrant (1982, p. 435), “A flor, de maneira geral, é o símbolo do princípio passivo. O cálice da flor, tal como a taça, é o receptáculo da atividade celeste. É a imagem da perfeição espiritual. A planta simboliza o nascimento perpétuo e o fluxo incessante da energia vital”. Os mortos, na sua última morada, também são acompanhados de adornos de flores. O pêndulo, que vai de lá para cá, sugere a passagem incontrolável do tempo. Esse pêndulo faz girar o ponteiro, em forma de lança, como um eixo, simbolizando o raio solar, isto é, a ação de essência sobre a substância indiferenciada, a atividade celeste.

No próximo verso, está o enigma das flores do pêndulo que vão horas e voltam sendo outra estação. A sucessão das estações marca o ritmo da vida e as etapas de um ciclo: nascimento, maturidade e morte. As flores do pêndulo que também simbolizam a primavera, num processo metonímico (a parte pelo todo) e o vai e vem desse pêndulo observam a brevidade da vida de cada um. A primavera simboliza a juventude, início da passagem humana na terra. Essa passagem é tão rápida que o eu lírico parece fazer um questionamento: por que o pêndulo que leva as flores não traz essas mesmas flores? Pai: - Por que o homem precisa envelhecer e morrer? Mais uma vez, o ser lírico lembra a fragilidade humana e sua finitude.

Nunes aborda o complexo estudo ontológico elaborado por Heidegger sobre as diferentes realidades, que vai desde o mundo exterior até o mais profundo do ser humano. É nesse momento que o eu lírico olha para o

pêndulo do relógio com um questionamento do sentido do homem no tempo e no espaço. Esse relógio, que representa o agora do sujeito poético, está anunciando que, a partir do conceito de possibilidade existencial, o nascimento e a morte são apenas características de um ente vivo, mas com qualificações superiores da possibilidade existencial, pois a morte é tomada como algo que sempre pertence à existência.

Essa morte que o eu lírico percebe no pêndulo “*de lá para cá*”, como se dissesse que muitos já se foram e outros ainda irão, não diz respeito ao acabamento do ser ou ao estar no fim da existência, mas a um modo particular de relacionar-se com a morte. É o que Benedito Nunes (2008, p. 120) reflete sobre o conceito existencial de morte, que é “ser-para-o-fim”, sendo uma possibilidade existencial.

A morte não é para ele, portanto, o puro aniquilamento [...] ontologicamente falando, o homem deixa de viver porque morre, e morre porque lhe é inerente o morrer, enquanto poder-ser de cada qual. O infausto acontecimento torna-se possibilidade da existência, ingressando, intransferível e irrepresentável, na relação com o ser a que a existência está concernida.

Sua angústia com a proximidade da velhice e, conseqüentemente, da morte, continua nos próximos versos: “*são horas anãs de dedos inábeis.*” A noção da passagem do tempo na infância é o oposto da idade madura. A infância é o tempo do vir a ser, enquanto no outro extremo da vida, é o que já foi. A passagem do tempo também está na imagem metaforizada dos *dedos inábeis*. A velhice é um impedimento para a agilidade do corpo humano. O tempo avança vertiginosamente deixando a velhice como portadora de más notícias: “*dedos inábeis que não restituem seu movimento*”. Neste verso, o poeta optou por escrever dedos em lugar de mãos como sendo seu prolongamento. A mão exprime as ideias de atividade, de dominação e poder. Poder esse que somente é possível na juventude. Nunes (2008, p. 111) diz que a angústia surge do espírito como síntese do psíquico e do corpóreo, do finito e do infinito e do temporal e do eterno.

A inquieta possibilidade de poder ser identifica a natureza espiritual do homem, como criatura livre, que só em Deus encontra acabamento e perfeição. O que verdadeiramente angustia é a possibilidade de ser que constitui a liberdade humana. O espírito tem angústia de si mesmo.

O sujeito lírico, diante do relógio, símbolo material do tempo, tem consciência do ser-no-mundo. Ele percebe que é (ser), no sentido de existência e co-existência entre os outros seres e não está (estar), no sentido de permanência ou passagem. É uma consciência que percebe os que já se foram de sua vida. O tempo, metaforicamente, representado pelo tecer lento das aranhas “*sequestra imagens*” queridas e, agora, tão raras. O ser lírico tem consciência de Deus (o pai, possuidor do relógio) e sabe que ele é um ser largado no mundo, que não pode fugir da fatalidade. Sua vontade não importa.

O tempo, para Chevalier & Gheerbrant (1982, p. 876) é representado pela roda, com seu movimento giratório pelos 12 signos do zodíaco, que descrevem o ciclo da vida. Na linguagem, como na percepção, o tempo simboliza um limite na duração e a distância mais sentida com o mundo do além, que é o da eternidade. Por definição, o tempo humano é finito e o tempo divino infinito. Este tempo está interligado à vida e suas marcas são visíveis em cada ser. Alheio à vontade de cada um, ele impõe a realidade da limitação humana, juntamente com sua finitude. O ser lírico olha as horas, no sentido de tempo. O “agora”, na sua maturidade, passa rapidamente: “*são horas anãs*”. Seu tempo também está se esgotando. Em seu mundo poético, ele vê o real e o imaginário e busca encontrar soluções para sua natureza humana, sabendo que tudo passa. O homem é um ser passageiro.

Esse relógio paterno, que é mais que um objeto pessoal ou peça decorativa, não revela os numerais no mostrador. Ele olha e vê o seu *agora* simbolizado pelos numerais inexistentes. São esses números que ele procura ver no mostrador: “só claros apontam no mostrador”. Segundo Chevalier e Gheerbrant (1982, p. 71), os números, além de servir para contar, acobertam uma força desconhecida. “É o engodo do mistério”. É esse mistério que ele quer decifrar, pois, se na perspectiva simbólica, cada número tem sua personalidade própria e as próprias criaturas também são números, enquanto manifestações do princípio uno, então, se ele conseguir ver o seu número projetado no mostrador, conseguirá desvendar o enigma. Mas, a vida é um mistério, e como tal, mantém o ser lírico preso em seus labirintos, com os olhos perscrutando o fio do novelo que ficou perdido no compasso das horas.

O sujeito lírico procura compreender o sentido do homem no tempo e no espaço. Esse inexorável passar do tempo, simbolicamente, representado pelo tecer da aranha que, conforme os diversos povos, a aranha pode representar a criadora cósmica, a divindade superior e tecelã da realidade. Ela é, portanto, senhora do destino, o que explica sua função divinatória. Pode-se ver na imagem da aranha tecelã uma alusão à divindade da mitologia grega: as Parcas. Do Monte Olimpo, essa divindade regia o destino dos homens. De modo imparcial, as três irmãs teciam o fio da vida, que era cortado na data determinada pelos seres superiores. O sujeito lírico perscruta o mostrador do relógio para desvendar seu próprio mistério de estar-no-mundo.

Esse quadro simbólico é reforçado pela palavra *tecer*, verbo de ação, com a conotação de fazer com as próprias mãos. O tear, objeto utilizado para tecer, simboliza a estrutura e o movimento do universo. O trabalho de tecelagem é um trabalho de criação. É fazer sair de sua própria substância, exatamente como faz a aranha, que tira de si própria a sua teia. É o símbolo do destino.

O ser lírico também tece suas palavras com o fio vivificador que buscou nos “vastos palácios da memória”¹ e fala de seu tempo para o leitor interessado em desvendar os mistérios da poesia. O tempo cosmológico, ou seja, o tempo do mundo é o que integra a todos como parte de um plano maior que suplanta a dimensão da história individual de cada um. No segundo nível.

¹ Sobre a análise que Santo Agostinho fez do tempo, numa crítica à concepção aristotélica exposta na Física. Nunes (2008, p. 135). Ver Santo Agostinho, Confissões. 3. ed. Tradução do orig. latino por J. Oliveira Santos, S. J. Porto, Liv. Apostolado de Imprensa, 1948. Livro 11, cap. 28, p. 364

de tempo, está o tempo perceptivo, da consciência imediata, do constatar que o dia é pequeno para realizar as tarefas rotineiras. E

o terceiro nível, é o tempo da memória, que Nunes (2008, p. 138), chama de temporalidade. É o aspecto subjetivo do tempo que representa a subjetividade de um período de tempo para cada indivíduo que Husserl, citado por Benedito Nunes, p. 138, defende como tempo fenomenológico, declarando que toda vivência efetiva é algo que dura, gerando um infinito contínuo de duração em um contínuo pleno.

É nessa temporalidade que o eu poético percebe que as horas “*são horas anãs*” e que “*as horas são outras*”. Em sua indagação pela existência humana, ele vê o passado como recordação, inteligível mediante a visão das coisas presentes. Neste poema, percebemos a valorização subjetiva de cada hora da vida, rebuscada de uma opacidade melancólica ao constatar que já não consegue visualizar os números desse relógio, que simbolizam os invólucros invisíveis dos seres. A angústia metafísica se intensifica quando é impedido de decifrar o que há do outro lado de lá, no além, no plano metafísico, simbolizado pela impossibilidade de visualizar os numerais: “*só claros apontam no mostrador*”. Não consegue desvendar o enigma.

A imagem da aranha tecelã estende seu fio nebuloso e se entrelaça na linguagem subjetiva e transfigurada da poesia. Por meio da linguagem poética, o sujeito lírico tenta recuperar e aprisionar no poema as vivências passadas que, aos poucos, estão se perdendo no tempo. A passagem do tempo é inexorável, apontando para a finitude humana e contra o qual nada pode fazer a limitação do homem. Ele sabe que sua permanência nessa dimensão (tempo) em que se insere o ser humano é passageira e a expectativa da morte é vista de maneira sombria.

A reflexão sobre a condição humana continua no poema denominado *infância I*, página 97. Esse tempo poético faz durar o tempo vivido como se fizesse uma ligação contínua e ininterrupta da vivência real não se perdendo no tempo. O ser lírico (re)vive sua infância e registra palavras que o tempo não consegue levar, porque é o próprio tempo que se presentifica em cada palavra.

infância I

*da aberta janela, olhando a rua,
vou jogando barcos de papel
na enxurrada do tempo
e de uma chuva
a cair, mansamente, dos telhados
e fachadas das casas com beirais.*

*os barquinhos vão-se, em rodopio,
aos trambolhões, na beira da calçada,
e, mais além, descendo em debandada
para o ralo de um esgoto,
que um dia, me disseram,*

*ainda iria
cair no mar.*

*viajante sem sucesso do desejo,
toda a vez que chove na janela,
vou correndo, depressa, para vê-los,
e nada encontro deles*

*nenhum vestígio,
todavia, percebo nestas águas,
que nunca se cansaram de correr,
as que levam o meu sonho
de livres velas
no mar
armar. (p.97)*

O ser lírico, na obscuridade plena de mistérios, viaja a dimensões metafísicas, direcionado por um ser lírico que deseja encontrar, nesse roteiro, um sentido maior, que está além da vida real para justificar esse existir. Sobre a anunciação poética, Susanne Langer (2006, p. 280) diz: “seu propósito não é informar as pessoas daquilo que aconteceu e quando, mas criar a ilusão de coisas passadas, a semelhança de eventos vividos e sentidos como uma memória abstraída e consumada.” Essa viagem do poeta-menino ganha uma dimensão simbólica, tanto no sonho da infância quanto na visão do viajante errante “*sem sucesso do desejo*.” Desejo de retornar aos sonhos do poeta-menino que insiste em captar as forças do advir. No olhar desse viajante sem sucesso do desejo, o sujeito lírico ainda retém as mesmas expectativas do poeta-menino. Ainda aguarda sua concretização no presente distendido, que pode presentificar, manter presente, ou seja, reter essa memória que apenas a poesia pode captar a essência de todas as coisas e eternizar a beleza transitória dos momentos fugazes da existência. Nunes (2008, p. 137) diz que o presente e passado podem ocupar dimensões distintas de um mesmo plano:

A recordação é, por isso, uma apresentação no modo transcurso, participando de uma continuidade de mudanças permanentes. O ‘presente’ e o ‘passado’ ocupariam dimensões distintas de um mesmo plano, separados pela distância, e ligados pelo rebatimento de um no outro. Podemos deter a vivência passada, também reflexivamente desdobrável na linha vertical dos *agoras* (ao recordarmos uma ‘recordação’), com as suas *retenções e protensões*, de onde os momentos atuais, retidos e pretendidos, de recordação em segundo grau, passam para a linha horizontal do transcurso.

O poeta-menino olha para a janela aberta que, enquanto abertura, é o canal para entrar o ar e a luz, a janela simboliza receptividade. As janelas das residências, geralmente, são quadradas e representam a receptividade terrestre, relativamente ao que é enviado do céu. Nessa simbologia da terra em oposição ao céu, observado em outro nível, representa o símbolo do universo criado, incluindo terra e céu, em oposição ao construído. É o oposto do transcendente. Essa janela quadrada é o apoio sólido do terrestre, do tangível da criação e do revelado, nesse caso, é o que está sendo revelado para o poeta-menino. Nessa revelação, segundo Langer (2006, p. 280), o ser lírico busca verbalizar o mundo que se descortina diante dele. “[...] os poetas exploram as formas verbais gramaticais para toda nuance de imediatividade, continuidade, isto é, por seu poder de enformar a experiência virtual, mais do que por sua função literal de nomear ações e datá-las”.

Vejamos a terceira estrofe, segundo verso: “*toda vez que chove na janela.*” Esse quadro é simbólico, e representa o mundo físico de sua infância, de sua casa e sua memória. O ser lírico oscila entre presente e passado, como se o tempo não tivesse importância. Para Langer (2006, p. 279), a nossa história pessoal, que é uma construção feita a partir das nossas próprias memórias e relatos de memórias de outras pessoas, não é construída inteiramente de lembranças. Não estamos totalmente conscientes de nossa existência como contínua, a tal ponto que, algumas vezes, as recordações de atividades ou de lugares em que nos encontramos são tão atordoantes que é necessário organizar outras recordações interpostas antes de ficarmos convencidos de que situações tão diferentes fazem parte da mesma vida. [...]“embora o evento rememorado possa ser de longa data, parece como se tivesse acontecido ontem”.

A visão da rua com o barquinho de papel sendo levado pela enxurrada, quase não pode ser substituída pelo tempo presente, pois o ser lírico está preso em um acontecimento que ficou no tempo, mas que é apreendido nitidamente em seu afastamento temporal. Então, esse devaneio é interrompido e o eu poético é chamado à realidade com a palavra “*enxurrada do tempo*” que o desperta do encantamento, da visão do invisível. Staiger (1972, p. 54) diz que: “O passado como objeto de narração pertence à memória. O passado como tema do lírico é um tesouro de recordação”.

Na primeira estrofe, o poeta começa com a inversão da estrutura da frase: *da aberta janela*. O mais provável seria: *da janela aberta, olhando a rua*. Essa inversão reforça a intencionalidade do eu poético em posicionar a janela como abertura e receptividade para o celeste. É desse lugar que o poeta-menino vê o mundo. A inversão das palavras reforça a intenção do sujeito lírico em realizar uma fusão com a janela e, a partir daí, ser a própria abertura e receptividade para o celeste numa proposição de trazer o passado para o presente.

A seguir, o verbo olhar aparece no gerúndio, “*olhando*”, dá a ideia da junção de um passado/presente proporcionando a sensação de continuidade. O olhar simboliza as paixões da alma. É dotado de um poder mágico, que lhe confere uma terrível eficácia. De acordo com Chevalier e Gheerbrant (1982, p. 553), “O olhar é o instrumento das ordens interiores: ele mata, fascina, fulmina, seduz, assim como exprime. O olhar aparece como símbolo de uma revelação. Mais ainda, é um reator e um revelador recíproco de quem olha e de quem é olhado. O olhar é como o mar, mutante e brilhante, reflexo ao mesmo tempo das profundezas submarinas e do céu”.

O olho simboliza, no plano físico, o sol visível de onde emana a vida. É com esse olhar/sol de menino-poeta que ele vê a chuva cair do alto como dádiva celeste, com poder de fecundar a terra e fazê-la frutífera. Olha com esperança de receber essas influências do alto para fertilizar e desabrochar o seu espírito. É nesse contemplar que o menino tem a revelação do seu destino de poeta. A enxurrada do tempo vai desvendando seu mundo poético, transfigurado na chuva que chove **na sua** janela e escorre para o mundo com o poder de atuar sobre as coisas e seres, revelando suas sensações mais profundas.

A chuva, personificada em alguém que bate na sua janela, é mensageira de boas novas e auxilia-o na reflexão de sua condição humana. O sujeito lírico se apresenta como um ser que toma consciência de seu estar no mundo, do ser-para-a-morte, que faz perguntas sobre o sentido do ser e aguarda as respostas. O sujeito lírico faz alusão a um texto que se encontra no evangelho do Novo Testamento da Bíblia Sagrada, quando Jesus diz: “Batei, e

abrir-se-vos-á [...] quem busca acha.” (Lc 11:11). Ouve a batida e corre para a janela, tentando encontrar aquele poeta-menino para solucionar o conflito, resultante da impossibilidade de auto deciframento e da procura do sentido da vida e da morte.

Um sentimento a respeito de alguma coisa ou pessoa é um acontecimento muito limitado dentro de um pequeno espaço de história. Pois, a estrutura não é de acontecimentos externos, mas, de ideias ocorrentes. A contemplação é o sustento da lírica que motiva e contém a emoção trabalhada. O tempo dessa contemplação é o presente. Essa construção poética não necessita da fixidez histórica com eventos externos, pois ela está projetada na história sem cronologia. De acordo com Langer (2006, p. 280), em uma lírica, a criação é uma consciência de experiência subjetiva, e o tempo da subjetividade é presente atemporal. “Escrever líricas é uma técnica especializada que constrói uma impressão ou uma ideia como algo experimentado, em uma espécie de presente eterno [...] o poeta lírico cria uma sensação de realidade concreta da qual foi anulado o elemento tempo, deixando uma sensação plantônica de eternidade”.

No sentido simbólico, essa chuva exprime a transcendência e o espírito que marca o signo da arte. É essa chuva que o menino vê “*cair, mansamente*” do alto e escorrer dos telhados, depois pelas “*fachadas das casas com beirais,*” simboliza o *fiat*, isto é, o ponto zero do gênese, quando o Espírito de Deus pairava sobre as águas, observando o caos, sem forma e sem vida. Simboliza o anterior à forma e à criação. De acordo com Bachelard (2000, p. 18), essa chuva cai mansamente na casa, que simboliza o centro do mundo:

[...] como a cidade e o templo, a casa está no centro do mundo, ela é a imagem do universo. A casa significa o ser interior; seus andares, seu porão e sótão simbolizam diversos estados da alma. O porão corresponde ao inconsciente, o sótão é a elevação espiritual. Segundo a psicanálise, o telhado é a cabeça e o espírito, o controle da consciência.

Em oposição ao estado sólido da posição do menino, que olha do requadro da janela, e da posição estática da palavra dicionarizada, está a polissemia da fluidez da linguagem poética tal qual a da água que corre dos

telhados e caminha para o mar, que simboliza o mundo, o coração humano, enquanto lugar das paixões. O mar se situa entre Deus e os homens.

Ao refletir-se na água dessa chuva poética, o poema realiza a presentificação de espaços geográficos e humanos que fazem parte do mundo real. O poema presentifica artisticamente a fugacidade da vida, pequeno espaço para concretizar os sonhos do poeta-menino. Neste movimento, a arte expõe o questionamento sobre a realidade, a consciência da efemeridade, o tempo das pessoas, solidão e morte. Desse modo, o movimento centrífugo é realizado pela obra de arte sendo explicitado na disposição em que ela se posiciona em relação ao mundo e às suas reflexões. Lefebvre (1980, 14) diz: “Provoca na obra literária o movimento centrífugo. Com ele a obra se abre ao mundo exterior e aos seus problemas”.

A chuva (enxurrada) é obrigada a passar pelo ralo de um esgoto antes de chegar ao seu destino final: o mar. No sentido simbólico, o esgoto é como uma peneira. É a imagem da seleção crítica e do crivo. É um símbolo da separação. Quando Jesus disse: “Simão, Simão, eis que Satanás vos pediu para vos cirandar (peneirar) como trigo” ((Bíblia de Estudo Pentecostal, 1995, LC 22:31), Simão (Pedro) somente passaria pela seleção, pelo crivo, com a intercessão de Jesus. Após o crivo do ralo, a chuva atinge o espaço desejado que, *“um dia, me disseram, ainda iria cair no mar”*. A chuva da linguagem poética sai do estagnado e caminha, primeiro, mansamente; depois, em uma desabalada enxurrada caudalosa que segue em direção ao mar, para outras margens de significações.

No sentido metafórico, o mar é o lugar dos nascimentos, das transformações e dos renascimentos. Estado de transitoriedade que pode concluir bem ou mal. É a imagem da vida e da morte. É a arte/vida que o poeta-menino espera encontrar no espaço metafísico do mar. Numa linguagem subjetiva, o ser lírico registra a expectativa de manter esse passado presentificado na memória com a palavra: *“ainda.”* A imensidão do mar se contrapõe as limitações do ser humano e, ao mesmo tempo, sugere mistérios, que ele *“ainda”* espera alcançar. Mais uma vez o sujeito lírico abandona-se ao desejo de alcançar o infinito e sente a necessidade de entregar-se a uma lei

maior que preside a vida. A chuva, ao passar pelo ralo e continuar seu percurso, também leva consigo esses momentos da vida. “A literatura, no sentido estrito, cria a ilusão de vida no modo do passado virtual. *Poesis* é um termo mais amplo do que literatura, porque há outros modos de imaginação poética, além da apresentação de vida através apenas da linguagem” (LANGER, 2006, p. 276).

O primeiro e o segundo verso da primeira estrofe do poema iniciam com a palavra em situação dicionarizada, parada e estagnada em si mesma. Se interrompermos a leitura nesse ponto, teremos uma descrição de uma ação ocorrida na infância do poeta. Vejamos: “*da aberta janela, olhando a rua, vou jogando barcos de papel na enxurrada*”. A partir daí, o poema passa pelo crivo da criação poética, recebe arranjos verbais próprios com processos de significação, com interações, com imagens, tom expressivo e flexibilidade de polifonia. É a enxurrada da linguagem literária que corre para outras margens de significações. Esse fazer poético é realçado pelo jogo de palavras utilizando-se de vários tempos verbais. Surge aí, uma mistura de passado, futuro, presente e presente continuado que não deixa o leitor desorientado quanto ao tempo em que se passa a ação. Langer (2006, p. 283) diz que a criação poética não necessita de data precisa para ser arte: “[...] como uma condição sem data. Isso se adequa à natureza da memória; todo o nosso conhecimento relevante está implícito na lembrança de um evento passado, mas é em si ‘lembrado’ como sendo dessa época”.

A chuva que escorre dos telhados tem a capacidade de prender o olhar desse menino na contemplação e mergulho do mundo das palavras e da sua realidade de mundo que ele, com seu espírito de poeta, consegue ver antecipadamente. Nessa visão, está o seu barquinho de papel. O barco que transporta pessoas ou outras cargas, também é usado pelo poeta para transporte de linguagem, que é a própria arte. É, na verdade, um transporte metafórico que conduz a voz poética para o mar, para além dos territórios humanos, sem começo e nem fim, repleto de significações. Langer (2006, p. 280) diz que a memória traz a infância de volta:

Amiúde os mais remotos estados de ânimo infantis voltam de súbito com o frescor completamente acronológico; contudo, não os defrontamos como se fossem novos, como o presente atual, mas como antigas posses. Nossa memória de pessoas com as quais vivemos geralmente tem esse caráter atemporal.

O barco é símbolo de viagens e de travessias. É o transporte ideal para ser utilizado na fluidez caudalosa dos rios e mares. Mas a vida presente é uma navegação perigosa. A imagem de um barco simboliza segurança e favorece a travessia da existência. O sujeito lírico, sendo um passageiro-barqueiro, também faz passar as pessoas de uma margem à outra com sua palavra poética.

O barco também pode ser comparado com um berço, local de segurança, aconchego e crescimento. Evoca a ideia de força e de segurança numa travessia difícil. É a imagem da vida, cujo centro e direção cabem ao homem escolher. O barco também pode ser concebido como receptáculo, como vaso. Passa a participar do sentido da matriz feminina, portadora da vida. Também é um chamamento para a passagem, a grande viagem do ser lírico que o poeta-menino convida para fazer a transcendência. A essa projeção imaginativa, Susanne Langer (2006, p. 250) chama de “exibível” a cada produto da imaginação, seja ele uma obra organizadamente inteligente de um artista, ou a produção de alguém que sonha, chega até ao leitor como uma experiência, um dado qualitativo direto. “Significados não são, como supõem muitos estetas, uma parte da significação da poesia; eles servem para expandir o símbolo, e isso é um auxílio técnico ao nível da feitura do símbolo”. As associações precisam ser evocadas para que o símbolo se intensifique, pois a construção poética depende, também, dessa expansão táctica.

A contradição aí é que o barco é de papel, que no sentido simbólico está ligado à escrita que ele recebe ou à fragilidade de sua textura. Ambos representam fragilidade, pois é diante do papel que o sujeito lírico se prepara para ordenar o caos da linguagem que ainda não está articulada em forma de linguagem poética. Sua frágil textura tem o poder de representar a fragilidade humana ao sentir angústia para escrever, sabendo de antemão que poderá apagar e reescrever até atingir a melhor forma para aprisionar o poema. Godoy (2004, p. 10) diz que a poesia é “uma escrita que se apaga no ato mesmo de ser escrita como se fosse, contraditoriamente, uma escrita ágrafa”.

Na segunda estrofe está registrada a trajetória dos barquinhos, “os barquinhos vão-se, em rodopio, aos trambolhões, na beira da calçada”. Os barcos que, além de outras funções também levam viajantes, possuem o sentido simbólico de buscar a verdade, a paz ou a imortalidade, mesmo que seja aos trambolhões. Alguns povos antigos não sepultavam seus mortos, colocavam-nos em barcos e soltavam-nos nos rios ou no mar para que fossem ao encontro de novas descobertas espirituais. Esse barco do poeta-menino precisa passar “para o ralo de um esgoto, que um dia, me disseram, ainda iria cair no mar.” O buraco simboliza o desconhecido. Esse esgoto vai sair do outro lado. Para Chevalier & Gheerbrant (1982, p.148) “É o além, em relação ao concreto ou que desemboca no oculto. O além, em relação ou aparente.” Langer (2006, p. 251) diz que a mesma forma pode ter mais do que uma significação. A atribuição de significado a um símbolo reconhecido leva a outras possibilidades dentro de seu contexto.

O olhar do poeta-menino espreita o sombrio ralo do esgoto e a sua inquietação se intensifica quando percebe que é impedido de acompanhar o trajeto dos barquinhos. Ele espera desvendar o mistério do lado de lá, o enigma de outras águas, que no plano metafísico é simbolizado pelo mar.

O esgoto é tal qual o buraco, é mais rico de significado que o simples vazio, é repleto de todas as potencialidades daquilo que o preenchia ou que passaria por sua abertura. Os barquinhos de papel, antes de entrar no ralo do esgoto, “vão-se, em rodopio, aos trambolhões.” O movimento helicoidal dos redemoinhos é um movimento independente da vontade humana e dirigida por forças superiores caracterizando uma intervenção no curso do movimento evolutivo. Esta força dos redemoinhos se opõe à polissemia e fluidez da linguagem literária e das águas dessa chuva de linguagem poética, que é um campo de ação e vontade do ser humano.

Estas cenas que o olhar do menino focaliza realizam a transfiguração de sua realidade, que não é uma simples narrativa de sua infância, mas é a recriação de outra realidade, isto é, o seu discurso literário. Para Staiger (1972, p. 54) “O passado que procura trazer não está longe nem terminou. Não delineado nitidamente e nem compreendido em sua totalidade, movimenta-se ainda e comove o poeta e a nós mesmos com a magia.” Essas recordações, enquanto linguagem artística, podem invocar uma realidade pré-

existente que estavam guardadas na memória para recriar outra realidade. Lefebvre (1980, p. 18) diz que a linguagem pode refletir “os objetos, as idéias e as sensações que comunica, que ele possa, de algum modo imitar o seu conteúdo”.

O menino-poeta-viajante sabe que seu barco, juntamente com a chuva, chegará ao mar. Porém, percebe que o seu caminho não será diretamente pelas ruas: “*na beira da calçada, e, mais além, descendo em debandada.*” É preciso lutar contra todas as intempéries do trajeto, seja com os rodopios ou o ralo do esgoto. Essa imagem da fluidez da chuva e a rigidez do caminho simboliza a luta pelo fluir da linguagem poética que se passa nesse trajeto, desde o momento das primeiras gotas de chuva até sua chegada ao mar. A conjunção *todavia*, seguida do verbo *percebo* faz a ponte que leva a enunciação poética do passado para o presente.

Na terceira estrofe está a reflexão da maturidade poética. O homem atinge a maturidade de seu ser na angústia que se revela mediante a própria possibilidade de ser-no-mundo. É ela que o leva a refletir sobre sua autêntica existência. Aí está um “*viajante sem sucesso do desejo*”, esperando a chuva outra vez **na sua** janela. A seguir, acompanha uma locução adverbial de movimento e ação; “*vou correndo*”, está acompanhado de um advérbio de modo: “*depressa*” que presentifica, artisticamente, a fugacidade da vida. O sujeito lírico tem pressa para desvendar o principal enigma da vida, que é a sua própria vida, seu ser e estar no mundo.

Na última estrofe, o ser lírico filosofa sobre a passagem do tempo que não se detém, indiferente à sua presença ou angústia: “*nestas águas que nunca cessaram de correr.*” Depois de haver percorrido boa parte do caminho de sua vida, o eu lírico percebe que “*ainda*” não desvendou o mistério que o intrigava na infância. Ainda aguarda decifrar a si mesmo. O ser lírico conquista o encantamento da inspiração pela poesia que é a única que consegue falar a linguagem das palavras. O sujeito lírico consegue dar nova significação ao mundo. Ele recria o mundo, como o cria no leitor no momento em que ultrapassa a gramática tradicional que, nem sempre, consegue responder as nossas indagações sobre a imaginação poética.

2.5 Passado e memória

Em sua poesia, Carlos Fernando conjuga o passado, presente e o futuro como um dos recursos de sua poética. O poema denominado “canção da ida”, página 67, foi construído com uma linguagem onírica necessária à criação, ora como uma viagem ao tempo passado, ora como reflexão de seu ser e estar no mundo. Eis o poema:

canção da ida

*foi em outubro
em um dia
rubro
quando ali
eu vim*

*para sempre gravei
em meu pensamento
esse alumbramento*

*onde quer que esteja
este meu destino
vou me lembrando
daquele menino*

*era fim de fevereiro
aprendiz-marinheiro
quando dali
parti (p.67)*

Dentro da temática da obra de *Perau*, além da reflexão humana preocupando-se com o existencial, também se destaca a infância. A nostalgia de sua infância está presente neste poema expressando o desejo de revivê-la. O sujeito lírico apresenta planos temporais e formas verbais para narrar os acontecimentos nas três primeiras estrofes. A temporalidade se apresenta como uma curva do tempo: nascimento, partida e amadurecimento do menino-poeta. Como na linguagem poética o passado é presentificado pela memória, o ser lírico inicia com um verbo no pretérito perfeito: “foi em outubro”. Interessante que o verbo *ir* e o auxiliar *ser* se confundem em uma mesma conjugação e, tratando-se de poesia, só poderia denotar intencionalidade para obscurecer a obra e revesti-la de enigmas. Passado e presente se fundem nas recordações da infância. Ele sabe que este período da vida está perdido para sempre. Ao recordá-la, ele retorna à morada do encantamento e do devaneio sem recriminações.

A partir do segundo verso: “*em um dia rubro quando ali eu vim*”, continua registrando o mês e um dia marcado pela cor vermelha, rubro/sangue que simboliza a alvorada e o princípio da vida, com sua força, poder e brilho. A analogia poética do dia é a de uma sucessão regular: nascimento, crescimento, plenitude e declínio da vida, assim como as estações do ano. Este ciclo da vida termina com a morte. O sujeito lírico tece este poema grafando o verbo **foi** no início desta estrofe evidenciando um passado que não pode ser alcançado, a não ser poeticamente, com o seu final, **vim**. Enquanto um **foi**, outro **vem**. Aí está o nascimento em um passado/presente e a sua existência no mundo que ainda está vindo/sendo. O sujeito lírico retira estes verbos do estado imóvel do dicionário para ser movimentado nesta construção que pode ser ampliada em uma linguagem polissêmica, revelando que o ser está-no-mundo e, como tal, é um ser destinado para a morte.

Na poesia, aquilo que por necessidade de essência precisa ser dito poeticamente, faz a sua residência no oculto e presentifica uma realidade por meio de imagens e analogias valendo-se de um discurso polissêmico. O poeta, é o ser que consegue manipular a palavra no seu mais alto sentido, deixando a cargo do leitor a tarefa de desvendar seus mistérios. E um desses mistérios é a relação entre ser e tempo. O tempo não é uma coisa, está na consciência, coexiste com o passado e o futuro.

A segunda estrofe caminha nesta perspectiva, pois inicia com advérbio de modo: “*para sempre gravei em meu pensamento esse alumbramento*”. Essa cena, gravada como se fosse um quadro, realiza a transfiguração da realidade do mundo real. Mas esse mundo real, gravado na memória não é somente uma cópia que está sendo representada. É a criação de uma outra realidade, que é o discurso poético que, enquanto criação artística, tece uma linguagem subjetiva e metafórica, podendo apoiar-se em uma outra realidade anterior.

No discurso poético de “*canção da ida*”, a manifestação do ser se descaracteriza de sua mais oculta essência, que é o mistério. Este mistério se presentifica na palavra *destino daquele menino*, pois o ser permite que a poesia nasça para nela se encontrar. Com nostalgia, o ser lírico contempla

aquele menino e o vê inserido no seu destino. Fica suspenso entre o presente e o passado: nascimento, infância e fase da maturidade, com início e meio de sua existência, encaixando de modo cíclico e sem saber quando será o fim. Tem consciência somente de como será o final (saber como ser para a morte), mas não sabe quando.

O poema está elaborado em quatro estrofes com versos impregnados de imagens poéticas que, encadeados aos seguintes, formam uma unidade discursiva que sai do significado estático das palavras e adquire novas significações e possibilidades de leitura. Uma dessas possibilidades é a intencionalidade poética que ocorre na construção da rima pobre (assim classificadas por teóricos versados no assunto) com as palavras *destino* e *menino*. Esta polissemia provoca uma força no discurso poético análoga à fala ocorrida na infância, sem utilização do lapidado e rebuscado vocabulário que somente será adquirido com a idade adulta. O confronto com a infância acorda no poeta a sua duplicidade. Ele é o outro que a recordação da infância faz retornar do passado para sustentar o que ele é no presente.

Após a palavra *pensamento*, seguido de *alumbramento* (encontramos outra rima formada por palavras da mesma classe gramatical), há uma interrupção na sequência do poema. É como se o sujeito lírico estivesse refletindo sobre a temporalidade. Essa temporalidade se desenvolve a partir de articulações entre o conceito de estar-no-mundo com o sentido do cuidado, que tem a ver com as possibilidades e o "por-vir" da existência. É a maneira como o ser se projeta e programa sua existência e o modo de se saber como ser para a morte. É o destino que espera por esse menino que o faz parar e refletir. O ser que está no mundo é concebido numa conjugação entre o *ser-sido*, o *estar* em situação e o *porvir*. O passado, o presente e o futuro.

A reflexão sobre a infância, acordou o duplo do ser poético. A infância é o símbolo da inocência: é o estado anterior ao pecado. Na tradição cristã, no período barroco, às vezes, os anjos eram representados como crianças, em sinal de inocência. O ser duplo é o eu conhecido e o eu desconhecido. É o ser dividido, é aquele que afirma: "vou me *lembrando* daquele menino". O verbo no

gerúndio sugere continuidade da ação e reforça a duplicidade do ser que busca reter este outro eu no tempo e no espaço. O final do poema traz o verbo partir conjugado no pretérito perfeito.

O poema encerra com o início do primeiro verso retornando à condição de passado: “*era fim de fevereiro aprendiz-marinheiro*” A imensidão do mar se contrapõe ao limite humano, mas sugere mistérios para o aprendiz de poeta que está vislumbrando novos horizontes. Os marinheiros não fixam residência em terra, aportam, brevemente, para levantar âncora logo em seguida. Este início de verso, também registra outra marca temporal: “*fim de fevereiro*”, fechando uma parte do ciclo de existência que iniciou com o título do poema: *canção da ida*. Pressupondo uma intencionalidade artística, esse poeta-menino, retorna à memória do poeta-maduro e determina a escolha para o título do poema, pois as ações ocorridas na infância ainda comovem o poeta como a magia de ouvir uma bela melodia.

Nos versos: *era fim de fevereiro aprendiz-marinheiro*, o ser lírico expressa, mais uma vez, a passagem do tempo. Segundo Alfredo Bosi (2000, p. 30), a imagem contida no poema é mais que um ícone do objeto que se fixou na retina. “É uma palavra articulada, cuja superfície é uma cadeia sonora e significativa”. Nesse outro tempo, ele é iniciante na idade da razão confrontando-se com a infância. A partida não é somente geográfica. O poeta-menino não parte somente de sua terra natal. Ele se distancia de sua infância e do mundo do faz-de-conta para ser o outro com o cuidado, possibilidades e o “por-vir” da existência.

A palavra proferida pelo sujeito lírico ecoa na obscuridade. O ser lírico, através da linguagem poética, presentifica uma realidade por meio de imagens e simbologias inseridas em um discurso polissêmico. Pois, o poeta é o ser que consegue manipular a palavra no seu mais alto sentido, deixando a cargo do leitor a tarefa de desvelar seus segredos. A relação entre ser e tempo, que coexiste com o passado, presente e futuro estão, intrinsecamente, ligados ao enigma que o ser lírico deseja decifrar: o sentido do ser e a transitoriedade da vida.

3. O ENCONTRO COM O POÉTICO

Um poema transmite a qualidade de um sentimento. Mesmo quando parece estar veiculando ideias, ele está transmitindo a qualidade do sentimento dessa ideia.

Pignatari

Ao abordar os conceitos fundamentais da poética na introdução de sua obra, Emil Staiger (1972, p. 13) propicia noções de épico, lírico e dramático, em um sentido diferenciado do que é usado em nossa época. De acordo com sua abordagem, a poética não está mais ligada à função de habilitar indivíduos para escrever poesias conforme o direcionamento dos modelos da antiguidade que encaixavam cada gênero literário em um número limitado de obras. “Era lírica toda poesia que se assemelhasse em composição, extensão e principalmente na métrica às criações dos autores líricos considerados clássicos”.

Enveredando por esse caminho, seria quase impossível para a poética classificar todos os exemplares isolados, pois, os modelos se multiplicaram assombrosamente. “Por estas razões, a possibilidade de uma arte poética tem sido muitas vezes contestada. Fala-se das vantagens de se poder seguir ‘sem preconceitos’ as transformações históricas” (STAIGER, 1972, p. 14). Segundo esse autor, é uma futilidade tentar catalogar as obras e guardá-las em gavetas enumeradas e não atentar para a essência da poesia lírica, que uma vez captada, essa ideia do lírico é irremovível e foge do nosso arbítrio.

Apesar de não atribuir um conceito claro sobre poesia lírica, essa ideia deve corresponder ao que, geralmente, denomina-se de lírico. Staiger registra na página 15 o seguinte: “Mas não vamos de antemão concluir que possa existir em parte alguma uma obra que seja puramente lírica”. E complementa esta ideia afirmando que as obras poéticas podem pertencer, ao mesmo tempo, aos três padrões poéticos, podendo sobressair um destes padrões citados por ele. Diante desta polêmica afirmação, acrescentamos que

este não é o foco do nosso estudo. Nosso estudo está voltado para a essência da poesia lírica de Carlos Fernando Filgueiras: para a essência do ser humano. Em sua obra, segundo Staiger (1972, p. 21), o mistério da obra lírica une o fio poético com imagens, sons e expressividade carregado de simbologia, levando o próprio fato a soar como língua. Ainda afirma que a alma é muito mais profunda que qualquer tentativa de interpretação psicológica. A musicalidade aflora nos poemas líricos de modo espontâneo. Por isso, não podem ser considerados como simples textos descritivos. Dentro desta concepção, se entende porque a tradução de poemas líricos encontra barreiras quase intransponíveis, pois cada palavra ou sílaba é imprescindível para que o verso não seja prejudicado. Staiger ainda afirma que uma poesia quanto mais lírica, tanto mais intocável. O poema da página 175, denominado “compasso”, acompanha essa musicalidade. Vejamos:

compasso

*o meu relógio,
teu coração.*

*o meu olhar,
tua visão.*

*o meu olfato,
teu perfume.*

*a minha audição,
tua música.*

*a minha roupa,
teu corpo.*

*a minha voz,
tua emoção.*

*o meu tato,
a tua pele.*

*o meu sapato,
teu passo. (p.175)*

Entre os vários recursos estilísticos utilizados por este artista da palavra, está a maneira poética de constatar seu ser dividido, que vem à tona através de imagens moldadas semelhantemente a um compasso musical. Consegue expressar seus sentimentos fazendo aflorar a materialização

figurativa da linguagem direcionando-a para múltiplas significações. Numa linguagem opaca com pluralidade interpretativa, o sujeito lírico constrói um relógio/coração para iniciar o texto, numa perfeita simbiose de tempo e vida. É necessário ouvir uma música inaudível para acompanhar a elaboração deste poema; perceber sua sonoridade e musicalidade por meio de leitura silenciosa ou em alta voz. O arranjo artístico dos pronomes pessoais "**meu, teu**" provoca no leitor a sensação de ouvir uma música, semelhantemente, às batidas do coração. Pignatari (2005, p. 9) afirma que "A poesia parece estar mais do lado da música e das artes plásticas e visuais do que da literatura". Brillantemente, o poeta nomeou-a de "*compasso*", pois o tempo musical é reforçado pelo retumbar dos batimentos do coração que, não é outra coisa que a música da vida. A arte é vida.

Temos a sensação de que o ser lírico dialoga com a música, ao mesmo tempo em que dança ao som desta música. Há oito estrofes, todas com dois versos, todos iniciando com pronomes possessivos, ora na primeira pessoa, ora na segunda. Na música, o uso dos sentidos é imprescindível, especialmente o ouvido. É necessário ser dotado de sensibilidade artística para sentir suas pulsações e sonoridade. A pulsação do poema nos remete ao tique taque do relógio e o pulsar do coração.

As comparações ocorrem desde o primeiro verso até ao final do poema. Após as primeiras palavras, seguem as comparações que formam imagens que remetem a uma dança lenta e ritmada. Uma leitura mais atenta nos permite constatar a riqueza e beleza destas imagens. Tudo possui caráter duplo, cada palavra é, ao mesmo tempo, um detalhe de um acontecimento virtual e fator emocional: relógio/coração; olhar/visão; olfato/perfume; audição/música; roupa/corpo; voz/emoção; tato/pele; sapato/passo. Esses acontecimentos virtuais tornam a obra poética mais intensa e significativa do que o mundo real. Langer (2006, p. 2208), afirma que a poesia é uma criação de eventos ilusórios, mesmo quando ela parece ser uma simples constatação de fatos.

A imagem mental captada pelo sujeito lírico produz um estranhamento no arranjo da sequência das palavras, mas este estranhamento

é apenas mais um recurso linguístico do texto literário. Langer (2006, p. 54), afirma que os símbolos são constituídos para a articulação do sentimento e transmitem uma imagem estranha e familiar ao mesmo tempo. “Enquanto formas essencialmente simbólicas, residem numa dimensão diferente da dos objetos físicos como tais. Elas pertencem à mesma categoria da linguagem, embora sua forma seja diferente”.

Por meio de palavras, o sujeito lírico consegue produzir uma ilusão em que sobressaem os sentidos, enfatizando o som, o ritmo, o cheiro, a visão e o tato. Langer (2006, p. 220) afirma que o leitor não deve se preocupar em saber o que o poeta está tentando dizer, mas: “*O que fez o poeta e como ele o fez?*” A pergunta deve centrar-se no seu fazer poético e no que ele cria com as palavras. A criação poética não é um arranjo de palavras, pois as palavras são apenas seus materiais, dos quais produz seus elementos poéticos. Pela elaboração de um padrão de palavra, um poema pode conter símbolos de sentimentos com palavras carregadas de significados e servindo a um propósito nas mãos do poeta. O sujeito lírico pode criar um evento virtual, desenvolver e dar forma à ilusão de vida diretamente experimentada. Neste poema em questão, o ser lírico, em um processo de sinestesia e valendo-se dos domínios sensoriais, consegue fazer chegar ao leitor: o cheiro do perfume, a maciez da pele, o barulho do relógio em consonância com os batimentos cardíacos, o roçar da roupa em contato com o corpo e ouvir a melodia acompanhando-a com o ritmo dos pés.

A esse respeito, Langer (2006, p. 221), afirma que a tarefa do poeta não é falar de suas próprias experiências, mas criar a aparência dessas experiências, pois: “As aparências de eventos em nossas vidas reais são fragmentárias, transitórias e frequentemente indefinidas, como a maioria de nossas experiências”. Então, o labor poético deverá centrar-se na criação dessas aparências de experiências e organizá-las de modo que constituam realidade experimentada e peça de vida virtual.

3.1 Do sonho à invenção poética

Palmilhando com maturidade seu caminho e buscando conhecimentos de sua existência e da arte poética, o ser lírico se entrega ao sonho, à reflexão e à invenção. Na página 45, no poema intitulado “V”, que pertence ao conjunto de poemas com títulos em numeração romana, nos deparamos com dois símbolos da poesia: *um cometa e um diamante*. O mundo de um poema deve ser formado de eventos que estejam no modo imaginativo. Langer (2006, p. 226) confirma essa afirmação da seguinte maneira: “o modo de expressão ingênua, em que ação e sentimento, valor sensorial e valor moral, conexão causal e conexão simbólica, ainda permaneçam indivisos”. A poesia é composta pelos sentimentos e pensamentos, induzidos pelos símbolos impressos que sucedem uns após outros na mente e compreensão do leitor. Apesar desses sentimentos, tudo é experiência virtual e não pode ser relacionado com as realidades confrontadas, não importando quanto o poeta extraiu de seus próprios sentimentos ou convicções mais secretas. “A ilusão primária da literatura, a semelhança de vida, é abstraída da vida pessoal, imediata, como a ilusões primárias de outras artes [...] Acontecimento virtuais são a abstração básica da literatura” (LANGER, 2006, p. 226).

Nessa experiência virtual, e para construir este poema, o sujeito lírico retorna aos povos antigos, que de acordo com sua cultura, acreditavam que a passagem de um cometa era um mau presságio, anunciador de uma catástrofe ou que era anunciador de algo excepcional. Os três primeiros evangelhos do Novo Testamento registram os magos do oriente seguindo, provavelmente, um cometa que anunciava algo extraordinário: *o nascimento do Messias*. A criação lírica, simbolizada pelo cometa, está destinada a brilhar para os futuros leitores, arrastando-os na poeira de sua cauda enquanto faz sua passagem pelo céu da linguagem poética. Langer (2006, p. 227) afirma que esse é o princípio sobre o qual alguns poemas líricos elizabethanos são feitos:

São feitos de materiais temáticos que, na realidade, são triviais [...] um evento psicológico: a ocorrência e a passagem de um pensamento. Imediatamente o tema toma vida. O pensamento começa com a contemplação do efeito geral e sua fonte.

Nos primeiros versos: *um cometa diagonal diamante*, dá-se o rompimento com a realidade, pois, exprimem uma afirmação tão espantosa e de modo tão corriqueiro, como se pudesse esperar que todos concordassem que um cometa é um diamante. O diamante, minério retirado da terra com excepcionais qualidades físicas de dureza e limpidez, é um símbolo maior da perfeição, do poder espiritual e da glória. Observa-se o seu valor simbólico contrapondo-se ao céu. O lado humano está apontando para a terra, enquanto o lado sobre-humano eleva-o para os ares, para o céu, em uma viagem ascendente, em diagonal. Entre essas duas forças opostas e querendo vencer suas limitações de natureza humana, o ser lírico deseja romper essas cadeias que o prendem à terra e alçar voo rumo ao transcendente, neste caso, poderia ser a plenitude do estado poético. Eis o poema:

V

*um cometa
diagonal diamante
sangrando o céu
violeta*

*para os lados
do levante
um rumor avança
em sua andança
de hora passante*

*o vento fala
boca e ouvido*

*é o tempo do Amor
que vem chegando*

*os meus olhos foram feitos
para crer (p. 45)*

Ao mesmo tempo em que o cometa **singra** o céu como se fosse uma embarcação náutica, ideia presente nos poemas da I parte de seu livro, ele também **sangra** o céu. Aqui há um trocadilho, substituindo apenas uma vogal do verbo **singrar**. O sangue simboliza a vida. Do poeta emana o sangue, como se fosse a vida que jorra através de suas palavras. Está sempre a singrar os ares e mares existenciais. Sempre “*solta ao vento marinheiro de mim próprio*”.

Na sua viagem pelo céu da linguagem poética, às vezes, o ser lírico sangra. O sujeito lírico diz que sua criação é sustentada com “sangue”, o que equivale dizer da dor, dos sofrimentos existenciais e de sua própria vida, pois o sangue, assim como a arte, evoca a imagem da vida. O ser traz na alma a marca do humano: o sangue. É claro que o sujeito lírico não está falando de nenhum cometa ou diamante que sangra. Langer (2006, p. 2208) afirma que toda poesia é criação de eventos ilusórios:

O aparecimento de um pensamento é um evento na história pessoal de um pensador, e tem um caráter qualitativo tão distinto quanto uma aventura, uma vista ou um contato humano; não é uma proposição, mas a contemplação de uma, que necessariamente envolve tensões vitais, sentimentos, a iminência de outros pensamentos e os ecos dos pensamentos passados [...] toda essa análise não pretende ser um exercício de uma Nova Crítica, porém meramente mostrar que toda poesia é uma criação de eventos ilusórios, mesmo quando ela parece ser uma declaração de opiniões.

O trajeto do cometa não é traçado em linha reta, mas em diagonal, no sentido de ascendência, buscando visualizar o lugar do sol nascente. O céu é uma manifestação direta da transcendência, do poder, da plenitude e da sacralidade daquilo que nenhum vivente da terra é capaz de alcançar. Mas, apesar das peias terrenas - *“um rumor avança”* - A expectativa do encontro com o poético provoca esse burburinho lírico acompanhado da música das palavras, da riqueza das imagens, da sensibilidade, da intensidade emocional, da obliquidade, e da profundidade de pensamento. Segundo Langer (2006, p. 220), essa é a tarefa do poeta: “impedir-nos de introduzir nossos sonhos, de maneira que possamos ver suas abstrações poéticas – formas essenciais de estória – compostas em símbolos transparentes do próprio sentimento.” O sujeito lírico usa o discurso poético para criar uma ilusão como pura aparência, que é uma forma simbólica não discursiva; produz uma ilusão completa e imediata por meio de palavras que possuem som e sentido. Palavras com imagens metaforizadas, das quais produz seus elementos poéticos, que são deslocados, equilibrados, espalhados ou expandidos de maneira adequada para compor seu poema.

Dentre essas imagens, destacamos a boca como símbolo de abertura por onde passam o sopro, a palavra e o alimento. É o símbolo da

força criadora e da insuflação da alma. É capaz de construir e destruir, ordenar e confundir. A boca é o local que o sujeito lírico utiliza para articular seu discurso poético. Muito antes de surgir a escrita o ser humano já fazia uso da palavra, articulada na boca, como meio de propagar seu discurso literário. O vento é o sopro de vida e a boca é o canal por onde jorra a vida. O primeiro livro da Bíblia Sagrada, *Gênesis* 1:1 de 3 a 7, relata a criação do mundo e a organização do caos pela palavra proferida da boca de Deus. “No princípio, criou Deus os céus e a terra [...] E disse Deus: Haja luz. E houve luz [...] e soprou em seus narizes o fôlego da vida; e o homem foi feito alma vivente”. Langer (2006, p. 221) afirma que o fato ou a crença expressado não é alterado. A alteração acontece somente na aparência. “A tarefa do poeta é criar a aparência de ‘experiências’, a semelhança de eventos vividos e sentidos, e organiza-los de modo que constituam uma realidade”.

É preciso procurar na poeira do rastro desse cometa para perceber o ciclo da vida, sua fugacidade e seu brilho. Estar atento às oportunidades que são passageiras como um cometa, mas que bem aproveitadas podem ser eternas, palpáveis e tão belas como um diamante. Neste poema, o sujeito lírico compara a poesia ou o próprio estado poético ao diamante, sugerido pela palavra *cometa e diamante* com o seu brilho intenso e misterioso. Mas como a linguagem poética é velada, o estado poético é qualificado como um cometa que necessita de um atento observador para não perder sua passagem pelo céu, que poderá ser breve, porém, cheia de encantamento.

Desse modo, a poesia é comparada ao diamante, que é chamado de eterno pela sua rigidez, resistência e durabilidade. No poema, a poesia simboliza um cometa-diamante a espera de um leitor para decifrar seu enigma enquanto surge “*para os lados do levante.*” O texto espera o leitor para atraí-lo e prendê-lo nos seus mistérios ocultos sob a linguagem opaca que somente será desvendado quando o poema for lido, compreendido e traduzido nas suas múltiplas significações.

Em meio ao devaneio, o ser lírico evoca características imagéticas e mentais, utilizando-se do abstrato, do concreto e da marcante

sonoridade de seus poemas: “o vento fala boca e ouvido.” Sua arte faz a passagem pelo céu do texto poético e leva consigo as palavras, os conceitos, frases e imagens nesse cometa imaginário que *singra* e *sangra* o céu, ouvindo sussurros de plena realização levados pelo vento poético: “é o tempo do amor que vem chegando.” Apesar de sua criação poética abstrair suas forças do “sangue”, ainda vale a pena, pois seus “olhos foram feitos para amar e para crer.” Sobre a criação poética, Langer (2006, p. 229) diz que uma “[...] composição inteira soa como um trecho de raciocínio metafísico [...] Pensar é parte de nossa atividade instintiva – a parte mais humana, emocional e individual”.

O sujeito lírico evoca os sentidos da visão e da audição simbolizados pelos olhos, boca e ouvidos. “*boca e ouvido [...] os meus olhos foram feitos para crer*”. Chevalier e Gheerbrant (1982 p. 842) afirmam que o som é percebido antes da forma, a audição é anterior à visão. O conhecimento não aparece somente como visão, mas como percepção auditiva. É na boca que acontece a degustação para sentir o sabor dos alimentos e também a articulação das palavras. A palavra foi dada aos homens, especialmente, aos poetas que fazem uso da linguagem como meio de seu discurso literário. Esse discurso se realiza para formar uma ilusão ou uma aparência que, de acordo com Langer (2006, p. 220) o poema existe objetivamente sempre que nos é apresentado pelo poeta que o usa no discurso poético para criar uma ilusão de aparência:

O poeta usa o discurso para criar uma ilusão, uma pura aparência, que é uma forma simbólica não-discursiva. O sentimento expresso por essa forma não é nem dele, nem de seu herói, nem nosso. É o significado do símbolo. Pode ser que levemos algum tempo para percebê-lo, mas o símbolo expressa-o a todo momento e, nesse sentido, o poema ‘existe’ objetivamente sempre que nos é apresentado.

“O vento fala.” Segundo o livro de Salmos, no Velho Testamento da Bíblia Sagrada, *vento* simboliza o sopro e, por conseguinte, do Espírito Santo, do influxo espiritual de origem celeste (ver batismo dos apóstolos com o Espírito Santo, no livro de Atos, Novo Testamento). É o vento que traz aos apóstolos as línguas de fogo para transformá-los em destemidos portadores da palavra divina (Bíblia de Estudo Pentecostal. AT 2:2). Segundo Chevalier &

Gheerbrant (1982, p. 842), no simbolismo hindu, o vento é o sopro cósmico e o verbo. É o soberano do domínio sutil, intermediário entre o céu e a terra. Nas tradições bíblicas, os ventos são o sopro de Deus. O sopro que Deus ordenou ao caos primitivo e também animou o primeiro homem: Adão. A brisa anuncia a chegada de Deus (Bíblia de Estudo Pentecostal, I RS 19:11). Os ventos também são instrumentos da força de Deus, (idem, EX 14:27 a 31) dão vida, castigam e ensinam. personifica o ser lírico que fala. É o próprio verbo simbolizando o sopro de Deus que tem o poder criador. O vento fala utilizando a boca como canal, que necessita do ouvido do leitor para ouvir esse som poético.

Juntamente com o vento está o tom violeta para colorir o céu poético que, segundo Chevalier & Gheerbrant (1982, p. 535) é a cor que favorece os processos de oposição: céu e terra; humano e divino. Tem o poder sedativo e pacificante. É a cor da temperatura e do equilíbrio entre a terra e o céu. É a marca deixada pelo fazer poético. Simboliza o sentido e o espírito, a paixão e a inteligência, o amor e a sabedoria. São imagens oníricas formando um cenário construído pela metalinguagem com cenas repletas de elementos brilhantes e metafóricos que sugerem um quadro de Salvador Dali.

O cometa rompe o espaço celeste indo para o levante: “*do levante*”, lugar onde nasce o Sol: fonte da luz, do calor e da vida. O Sol aguça a consciência dos limites, fornece a luz do conhecimento e fonte de energia. Nesta linguagem simbólica, está o mesmo tema comum aos poetas: a ânsia de superação dos limites do ser humano. Aflora o ser duplo e dividido: carne e espírito. Langer (2006, p. 225) afirma que: “O lugar e o incidente assumem seu caráter tanto graças ao que é deixado de fora quanto ao que é dito. Tudo no poema possui caráter duplo.” A obliquidade consiste em omitir o que tem a dizer, ou seja, diz implicitamente através de uma elaborada linguagem de aparentes relevâncias.

3.2 A criação poética: o nome

O poema denominado “I”, na página 23, faz parte de uma sequência de 27 poemas grafados em numeração romana e pertence ao bloco que o poeta denominou de **INVENÇÃO DA LEMBRANÇA**. O sujeito lírico se refere ao momento da criação do texto e utilizando-se de linguagem subjetiva, consegue penetrar profundamente na geração do poema. Vejamos:

I

*nas listras das águas
escrevo um nome*

*o ruído das escamas
atinge no espelho
o nome*
*o peixe desliza entre as letras
entre o nome
que escrevi
(p.23)*

O poeta, como um bom tecelão, usa as palavras para tecer sua escrita, ou melhor, sua poesia que se revela através de uma linguagem dissimulada e simbólica. Pignatari (2005, p. 12), afirma: “um poema é criação pura – por mais impura que seja”. Antes das palavras não havia nada, era o caos. Até as listras das águas só firmaram como linhas após a escrita do nome. O “**n**” minúsculo do início do poema indica que havia algo anterior à palavra. Valendo-se deste artifício artístico, o ser lírico sinaliza que a escrita não é o início e nem será o fim. Aqui encontramos um enigma: se não havia nada, como aponta para algo antecedente? Segundo Langer (2006, p. 236) um símbolo artístico aponta para um fenômeno concreto:

[...] um verdadeiro símbolo artístico sempre parece apontar para outros fenômenos concretos, reais ou virtuais, e ser empobrecido pela atribuição de qualquer significação – quer dizer, pela consumação lógica da realidade de sentido. [...] O que uma forma simbólica representa não pode ser expressa em termos literais.

O poeta está sempre criando o mundo. Por isso, um poema parece falar de tudo e de nada, ao mesmo tempo, e nunca se esgota. Está sempre recriando modelos de sensibilidade, pois a criatividade não é finita.

Langer (2006, p. 238) diz que a poesia cria uma 'vida' virtual ou um mundo poético todo seu. O caráter direto de dizer as coisas também é um meio de criar experiência virtual. O modo de expressar um tipo especial de emoção ou sensibilidade, também pode ser poético, mesmo que sejam afirmações manifestadas nos fatos.

Nos dois primeiros versos do poema analisado, o sujeito lírico também está criando ao escrever o nome nas águas. É como se o poeta estivesse sonhando acordado, andando na zona crepuscular da vigília e fluindo para o sono. É o que BOSI (1977, p. 27) chama de devaneio, diz-se de um pensamento vagamundo que se engendra no vazio, no nada. A partir daí a poesia começa a enredar-se nas malhas da escrita.

Água simboliza fonte de vida. Quando o ser lírico escreve na água é como se estivesse escrevendo a própria vida. Ele fala do primeiro momento de obscuridade da criação poética, talvez, o momento da inspiração, retornando ao instante da criação do mundo quando o espírito de Deus pairava sobre as águas e a terra era disforme. O momento da criação é o momento da revelação, do relampejar poético, do ordenar: "*Faça-se a luz.*" Nesse debruçar sobre as águas, o eu poético entrevê seu futuro, na certeza de que a água, como fonte geradora de vida, será o berço de sua criação e construção do poema.

O sujeito lírico escreve "*nas listras das águas*" que, no seu simbolismo, de acordo com Chevalier e Gheerbrant (1982, p. 15) retrata uma massa indiferenciada, representando a infinidade dos possíveis; contém todo o virtual, todo o informal, o germe dos germes, todas as promessas de desenvolvimento, mas também todas as ameaças de reabsorção. O ser lírico constrói seu poema nas listras das águas, ordenando o caos das palavras enquanto vai registrando o processo criador numa linguagem subjetiva e simbólica.

Este poema espelha, nas tramas da linguagem, a criação da obra de arte. Possui uma anterioridade caótica, o nada, como expressou Guimarães rosa: "*nonada*". Antes do nome, ou seja, da linguagem articular sua fala poética, não havia nada, era somente obscuridade, mas o ruído rompe o

silêncio e o espírito criador voltou a mover-se sobre as águas. O poema foi aprisionado. A leitura do mundo e das coisas externas que a ele permeiam, recebe novo redimensionamento pela emoção e percepção do poético, que reconstrói o mundo com observação filosófica e muita sensibilidade, rico de detalhes e elementos reveladores que compõem o poema. O ser poético se descobriu no nome. Descobriu-se na palavra que possui força para sair do silêncio do caos e ser organizada dentro da linguagem. Segundo Langer (2006, p. 217) a experiência do poeta em arranjar as palavras dentro do texto é o que lhe dá consistência na construção poética e a maneira de dizer as coisas é de suma importância. Entretanto, a significação de qualquer trecho de literatura não deve alterar-se devido a esses arranjos que servem de artifício poético. O sujeito lírico utilizou a imagem de um rio e peixes para motivar a criação poética. Langer (2006, p. 242) afirma que a poesia pode ser criada com temas do cotidiano. “Não há nada de errado na presença de uma ardente ideia moral na poesia, desde que a ideia moral seja usada para propósitos poéticos”.

No processo de criação do mundo, segundo a crença cristã, o Espírito de Deus pairava sobre a terra sem forma e vazia, diante de um abismo que se abria para infinitas possibilidades de criação e ordenação do caos, “E a terra era sem forma e vazia; e havia trevas sobre a face do abismo; e o Espírito de Deus se movia sobre a face das águas” (GN 1:2). O livro de Gênesis narra a origem do universo e do homem. Deus se revela através da palavra e chama à existência algo que ainda não é real, demonstrando toda grandeza de seu poder e sua ação na construção dos céus e da terra. O poeta usa a escrita para registrar o poder de suas palavras na recriação de um mundo novo e repleto de sensibilidades. Langer (2006, p. 243 e 244) diz que as leis que governam a construção de uma poesia não são as da lógica discursiva, mas são as leis do pensamento e da imaginação. “[...] tudo serve apenas a um propósito nas mãos do poeta: criar um evento virtual, desenvolver e dar forma à ilusão de vida diretamente experimentada”.

Numa linguagem subjetiva, o ser lírico vai registrando as etapas do processo criador, que nos faz lembrar de Gênesis, primeiro livro da Bíblia Sagrada. O sujeito lírico fala do primeiro momento obscuro da criação poética. Talvez, o momento da inspiração quando o ser lírico, em estado de devaneio,

pairava sobre as águas, observando o caos da linguagem que ainda não estava articulada em forma de linguagem poética. No princípio, quando havia somente as *listras das águas*, era o momento da pura inspiração. É o momento aflitivo do poeta para alcançar a melhor forma para o poema, sua angústia para escrever, apagar e escrevê-la novamente. Godoy (2004, p. 07) afirma que: “Poesia é a palavra coberta por uma escrita que se apaga a cada leitura – é preciso repetidamente reescrevê-la e reinscrevê-la a cada leitura, para reinventá-la ou fazê-la renascer”.

Langer (2006, p. 233) menciona que há dois tipos distintos de poesia: a da obliquidade indireta e a direta com anunciações, sendo que a direta, ou poesia de enunciações somente menciona as ideias que o poeta deseja transmitir. A poesia da obliquidade, que não anuncia suas ideias mais importantes, apresenta significados profundos: “[...] as sugere ou implica por relações sutis entre as enunciações aparentemente triviais que ele de fato faz, e pelo ritmo, imagens, referências, metáforas e outros elementos que nelas ocorrem”. Desse modo, esse momento criador buscado nos significados oblíquos é revelado, dentre outros recursos, com a utilização da consonância, que provoca musicalidade.

Dentre outras assonâncias, consonâncias e aliterações encontradas neste poema, se destaca a consoante /S/, presente em quase todos os versos, iniciando a partir da primeira palavra: “*nas listras das águas escrevo*”. O sujeito lírico vai registrando o processo criador e construindo a sua imagem. Nesse processo criativo, sobressai o som da consoante surda alveolar, constrictiva e fricativa que provoca um som sibilante de algo que escorrega suavemente sobre as águas. A compreensão desse processo de relação entre palavra e realidade virtual faculta o entendimento dessa aliteração evocando o som sibilante de algo que escorrega sobre a água e, por assimilação, com o poema escrito a mão, o som do lápis ou caneta que desliza sobre a folha de papel em puro processo de sinestesia. Bosi (1977 p. 132), diz que a atividade poética busca uma relação intensa com o “*mundo-da-vida*”. É como se o leitor ouvisse o escorregar do lápis, trazendo misteriosos elementos para incorporar ao futuro aludido pelo ser lírico.

O som, quando se refere à poesia, diz Pope, citado por Lefebvre (1980, p. 69) “deve ser um eco do sentido. Em verdade, o som deveria ser o próprio sentido. Mas somos forçados a contentar-nos com aproximações e com quase”. Essa aliteração marca no texto as imagens tomadas à visão do real. São imagens ricas de todas as determinações baseadas nas experiências de vida do poeta.

O uso de o verbo escrever na primeira pessoa do presente do modo indicativo (escrevo) dá ao eu lírico o poder de devanear, de divagar e de escolher comprazer-se em que o espírito erre à toa e povoe de fantasmas um espaço ainda sem contornos. Na sua “cisma” escreve “*um nome*”, usando o artigo indefinido: *um*. Este artigo abre possibilidades de continuar com sua criação, que apesar de ser concreta de linguagem, ainda está nebulosa e abstrata e, mais adiante, este nome aparece antecedido pelo artigo definido: *o nome*. Langer (2066, p. 252), diz que: “A fixação da crença não é o propósito do poeta; seu propósito é a criação de uma experiência virtual de crença”.

O devaneio criativo do sujeito lírico é interrompido pelo ruído das escamas que, segundo Chevalier & Gheerbrant (1982, p. 703), faz sobressair a coincidência dos opostos. As escamas designam o obstáculo que impede de ver o céu. É preciso que elas caiam dos olhos para que o homem compreenda o mundo poético. No livro de Atos, Novo Testamento da Bíblia Sagrada (Bíblia de Estudo Pentecostal AT 9:18), Paulo consegue enxergar a verdade somente depois que caem as escamas de seus olhos e, para que isso acontecesse, foi necessário alguém interceder por ele para que pudesse ver o mundo que o cercava. Dessa mesma forma, o ser lírico é o encarregado de abrir as portas dos mistérios do mundo para que seja revelado o enigma da vida.

O peixe recoberto por escamas, é entendido como o símbolo do elemento água e está associado ao nascimento ou à restauração cíclica. Ele é, ao mesmo tempo, salvador e instrumento da revelação. Jesus Cristo é simbolizado pelo peixe e, às vezes, é representado como pescador, sendo os cristãos os peixes (Bíblia de Estudo Pentecostal LC 5:10), pois a água do batismo é seu instrumento de regeneração(LC 3:3).

. O poeta tem consciência de seu limite humano, pois, as escamas atingem o espelho muito antes de o peixe deslizar entre as letras. O sujeito lírico sonha romper com esse limite e ser capaz de dizer o indizível, os sentimentos e as emoções jamais traduzidas pela linguagem comum. Ele fala da linguagem poética como se fosse a primeira vez usando uma linguagem narcísica que se dobra na contemplação da própria linguagem poética. Bosi (1977, p. 27) compara esse devaneio com uma ponte ou uma janela aberta para a ficção através da qual o ser lírico pode olhar ou atravessar para sonhar acordado.

A palavra, ou seja, a criação poética carece de significantes para receber vida. O labor do poeta é comparado com o ruído das escamas dos peixes que necessitam atingir o espelho para registrar o nome. Há aí uma combinação de reflexão, verdade e iluminação poética representada pelo espelho. A simbologia da vida é fornecida pelo significante do peixe deslizando pelas águas, que está associado ao nascimento, ou à restauração cíclica, já que o poema inicia com letra minúscula e pode apontar para a existência de um ciclo anterior. As águas, massa indiferenciada, representando a infinidade dos possíveis, contêm todo o virtual e o informal, juntamente com as promessas de desenvolvimento.

“*O nome*” surge somente depois que o ruído das escamas atinge *no espelho o nome*. Esse é o momento final do trabalho artesanal do ser lírico em sua busca repetitiva da melhor forma para o poema. O cair das escamas finaliza sua luta na busca da expressão exata. Nesse momento, é obrigado a olhar para a sua existência no instante da revelação. O espelho simboliza verdade e sinceridade. De acordo com Chevalier e Gheerbrant (1982, p. 393) É o conteúdo da consciência, o princípio da inteligibilidade e a razão ordenadora do caos poético. A imagem do espelho simboliza o momento em que o poema se faz linguagem e a poesia já se encontra aprisionada nas malhas do tecido poético, passando do abstrato para o concreto.

No início do poema o sujeito lírico se prepara para escrever um nome. No final do texto, o reflexo no espelho remete ao momento em que o poema se engendra e se faz linguagem. Se “*nas listras das águas*” ele escrevia

um nome, momento de pura inspiração; agora, já é o momento da vontade criadora. Denófrio (1991, p. 40) afirma que “O poema é uma espécie de cofre, ser de palavras, conjunto de sinais gráficos e metáforas, que só se deixa abrir por quem conhece ou aprende a conhecer seus segredos, as suas combinações secretas”. O ser poético se descobriu no verbo; e o verbo se fez presente. Antes do nome, não havia nada, era o caos disforme e o inominado. Porém, a palavra adquiriu vida quando o poeta criou um evento virtual e deu uma forma para a ilusão de vida experimentada.

O onirismo desperto oferecido pelo devaneio foi trabalhado pelo poeta até ser aprisionado em forma de poema. José Fernandes (1987, p. 39) diz que “o poeta não cria sua obra com o racionalismo do intelecto, a extrai da totalidade das forças oníricas”. O devaneio ofereceu a matéria propícia para ser modelada em poema. O poeta recria o mundo registrando imagens que não retratam a vida real. Essa realidade virtual ganha vida através da ótica sensível do ser poético que a lapida e lhe concede existência enquanto transfiguração linguística.

3.3 A imagem poética

O poeta conserva a consciência de sonhar para dominar a tarefa de escrever o seu devaneio. Desse modo, ele consegue fazer uma obra com um devaneio e ser autor no próprio devaneio. Bachelard (2006, p. 153) diz: “Que relevo na nossa linguagem é uma imagem poética! Se pudéssemos falar nessa alta linguagem, galgar com o poeta essa solidão do ser falante que dá um sentido novo às palavras da tribo, estaríamos num reino onde não entra o homem ativo, para quem o homem do devaneio não é mais que um sonhador.” Vejamos esse sonhador em ação no poema intitulado *interiorano*, página 105.

interiorano

*no vaivém
deste trem
vou-me arriscando
livre asa à flor da água.*

*indo para o sul ou sudeste
este destino da peste
me empurra para bem longe
feito monge escorraçado
do rebanho de antanho.*

*sei somente do agora
pois na estação que houvera
fui personagem da espera.*

*sem chegada não há partida:
se curtida é a vida
bem torta é a volta. (p.105)*

Neste poema, formado em quatro estrofes, o sujeito lírico faz questão de denunciar sua origem nordestina, e a dor de deixar sua terra natal, nasceu na Bahia, para seguir a mesma rota de seus antepassados: chegar a São Paulo. Na segunda estrofe, o poema inicia com “*indo para o sul ou sudeste este destino da peste.*” Destino da peste é uma expressão bem nordestina e conhecida pelos leitores. Nesse retorno ao passado, o ser lírico consegue converter o mundo contemplado durante a sua infância em mundo da palavra. Nesse mundo da palavra, o ser lírico abandona a linguagem do homem comum pela linguagem poética, pois é construindo imagens poéticas que o ser humano dá novo sentido às palavras de seu idioma. A expressão “*destino da peste*”, agora torna-se devaneio poético.

No primeiro verso, o sujeito lírico rememora o barulho do trem quando partiu de sua terra natal: “*no vaivém deste trem.*” Notamos que o poeta usou o pronome demonstrativo **deste** indicando que o trem ainda está diante dele, ou, que ainda está viajando neste trem. Bachelard (2006, p. 6) diz que as imagens se compõem para o sonhador e que ele ouve os sons da palavra escrita. O barulho do trem está na construção da imagem poética simbolizada pela palavra *vaivém*. Ao pronunciarmos estes dois versos: “*no vaivém deste trem*”, é como se sentíssemos o sacolejar do trem da linguagem poética. Todos

os sentidos despertam, se harmonizam no devaneio poético e o sonhador pode escutar os sons da palavra:

Esse devaneio é um devaneio que se escreve ou que, pelo menos, se promete escrever. Ele já está diante desse grande universo que é a página em branco. Então as imagens se compõem e se ordenam. O sonhador escuta já os sons da palavra escrita [...] Todos os sentidos despertam e se harmonizam no devaneio poético. É essa polifonia dos sentidos que o devaneio poético escuta e que a consciência poética deve registrar [...] São esses impulsos de imaginação que o fenomenólogo da imaginação deve tentar reviver.

No terceiro verso, o menino-poeta se arrisca a sonhar. Nesse sonho de menino, ele consegue ver o seu futuro. Bachelard (2006, p. 94) diz que: “nas suas solidões, desde que se torna dona dos seus devaneios, a criança conhece a ventura de sonhar, que será mais tarde a ventura dos poetas. Como não sentir que há comunicação entre a nossa solidão de sonhador e as solidões da infância?” Mais tarde, o sujeito lírico é restituído à essa infância, como veremos nos próximos versos. A reflexão dessa voz poética conduz o ser lírico ao reconhecimento, na sua alma, a permanência de um núcleo de infância. Ficou estática no tempo, mas permanece viva, apesar de encontrar-se fora da história e oculta para as outras pessoas. De acordo com Bachelard (2006, p. 97) a criança é dotada de extrema sensibilidade e vê o invisível. A criança enxerga grande, ela enxerga o belo.

O sujeito lírico procura resgatar a infância perdida e enxergar novamente toda a beleza que se descortinou diante dele durante a *ida*. Nessa viagem, poderia arriscar-se e voar: “*livre asa à flor da água*.” A palavra *asa* tem um valor simbólico e aparece, frequentemente, nos poemas desta obra. A alma do poeta-menino deixou a segurança do ninho para arriscar-se a um ligeiro voo sobre as águas da linguagem poética. Segundo Bachelard (2002, p. 6), sob as imagens superficiais da água existe uma série de imagens cada vez mais profundas. “[...] a água é também um tipo de *destino*, não mais apenas o vão destino das imagens fugazes, o vão destino de um sonho que não se acaba, mas um destino essencial que metamorfoseia incessantemente a substância do ser.”

O poeta-menino deixa sua imaginação correr livremente. É uma imaginação que se liga a uma matéria específica, ou seja, a água. Bachelard (2002, p. 15), afirma que a água é a valorização da pureza. “Que seria da ideia de pureza sem a imagem de uma água límpida e cristalina, sem esse belo pleonasma que nos fala de uma *água pura*?” A água espelha as imagens da pureza.

Nesta mesma estrofe, o ser lírico questiona o motivo de seu desterro. É o questionamento que escava o fundo do ser, buscando o primitivo e o eterno. Essa busca está grafada nas palavras: *monge* que pastoreava o *rebanho* de *antanho*. Pode-se ver aqui uma alusão ao ministério de Jesus, O Bom Pastor. O Pastor eterno, que prometeu dar a vida por suas ovelhas (Bíblia de Estudo Pentecostal JO 10:11). Esta é somente uma das possibilidades de desvendar o enigma do poema. Pois, segundo Lefebvre (1980, p. 26), a obra é sempre suscetível de ser diferentemente interpretada. Ela jamais é totalmente fechada a outras interpretações. “São o contexto e a intenção do emprego que dão o seu sentido aos processos e fixam mais ou menos o seu alcance.”

Após a segunda estrofe, ocorre uma pausa. É como se o sujeito lírico tomasse consciência de seu destino em uma espécie de devaneio diurno, ou melhor, um devaneio poético. Esse devaneio poético é útil para o equilíbrio psíquico e não pode ser tratado como uma derivação do sonho. A palavra *agora*, antecedida pelo verbo saber (*sei*), introduz o ser lírico no devaneio reflexivo para pensar no presente e na sua maturidade. Essa preocupação com a condição humana e sua implacável finitude, faz o ser lírico pensar no momento atual: “*sei somente do agora*”, fazendo alusão à temporalidade e à maturidade poética. A eterna espera na estação expressa a reflexão do eu poético, fazendo uma viagem até o presente que se fixa no “*agora*” com o passado presentificado pela memória. O passado/presente se interrompe, repentinamente, para dar lugar ao seu *estar aqui agora*.

O verso seguinte: “*pois na estação que houvera*”, é construído com o verbo haver formando uma estranha concordância com estação, provocando, mais uma vez, a estranheza na obra de arte. De acordo com a gramática da língua portuguesa, verbo é uma palavra variável que exprime um

acontecimento representado no tempo, seja ação, estado ou fenômeno da natureza. O verbo haver, na terceira estrofe, está conjugado no pretérito mais-que-perfeito do modo indicativo: *houvera*. O tempo mais-que-perfeito indica um fato real cuja ação é anterior a outra ação já passada; e o modo indicativo, resulta em certeza de um fato. Este tempo verbal foi utilizado como recurso artístico para produzir uma ilusão de um fato sem data específica. Langer (2006, p. 283) afirma que o nosso conhecimento relevante está implícito na lembrança de um evento passado, mas não é em si mesmo lembrado com data específica de uma determinada época. “[...] o senso da diferença entre eventos e suas circunstâncias motivadoras frequentemente dado pelo jogo de tempos, que torna o senso de tempo indefinido para tudo, menos a própria ação”.

A estação é o lugar das esperas, de partidas e chegadas; enquanto símbolo terrestre se opõe ao simbolismo da água. Na infância, ele se arriscava em voos livres e sem sanções. É o paraíso perdido para onde deseja retornar. Esse desejo está expresso no primeiro verso da última estrofe: “*sem chegada não há partida*.” Esse confronto com a infância acorda no sujeito lírico a ideia de seu duplo. Ele é **ele** e o **outro** que deseja ser. Em sua reflexão, ele procura se encontrar na infância, onde ficou parte de seu ser. Então, se angustia com essa impossibilidade, pois, sabe “*somente do agora*”.

Na última estrofe está expresso o desejo de voltar no tempo e reviver os tempos da primeira vida. O ser lírico afirma esse desejo em três versos: “*sem chegada não há partida: se curtida é a ida / bem torta é a volta*.” Bachelard (2006, p. 93), afirma que é na solidão, enquanto sonha mais longamente, é que o ser humano vai para longe do presente “[...] reviver os tempos da primeira vida, vários rostos de criança vêm ao nosso encontro. Fomos muitos na vida ensaiada, na nossa vida primitiva.” Dessa maneira, o homem regressa a um passado remoto. “Sonhamos enquanto nos lembramos. Lembramo-nos enquanto sonhamos”. Essas recordações que o sujeito lírico evoca são como uma passagem de retorno para aquele trem de sua infância. Quanto mais se afasta do presente rumo ao passado, mais se aproxima de sua vida primitiva.

A palavra *partida* é seguida de dois pontos, que pode ser percebido como um momento para aguardar uma conclusão. Os dois pontos abrem passagem para a decisão do sujeito lírico: se a ida é difícil – pior é a volta. Então, não há volta, pois, “*bem torta é a volta.*” O poema, focando exatamente neste verso, sugere um intertexto com o texto de Drummond, Poema de sete faces, quando Drummond fala do anjo torto: “*Quando nasci, um anjo torto [...] vai, Carlos! Ser gauche na vida.*” A volta *torta* é o contrário da *ida*; é o sonho do menino-poeta às avessas. Em contato com a realidade, o ser lírico renasce nas reminiscências da infância relembrando sua terra natal. O devaneio poético é o canal para transportar a poesia e registrar as impressões gravadas na memória que tomam forma na fala imagética.

3.4 O Perau da linguagem poética

As forças imaginantes da mente, assunto abordado por Bachelard (2002, p. 01) na introdução de sua obra, encontram seu impulso na novidade; divertem-se com a variedade e o acontecimento inesperado. Outras, “escavam o fundo do ser; querem encontrar no ser, ao mesmo tempo, o primitivo e o eterno. Dominam a época e a história.” Segundo o filósofo, poderíamos distinguir duas imaginações: A primeira, ligada à causa formal. A segunda, à causa material. “É necessário que uma causa sentimental, uma causa do coração se torne uma causa formal para que a obra tenha variedade do verbo, a vida cambiante da luz.” Além das imagens da forma, há as imagens da matéria, pois toda obra poética que adquire suas forças apoiada na causa substancial precisa florescer e adornar-se. Para a primeira sedução do leitor, deve conter as exuberâncias da beleza formal.

Segundo Bachelard (2002, p. 07) é possível estabelecer, no mundo da imaginação, uma lei dos quatro elementos, que classifica as diversas imaginações materiais conforme elas se associam: ao fogo, ao ar, à água e à terra. “Para que um devaneio tenha prosseguimento com bastante constância para resultar em uma obra escrita, para que não seja simplesmente a disponibilidade de uma hora fugaz, é preciso que ele encontre sua matéria.” A

imaginação material da água, elemento considerado feminino e mais uniforme que o fogo, é um elemento que simboliza as forças mais escondidas e mais simples. A água é um elemento transitório. A água corre sempre, a água cai sempre, acaba sempre em morte horizontal. As imagens de que a água é o pretexto ou a matéria, está presente no poema em estudo. O próprio título (tanto do livro quanto do poema) já é uma antecipação do conteúdo da obra. Vejamos o poema intitulado *Perau*, página 297:

Perau

*minha barca
segue em frente
em rodopio*

*nesta proa
a figura
que me guia*

*minha estrela
no espelho
do perigo
deste rio (p.297)*

O poema é construído com imagens ligadas à água: barca que desliza em rodopio, rio e proa. Na proa dessa barca há uma bússola imaginária para guiar o ser pela correnteza poética. O sujeito lírico usa a imagem do rio em seu discurso poético para criar uma ilusão, ou seja, uma forma simbólica não-discursiva. De acordo com Langer (2006, p. 226): “Acontecimentos virtuais são a abstração básica da literatura, por meio da qual a ilusão de vida é formada e mantida e recebe formas específicas e articuladas”. A criação artística deve levar à reflexão, pois o procedimento da singularização consiste em obscurecer a forma e provocar um estranhamento. O ato de percepção em arte é um fim em si mesmo e deve ser prolongado por meio de um estranhamento. Desse modo, podemos afirmar que a arte é um estranhamento. A respeito desse estranhamento da obra lírica, Langer (2006, p. 319) afirma que a arte é “uma estrutura de experiência ilusória, e esse é o produto essencial da poesia”. A história virtual tem como substância a imagem da vida humana: fins, meios, ganhos e perdas, realização, declínio e morte.

A imagem é utilizada para dar corpo concreto a uma impressão difícil de exprimir. Ela representa, mentalmente, uma realidade sensível que funciona como um recurso linguístico em textos poéticos. Pela imagem poética, o ser lírico pode fazer associação inconsciente ou indiretamente de duas realidades distintas tanto no tempo quanto no espaço. Seguindo este pensamento, encontramos os dois usos mais comuns das imagens nos textos poéticos. Primeiro, é a possibilidade de construção mental de uma realidade de que se pretende criar um efeito de verossimilhança. Segundo, é a possibilidade de elaboração de um discurso feito de analogias e similaridades com os padrões conhecidos. Bachelard (2000, p. 89) afirma que, “[...] a imagem, obra da imaginação absoluta, extrai todo o seu ser da imaginação”.

A metáfora também é um recurso linguístico dos textos poéticos e está fundada em relações de similaridade e de substituição. É relativa a um ser diferente dela. Alguma coisa é designada, mas pelo nome de outra coisa. A metáfora é uma expressão empregada de modo passageiro ou que deveria ser passageiro, efêmero. Ao contrário da metáfora, diz Bachelard (2000, p. 89), a uma imagem podemos dar o nosso ser de leitor. “Ela é doadora de ser. A imagem, obra pura da imaginação absoluta, é um fenômeno do ser, um dos fenômenos específicos do ser falante”. A imagem, de um ponto de vista estritamente literário, toma parte nos conceitos de metáfora, de símile, de comparação, de alegoria e de símbolo que baseiam sua capacidade representativa na criação de imagens. Sendo assim, uma imagem pode ser uma metáfora – aproximação entre duas coisas diferentes – e também pode ser uma descrição – relação linguística entre palavras com a intenção de revelar uma visão de mundo – essa visão do mundo pode ser real ou não real. É por isso que, na análise de alguns poemas desta obra, empregamos as expressões; *imagem metafórica* e *imagem simbólica*. Fazer distinção entre uma imagem e uma metáfora, às vezes, torna-se difícil, quando compreendemos que entre ambas existe apenas uma diferença de intensidade de estilo.

O texto inicia com a imagem da barca navegando e seguindo em frente. A barca é construída para flutuar na água e fazer a travessia para a

outra margem. Em algumas antigas civilizações, a barca era o transporte dos mortos. De acordo com Chevalier & Gheerbrant (1982, p. 121), a barca é o símbolo e o meio de passagem para o Outro-Mundo; e, o poeta é o criador de novos mundos. Somente pela sua criação poética é capaz de fazer essa travessia. É através da poesia que ele passa para a outra margem, valendo-se da linguagem poética para impulsionar essa barca. O sujeito lírico afirma que é a “*minha barca*”. Ela é única e fascinante, possui a marca do poeta e o seu estilo. É o transporte seguro para viajar nas perigosas corredeiras do rio da linguagem poética. Pilotada pelo ser lírico, a barca segue em frente, carregada de enigmas, de imagens, de linguagem dissimulada, de formas obscuras e outros artifícios poéticos. Langer (2006, p. 281), diz que estes artifícios não desorientam o leitor, simplesmente, possuem uma missão artística do labor poético.

No sentido simbólico, a água do rio exprime a transcendência e o espírito que marcam o signo da arte. É a própria vida, é a arte/vida que flui da remota nascente e reflexiona sobre a vida em profundidade com contemplação poética e participante. O espaço metafísico do rio em movimento provocado pela correnteza e os redemoinhos invisíveis, verifica-se no espaço do tempo descrito pelo ser lírico. Foi nesse lapso que o processo do tempo físico se fez presente e nesse ato de reflexão ele desvela o ser.

Entre os vários recursos estilísticos utilizados pelo poeta, está a maneira lírica de reflexão e amadurecimento do ser, simbolizado pelo reflexo da água. O cuidado não é somente com a superfície do rio, é preciso mergulhar profundamente no *perau*, nome do poema e do título da obra, que denota, entre muitos significados, “poço fundo” onde a água está sempre presente, mesmo nos períodos de seca intensa. A água representa a infinidade dos possíveis, contém todo o virtual, o germe dos germes e todas as promessas. A estrela reflete nas profundezas do *Perau*. É nessa fonte que o sujeito lírico bebe, apesar dos perigos.

O sujeito lírico faz a travessia para o *Outro-Mundo-Poético* através da linguagem opaca que desliza pelas corredeiras do rio poético. Todos os rios caminham para o mar e todos simbolizam o movimento para a

transcendência. Possuem a marca do brando que, persistentemente, consegue vencer o sólido, neste caso, representado pelos invisíveis redemoinhos. Por ser a mensagem poética de difícil decodificação, e neste poema, simbolizada pela barca vencendo os redemoinhos, chega ao referente de forma indireta, sempre tomando outros caminhos.

O rio, responsável pela navegação da barca, agora, transfigurado em imagem da arte torna-se produto da criação e, neste sentido, é objeto do observador, assumindo uma posição sobre a reflexão. Representa o movimento da ação que parte do princípio, antes da criação. As palavras *barca* e *rio* correm para o mesmo ponto comum: o jogo de palavras que compõem o poema. O curso das águas, que um dia foi poço, sai do estado estagnado, forma corredeiras e leva a barca para a viagem transcendental do poético. Langer (2006, p. 294) afirma que a ilusão e recursos poéticos não são as substâncias da literatura, mas somente recursos para a construção dos elementos que constituem a ilusão poética. [...] seu uso é propriamente relativo ao propósito criativo do poeta; pode ser que ele precise de muitos destes recursos. “[...] o princípio cardinal é que cada artifício empregado deve ser empregado para um propósito poético”.

A força dos invisíveis redemoinhos provoca rodopios na barca e se opõe à polissemia e fluidez da água. Nesta imagem, o sujeito lírico revela o embate que trava o poeta para alcançar a melhor forma para o poema e a sua angústia para superar seus limites terrenos. O rio, na sua simbologia, é a fluidez da forma. Para Chevalier & Gheerbrant (1982, p. 780), em relação ao rio, é permitido considerar: “a travessia de uma margem à outra. A descida para o oceano é o ajuntamento das águas, o retorno ao Nirvana. O remontar das águas significa o retorno à nascente divina e ao princípio”.

Mas, antes de atingir o mar, o rio precisa vencer os obstáculos que provocam rodopios na barca. Esses obstáculos, entre outros, constantemente encontrados nos leitos dos rios, estão simbolizados nos redemoinhos formados pelas corredeiras, que com seu movimento helicoidal, representam as forças superiores interferindo na vontade humana. Esta intervenção no curso do rio se opõe à polissemia e fluidez da linguagem literária.

Então, o ser lírico necessita de uma estrela guia, pelos mesmos motivos que os barqueiros e ribeirinhos do Rio São Francisco necessitam de uma carranca na proa de seus barcos: para espantar os maus espíritos. Somente com essa proteção, sua barca conseguirá seguir em frente, transportando a linguagem, que é a própria arte, para a margem oposta: para o além do ser e do não-ser.

A segunda estrofe, assim como todo o poema, presentifica a realidade do barqueiro-poeta. Esta presentificação se dá por meio de imagens, analogias e de retórica que transmite lógica e significações numa polissemia que pode ser compreendida pelo leitor amante da arte. As formas no sentido amplificado, estão em outra dimensão e exigem o intelecto para serem percebidas. O ser poético expressa seus sentimentos na arte da palavra, que somente pode ser tocada através da sensibilidade, pois suas emoções aparecem na força imaginativa. Nesse aspecto: a arte também é metáfora e imagem que provoca estranheza. Langer (2006, p. 270), diz que a razão da poesia lírica depender tanto desses recursos poéticos, é que ela tem material muito escasso com que trabalhar:

É a forma literária que depende mais diretamente de recursos verbais puros – som e o poder evocativo das palavras, métrica, aliteração, rima, e outros artifícios rítmicos, imagens associadas, repetições, arcaísmos e inversões gramaticais [...] O motivo (o chamado ‘conteúdo’) de uma lírica, usualmente, não é nada mais do que um pensamento, uma visão, um estado de ânimo, ou uma emoção pungente, que não oferece uma estrutura muito robusta para a criação de um trecho de história virtual [...] A história virtual que um poema lírico cria é a ocorrência de um pensamento vivo, o arrebatamento de uma emoção, a intensa experiência de um estado de ânimo.

Na última estrofe, o sujeito lírico chama a estrela de “*minha estrela*”. O barqueiro-poeta tem consciência que já possui algo valioso. A estrela está aprisionada e cativa na proa da barca para guiá-lo. De acordo com Chevalier & Gheerbrant (1982, p. 407), a estrela costuma reter qualidade de iluminar e de ser fonte de luz. “As estrelas traspassam a obscuridade; são faróis projetados na noite do inconsciente”. Navegar ainda é perigoso, mas agora ele possui uma bússola/estrela para guiá-lo pela fluidez da linguagem literária.

O ser lírico olha cauteloso para o espelho das águas. É um estado de reflexão e amadurecimento de um ser que já percorreu muitas águas e tem muita experiência. Nessa reflexão, se aproxima da irrealidade, da ilusão e de um ideal distante de ser realizado. O momento possui a marca da maturidade, da meditação sobre sua existência e da consideração de suas próprias ações. Este é o momento da descoberta do ser e da recriação de outra realidade. Juntamente com as palavras ricas de sentido, surge o sentido literário, o *fiat* da criação, pois o espelho simboliza a existência.

O sujeito lírico consegue trazer à existência o que ainda não existia. O espelho reflete a verdade, a sinceridade, o conteúdo do coração e da consciência. O ser lírico se volta para si mesmo em uma atitude de contemplação e reflexão. Vê a essência se afirmar na potência poética, refletida nos signos: estrela/espelho.

A estrela está colocada na proa, no lugar mais alto da barca. O alto é o lugar mais perto do céu, e como tal, representa a necessidade de salvação. Colocar a estrela na proa, é como se a colocasse para dirigir a barca na água desse rio da linguagem poética, direcionando-a para o céu e para a passagem, para a outra margem de significações.

Em meio ao devaneio, o ser lírico, agora atingindo o amadurecimento, evoca características imagéticas e mentais, utilizando-se do abstrato e do concreto. A poesia faz a passagem e leva consigo as palavras, os conceitos, frases e imagens nesse **espelho** que **espelha** a estrela. Bachelard (2006, p. 13), fala que o devaneio poético nos dá o mundo dos mundos. O devaneio poético é um devaneio cósmico. É uma abertura para o mundo belo.

A terceira parte da obra *Perau*, denominada *do livro das traças*, retorna às reflexões do início da obra: o que é passageiro contrapondo-se ao eterno; o fugaz diante do durável. Esta parte encerra com a construção do último poema: *inominado*, cujo significado dicionarizado, resulta no que não pode ser definido ou nomeado; que não tem nome; que não recebeu denominação específica. Vejamos a transcrição do poema:

inominado

*só ficam as palavras
quando inauguradas*

*de ouro ou de lata
não devoradas*

*viajante lacunar
nonada
(p.301)*

O título deste poema remete o leitor a um ampliado universo de significações. O sujeito lírico exprime o ser e o tempo na poesia, a partir da primeira palavra: *inominado*. Este vocábulo vem aumentar ainda mais os obstáculos do rio da linguagem poética, intensificando a opacidade do texto e embrenhando mais e mais no território poético: terreno escorregadio, cujo ponto de partida tem uma anterioridade vazia, *nonada*. Nonada é a última palavra deste poema que, de acordo com o dicionário Aurélio (neologismo de Guimarães Rosa) é o não nascido, não coisa, não nada.

No século XVII, Gregório de Matos, em *Obra Poética*, RJ, 1992, com o poema: *Nasce a rosa, e nasce a flor*, registra a palavra *nonada*. Vejamos a transcrição do verso: “[...] vendo o pouco que duraste da vida foste *um nonada*”. Neste caso, a palavra foi empregada como um substantivo. Euclides da Cunha, na obra *Os Sertões*, 1902, em uma locução (significando de pouca expressão ou de pouco valor), inclui também este vocábulo. Vejamos a transcrição: “[...] Além de outros objetos, por preços *de nonada*”. Caminhando um pouco mais em direção ao passado e verificando em nossos registros literários, encontramos esta mesma expressão utilizada por Pe Antonio Vieira. Eis a transcrição: “[...] outros com um saquate *de nonada*, com um açafate de figos disfarçam fidelidade, para confiardes deles cem dobrões emprestados, que vos pagam com mil figas”. Como percebemos, o vocábulo *nonada* é um neologismo no sentido de utilização da palavra a partir de um novo pensamento, ou uma nova visão de uma determinada coisa e não no sentido da criação de uma nova palavra. Nesse sentido, *nonada* simboliza o vazio e a anterioridade da criação poética.

Nonada também foi utilizada com maestria por Guimarães Rosa, em *Grande Sertão: Veredas*, constituindo a primeira estranheza da obra. Este silêncio, o nada, que já foi tipificado no primeiro poema da obra em estudo, figurando essa anterioridade vazia, a partir do início do texto com letra minúscula: *nas listras das águas / escrevo um nome*. Antes do processo criador, era *nonada*: caos, obscuridade, silêncio, *o nada!*

Antes do processo criador os seres eram desconhecidos, sem nomes. “[...] Havendo, pois, o Senhor Deus formado da terra todo animal do campo e toda ave dos céus, os trouxe a Adão, para este ver como lhes chamaria; e tudo o que Adão chamou a toda alma vivente, isso foi o seu nome” (GN 2:19). No instante da criação, as palavras foram inauguradas. Sob um olhar comparativo, o poema inominado e esta passagem do livro de Gênesis, enquanto margens de um mesmo rio - o rio da linguagem poética - correm paralelamente para o mesmo ponto: a criação artística.

Este poema espelha, nas tramas da linguagem, a criação da obra de arte, cujo marco de partida tem uma anterioridade vazia, nada: *nonada*. Guimarães Rosa exprimiu muito bem esse neologismo, utilizando-a para dar novo sentido a partir de um novo pensamento. Antes do processo criador não havia nada, era puro silêncio, caos e desordem: era *nonada*. Mas as palavras vieram inaugurar a obra de arte. O verbo poético foi iluminado e se fez presente, porque *só ficam as palavras/quando inauguradas*. A poesia foi construída e o indizível foi dito. Assim, o poema faz uma intertextualidade com o Fiat Lux do livro de Gênesis. O mundo foi criado e ordenado pela palavra. Antes, também era *nonada*.

Notamos que o poema inicia com letra minúscula e não possui ponto final, apesar de ser o último da obra. Essa intencionalidade artística é reforçada pelas palavras *de ouro ou de lata*. A conjunção alternativa **ou** remete a inúmeras possibilidades de interpretações, pois a obra de arte não se esgota em uma única interpretação, mas permanece no ser e no tempo do poema, na própria elaboração do texto que é em si um leque de possibilidades. Esta aparente descontinuidade de pensamento lógico que ocorre na construção dos três últimos versos: *não devoradas / viajante lacunar / nonada*, sugere uma

reflexão do ser lírico para a anterioridade da criação poética, isto é, sem a palavra não há nada.

CONCLUSÃO

só ficam as palavras
quando inauguradas

Carlos Fernando

Sob os reflexos da luz poética interior que ilumina a obra *Perau*, Carlos Fernando encerra seu labor poético com a construção do último poema intitulado: *inominado*. Este estudo nos permitiu visualizar algumas particularidades expressivas de sua obra, ressaltando a presença da subjetividade como traço marcante de seu estilo. Este perito navegador segura com firmeza o leme de sua barca poética para não se afastar de sua função primordial: fazer arte. A palavra é utilizada como principal ferramenta para a construção do mundo da arte revelando seus segredos e mistérios que a imagem poética, em sua novidade, abre para um porvir da linguagem. Ao deslumbramento, se acrescenta, tratando-se de poesia, a alegria de expressar-se.

Perau é um livro construído com o material do verdadeiro amor pela arte da palavra e denota que seu autor domina muito bem a arte de poetizar. Sua elaboração contém reflexão própria de quem conhece a teoria da criação poética. O ser lírico materializa a passagem para o poético mediante devaneios que capta as imagens e as ordena em forma de palavras que vão além da gramática tradicional, que, às vezes, não consegue responder as nossas indagações sobre a instigante imaginação poética.

Para alcançar tal intento, mergulha no *Perau* da linguagem que o leva ao tempo passado/presente para construir poemas com ritmo suave, sinalizando o estilo do poeta ao materializar a representação do som de sua voz poética que não se trata de uma cópia real, mas de uma presentificação operada pelas imagens poéticas. Além da suavidade e leveza, seus poemas

nos faz refletir sobre a efêmera existência do ser humano, utilizando-se dos vários recursos poéticos para a percepção de sua criação.

As imagens que compõem os poemas da obra *Perau*, desvelam o ente que fala valendo-se de seu poder de sugestão e estranheza. O confronto com a realidade não importa, o que interessa é o modo de trazer à tona o que está oculto para dizê-lo poeticamente sem perder a sua essência. Essa fala precisa ser bela e expressiva para conduzir os leitores a outras margens de interpretações. A poesia faz morada na elevação da língua à sua função máxima, na sua plurissignificação e no seu poder de sugestão e estranheza. Na poesia, cada imagem contém inúmeros significados, a beleza reside no oculto à espera de ser revelada descobrindo sua linguagem ambígua e carregada de opacidade. A fala poética, através das imagens que recriam o ser, propicia uma abertura para a manifestação do ser que não perde o seu enigma e sua integridade conseguindo manter-se em mistério.

A poesia contida nos poemas analisados é moldada pela linguagem poética que consegue recriar o homem a partir do nada e reconduzi-lo à sua essência humana e para a possibilidade de ser. A construção da linguagem é permeada de palavras que transcendem a significação dicionarizada para atingir outras possibilidades. Essa transfiguração conduz ao leitor à outra margem da palavra e, como defendeu Guimarães Rosa, *“Cada palavra é, segundo sua essência, um poema.”* *“O escritor deve se sentir a vontade no incompreensível, deve se ocupar do infinito, e pode fazê-lo não apenas aproveitando as possibilidades que lhe oferece a ciência moderna, mas também agindo ele mesmo como um cientista moderno.”*(Entrevista 1965). Então, as palavras são trabalhadas poeticamente e sem restrições para que o artista efetue a consubstanciação da realidade transformando-a em palavras que oscilam de um lado e de outro do sentido e põem em ação a sentença absoluta desse rio perpétuo – a passagem para a plenitude da linguagem poética.

REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. Trad. Alfredo Bosi. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Antologia poética*. São Paulo: Abril Cultural, 1992.
- ARISTÓTELES. *Arte poética*. Trad. Guimarães Editores. São Paulo: Nova Cultural, 1996.
- BACHELARD, Gaston. *A Água e os Sonhos*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- _____. *A Poética do Espaço*. Tradução Antonio de Pádua Danesi; revisão da tradução Rosemary Costhek Abílio. SP: Martins Fontes, 2000. 5ª edição.
- _____. *A Poética do Devaneio*. Tradução Antonio de Pádua Danesi; São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BAKHTIN, Mikahail. *Estética da Criação Verbal*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BARTHES, Roland. *O Grau Zero da Escrita. Novos ensaios críticos*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- _____. *Crítica à verdade*. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BECHARA, Evanildo. *Novo Acordo Ortográfico*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.
- BÍBLIA SAGRADA. Trad. João Ferreira de Almeida. São Paulo: CPAD, 1995.
- BLANCHOT, Maurice. *O Espaço Literário*. Trad. Alvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BOSI, Alfredo. *O Ser e o Tempo da Poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- _____. 1936. *História Concisa da Literatura Brasileira*, 43 ed. SP: Cultrix, 2006.
- CHEVALIER, J. & GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos*. Trad. Vera da Costa e Silva, et al. Rio de Janeiro: José OLYMPIO, 1990.

- CIRLOT, Juan Eduardo. *Dicionário de Símbolos*. Trad. Rubens Eduardo Ferreira Farias. São Paulo: Editora Moraes, 1984.
- COHEN, Jean. *A Plenitude da Linguagem (Teoria da Poeticidade)*. Trad. José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Livraria Almedina, 1987.
- DENÓFRIO, Darcy França. *A obra poética de Afonso Felix de Souza: dois estudos*. Goiânia: CEGRAF/UFG, 1991.
- FERNANDES, José. *O selo do poeta*. Rio de Janeiro: Galo Brando, 2005.
- _____. *O interior da letra*. Goiânia: UCG, 2007.
- _____. *A loucura da palavra*. Barra do Garças: UFMT – Centro Pedagógico de Barra do Garças, 1987.
- FRIEDRICH, Hugo. *A estrutura da lírica moderna*. Trad. Marise N. Curioni, São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- GAMMA. *Pequeno Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa*. Supervisionado por Aurélio Buarque de Holanda Ferreira com assistência de José Batista da Luz , revisto e aumentado por inúmeros especialistas. 11ª edição: Civilização Brasileira S.A.
- GREIMAS, A. J. & COURTÉS, J. *Dicionário de semiótica*. Trad. Vários tradutores. São Paulo: Contexto, 2008.
- HEIDEGGER, MARTIN, *Arte y Poesia*. Trad. Samuel Ramos, México: Fondo de Cultura Económica, 1978. p.
- _____. *O que é metafísica*. Trad. Ernildo Stein. São Paulo: Duas Cidades, 1969,
- _____. *Ser e Tempo*. (parte I). Trad. Márcia de Sá Cavalcante. Petrópolis:Ed. Vozes, 1998.
- _____. *Ser e Tempo*. (parte II). Trad. Márcia de Sá Cavalcante. Petrópolis: Ed. Vozes, 1998.
- HOLANDA, Aurélio Buarque. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979.
- HUSSERL, Edmund. *La Idea de la Fenomenología*. Trad. esp.de Migue García Baró. Madri: Fondo de Cultura Económica, 1982.
- JUNG, Carl G. *O Homem e seus Símbolos*. Trad. Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 5a ed.(1a. Ed. 1964).
- KRISTEVA, Julia. *Introdução à Semanálise*. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

- LANGER, Susanne, K. *Sentimento e Forma*. Trad. Ana M. Goldberger Coelho e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- LEFEBVE, Maurice-Jean. *Estrutura do Discurso da Poesia e da Narrativa*. Trad. José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Livraria Almedina, 1980.
- LIMA, Maria de Fátima Gonçalves. *O signo de Eros na Poesia de Gilberto Mendonça Teles*. Goiânia: Kelps, 2005.
- _____. *Perau de Carlos Fernando Filgueiras de Magalhães*. Vestilestras – Partes 1 e 2. O popular. Goiânia, 04/10/2004 e 11/10/2004.
- _____. *A poesia de Carlos Fernando Filgueiras Magalhães*. Revista Trama/ Colegiado do Curso de Letras: Centro de Ciências Humanas, Educação e Letras da Unioeste, Campos de Marechal Cândido Rondon. – v. 2, n. 3 (2005). Cascavel, Edunioeste, 2006
- LUFT, Celso Pedro. *Novo manual de português*. São Paulo: Globo 1997.
- MAGALHÃES, Carlos Fernando Filgueiras de. *Perau*. Goiânia: Editora Vieira, 2004.
- MARTINS, Nilce Santan'Anna. *O Léxico de Guimarães Rosa*. São Paulo: Edusp, 2001.
- MÉNARD, René. *Mitologia greco-romana*. Trad. Aldo Della Nina. São Paulo: Opus, 1991.
- NUNES, Benedito. *Passagem para o Poético*. São Paulo: Ática, 1986.
- PIGNATARI, Décio. *O que é comunicação poética*. Cotia: Ateliê Editorial, 2005.
- PLATÃO. *Diálogos – A república*. Trad. Cleone Vallandro, Rio de Janeiro: Tecnoprint, s. d.
- _____, *Diálogos – Banquete*. Trad. João Cruz Costa, Rio de Janeiro: Tecnoprint, s. d.
- POUD, Ezra. *ABC da Literatura*. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2002.
- _____. *A arte da poesia*. Trad. Heloísa de Lima Duarte e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix. Universidade de São Paulo, 1976
- RICOEUR, Paul. *A Metáfora Viva*. Trad. Dion Davi Macedo. São Paulo: Edições Loyola, 2000.
- ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1998.

_____ *Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora.
2004.

SARTRE, Jean Paul. *O que é a literatura*. São Paulo: Ática, 2000.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Trad. Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1972.

pt.fantasia.wikia.com/wiki/Plêiades – em 31/08/2009.