

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGÜÍSTICA

ROSÂNGELA APARECIDA CARDOSO

A RECIFRAÇÃO DA ESFINGE:

CONFLUÊNCIA DE LEITURAS NA POÉTICA DE JOSÉ FERNANDES

GOIÂNIA

2008



Termo de Ciência e de Autorização para Disponibilizar as Teses e Dissertações Eletrônicas (TEDE) na Biblioteca Digital da UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás-UFG a disponibilizar gratuitamente através da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações - BDTD/UFG, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1. Identificação do material bibliográfico: **Dissertação** **Tese**

2. Identificação da Tese ou Dissertação

Autor(a):	Rosângela Aparecida Cardoso				
CPF:		E-mail:	rosangelaacardoso@hotmail.com		
Seu e-mail pode ser disponibilizado na página? <input checked="" type="checkbox"/> Sim <input type="checkbox"/> Não					
Vínculo Empregatício do autor					
Agência de fomento:	Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico	Sigla:	CNPq		
País:	Brasil	UF:	GO	CNPJ:	
Título:	A recifração da esfinge: confluência de leituras na poética de José Fernandes				
Palavras-chave:	José Fernandes - intertextualidade				
Título em outra língua:	La réchiffration de la sphinx: confluence de lectures en la poétique de José Fernandes				
Palavras-chave em outra língua:	José Fernandes - intertextualité				
Área de concentração:	Estudos Literários				
Data defesa: (dd/mm/aaaa)	27/06/2008				
Programa de Pós-Graduação:	Letras e Lingüística				
Orientador(a):	Professor Doutor: Jorge Alves Santana				
CPF:		E-mail:			
Co-orientador(a):					
CPF:		E-mail:			

3. Informações de acesso ao documento:

Liberação para disponibilização?¹ total parcial

Em caso de disponibilização parcial, assinale as permissões:

- Capítulos. Especifique: _____
 Outras restrições: _____

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF ou DOC da tese ou dissertação.

O Sistema da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações garante aos autores, que os arquivos contendo eletronicamente as teses e ou dissertações, antes de sua disponibilização, receberão procedimentos de segurança, criptografia (para não permitir cópia e extração de conteúdo, permitindo apenas impressão fraca) usando o padrão do Acrobat.

Assinatura do(a) autor(a)

Data: ____ / ____ / ____

¹ Em caso de restrição, esta poderá ser mantida por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Todo resumo e metadados ficarão sempre disponibilizados.

ROSÂNGELA APARECIDA CARDOSO

A RECIFRAÇÃO DA ESFINGE:

CONFLUÊNCIA DE LEITURAS NA POÉTICA DE JOSÉ FERNANDES

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás, para obtenção do título de Mestre em Letras e Linguística.

Área de concentração: Estudos Literários

Orientador: Professor Doutor Jorge Alves Santana

GOIÂNIA

2008

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)
(GPT/BC/UFG)

Cardoso, Rosângela Aparecida.

C268r A recifração da esfinge [manuscrito]: confluência de leituras na poética de José Fernandes / Rosângela Aparecida Cardoso. – 2008.

152 f.

Orientador: Prof. Dr. Jorge Alves Santana.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Goiás.
Faculdade de Letras, 2008.

Bibliografia: f. 133-136.

Anexo.

1. Fernandes, José – Crítica e interpretação 2. Literatura brasileira – Poesia – Fernandes, José 3. Intertextualidade 4. Confluência de leituras I. Santana, Jorge Alves II. Universidade Federal de Goiás. **Faculdade de Letras** III. Título.

CDU: 821.134.3(81).09

ROSÂNGELA APARECIDA CARDOSO

A RECIFRAÇÃO DA ESFINGE:

CONFLUÊNCIA DE LEITURAS NA POÉTICA DE JOSÉ FERNANDES

Dissertação defendida no Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás, para a obtenção do grau de Mestre em Letras e Linguística – Estudos Literários, aprovada em 27 de junho de 2008, pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Professor Doutor Jorge Alves Santana – UFG
Presidente da Banca

Professora Doutora Goiandira de Fátima Ortiz de Camargo – UFG

Professor Doutor Gilberto Mendonça Teles – PUC RJ

A Deus, por esta oportunidade de celebração da vida.

A meu pai Alaor, *in memoriam*, e a minha mãe Luzia, descortinadores do prazer da leitura e da pesquisa, como o encontro do eu consigo mesmo e com o outro.

A meus irmãos Rita, Alaor e Gilson, companheiros na trajetória das leituras e da existência.

A minha filha Thaís, que, aos doze anos de idade, já comunga comigo o amor ao dialogismo intertextual.

AGRADECIMENTOS

Ao professor e orientador desta dissertação, Jorge Alves Santana, pela credibilidade e pelo desvelo no acompanhamento das reflexões.

Ao Mestrado em Letras da UFG, especialmente à professora Goiandira de Fátima Ortiz de Camargo, pela confiança e pelo investimento temporal incondicional, e à professora Suzana Yolanda L. Machado Cánovas, pela preciosa orientação por ocasião da Qualificação.

Ao professor convidado Gilberto Mendonça Teles, pela generosidade em compartilhar sua admirável experiência literária e pela honra de sua presença.

Ao professor e escritor José Fernandes, por contemplar todos nós, leitores, com sua habilidosa urdidura poética e pela gentileza de nos conceder valiosa entrevista.

Ao CNPq, pela bolsa fundamental para a realização da pesquisa.

“Não se escreve mais apenas *para* o leitor [...]. Por isso, a decifração não está mais na correta tradução do enigma, mas sim na recifração, criação de um espaço procriador de enigmas por onde o leitor passeia a sua fome de respostas”.

João Alexandre Barbosa (1986, p. 14)

RESUMO

Esta dissertação perscruta o *esfolhamento das tradições* em poemas de José Fernandes, elucidando o cânone descanonizado que permeia a (re)cifração poética imbricado à tematização reflexiva da poesia, conferindo sentido de atualidade teórica ao processo de produção poética de *Cicatrizes para afagos* (obra constituída pelas partes: “Amor à poesia”, “Cicatrizes do tempo” e “Erosótica”) e *Ponto X* (obra composta pelas partes: “Palavras em X”, “Palavras em ponto” e “Pontilhando”). A exegese dos poemas de José Fernandes conjuga as teorias relativas à intertextualidade, à hermenêutica e à semiologia, a fim de que as conclusões possam contribuir com o avanço do conhecimento nos estudos literários, enfatizando a simbiose densamente criadora de relevantes traços da nossa realidade cultural – signos, símbolos, mitos e impressões de leituras –, que resvalam uma realidade maior: a do próprio texto, com o seu sistema semiológico, com a sua poesia. Sob esta perspectiva, o respaldo teórico-crítico concentra-se nos autores Kristeva (1974), Barthes (1977), Barbosa (1986), Teles (1989), Hutcheon (1989) e Nunes (1991). A partir de textos fernandesianos selecionados de acordo com a qualidade histórico-individual das referidas obras e lidos à luz da concepção lingüístico-filosófica de Heidegger, os esforços se concentram, a exemplo da Poética, no sentido de provar como a essência do homem aparece nos domínios da criação poética.

RÉSUMÉ

Cette dissertation explore le feuilletement des traditions en poèmes de José Fernandes, élucidant le canone decanonisé qui traverse la (ré)chiffraction poétique embrouillée dans la thématization reflective de la poésie, donant un signifiée de l'actualité théorique du processus de production poétique de *Cicatrices para afagos - Cicatrices pour être carresser* - (oeuvre constitué pour les parties : « Amour a la poésie », « Cicatrices pour le temps », et « Érosotique ») et *Point X* (oeuvre composée pour les parties : « Mots en X », « Mots en point », et « Pointillant »). La exégèse des poèmes de José Fernandes conjugue les théories relatives a l'intertextualité, a la hermeneutique et a la sémiologie, a fin de que les conclusions puissent contribuer avec les avances de la connaissance de les études littéraires, accentuant la simbiose déusement créateur de rélevants traces de notre réalité culturel - signes, symboles, myths et impressions de lecture - , qui touche une réalité plus grande : celle du propre text, avec son systeme sémiologique, avec sa poésie. Sous cette perspective, l'appuie théorique-critique est concentré en les auteurs Kristeva (1974), Barthes (1977), Barbosa (1986), Teles (1989), Hutcheon (1989) et Nunes (1991). A partir des textes fernandesians seleccionés après la qualité historique-individuel des oeuvres referrées, les efforts se concentre, a exemple de la Poétique, a fin de démontrer comme l'essence de l'homme apparait dans les domaines de la création poétique.

SUMÁRIO

	RESUMO	6
	RÉSUMÉ	7
1	INTRODUÇÃO	9
2	A MEMÓRIA DAS CICATRIZES	15
2.1	O AMÁLGAMA POÉTICO SERTÃO-URBE	16
2.2	O FICIONISTA-FILÓSOFO	20
2.3	O POETA-FILÓSOFO	25
2.4	A PELE E O PAPEL CICATRIZADOS	34
3	A CONFLUÊNCIA DE LEITURAS	42
3.1	A (RE)CRIAÇÃO POÉTICA	43
3.2	A OBLIQUIDADE DA ALUSÃO	59
3.2.1	A dessacralização	61
3.2.2	O desdobramento da personalidade poética	67
3.2.3	A passagem permanente de outras linguagens	72
3.3	O PARADOXO DA PARÓDIA	77
3.4	A MEMÓRIA VIVIDA E A MEMÓRIA LIDA	81
4	O PONTO X DA REDE PARAGRAMÁTICA	87
4.1	DA DEFINIÇÃO DA EPÍGRAFE À ENIGMATICIDADE DA ALUSÃO	89
4.1.1	O caráter metafórico-metonímico da epígrafe	89
4.1.2	A metaforização do paragrama no cerne esfíngico da alusão	92
4.2	AS PUNÇÕES SIMBÓLICAS NO ÂMAGO DO VERBO	104
4.3	A EPIFANIA DO TÍTULO DA OBRA: <i>PONTO X</i>	111
4.4	A SIMBIOSE DAS DICÇÕES METALINGÜÍSTICA, ERÓTICA E MÍTICA	123
5	CONCLUSÕES	129
	REFERÊNCIAS	133
	ANEXO	137

1 INTRODUÇÃO

A partir do surgimento da lingüística moderna e das manifestações vanguardistas européias, a crítica começou a mergulhar na profundidade do espaço textual, perscrutando a beleza e o sentido das próprias formas da linguagem. A metodologia semiológica advinda da estilística e os distintos processos de abordagem do texto na atualidade foram imprescindíveis para que se desvelassem o princípio das diferenças e as margens da intertextualidade no engendramento do texto literário. A teoria da intertextualidade emergiu do investimento da crítica e das técnicas de análise na busca de sua própria superação e de seu nivelamento em relação à criação literária.

Respaldando-nos na relevância inquestionável da teoria da intertextualidade, posto que constitui uma das maiores conquistas do século XX, nossa pesquisa investiga a linguagem e os desdobramentos intertextuais em *Cicatrices para afagos* e *Ponto X*, obras poéticas de José Fernandes. Baseando-nos no pressuposto de que a (re)criação poética é o *leitmotiv* das referidas obras, priorizamos, nesta dissertação, a elucidação do cânone descanonizado que perpassa os poemas amalgamado à reflexão sobre o fazer literário. Sob esta perspectiva, selecionamos as teorias dos autores voltados para as incursões intertextuais, próprias do sistema artístico contemporâneo, com ênfase nas obras de Kristeva (1974), Barthes (1977), Barbosa (1986), Teles (1989), Hutcheon (1989) e Nunes (1991), dentre outros.

Ao longo de vinte anos (1979-1999), José Fernandes resgata a própria biografia, engendrando os poemas de *Cicatrices para afagos*, obra publicada em 2002. A referida obra, composta por três partes – “Amor à Poesia”, “Cicatrices do tempo” e “Erosótica” –, reflete o desejo do autor de “atar as duas pontas da vida” (expressão machadiana), de recompor o tempo passado: no “Sertão” estão as “Raízes Poéticas” (FERNANDES, 2002, p. 107) de sua alma cabocla, que justificam o seu “Amor à poesia”. A metáfora “Cicatrices”, presente no título e em um subtítulo da obra em estudo, remete à vontade do poeta de conciliação de opostos, ou seja, juntar o passado e o presente, registrando o que ficou impresso na memória ou, em uma terminologia drummondiana, imprimindo “as marcas de gado na alma”. Enveredando pela intertextualidade, José Fernandes recupera, no momento presente do fazer poético, a memória de suas múltiplas leituras de obras, em verso e prosa, de autores renomados, tais como: Gilberto Mendonça Teles, Carlos Drummond de Andrade, Guimarães Rosa, Álvares de Azevedo, Machado de Assis, Vergílio Ferreira, Manuel Bandeira, dentre tantos outros.

A obra poética de José Fernandes intitulada *Ponto X*, publicada em 2007, é constituída por três partes: “Palavras em X”, “Palavras em ponto” e “Pontilhando”. Ainda que contemporâneos, os poemas do referido livro engendram-se sobre os princípios cristalizados pela tradição, uma vez que são os símbolos e os signos do passado que mobilizam a arte no presente. São eles imprescindíveis para o alcance do estético e do poético, posto que erigem o enigma, o mistério, enfim, o indizível que desliza subterraneamente no discurso poético de José Fernandes. Dessa forma, sucessivamente, os textos que se seguem em todo o livro *Ponto X* vão se adensando, multiplicando-se em incógnitas, em diálogo e reiteração permanentes, uma vez que, a partir das “Palavras em X”, a trajetória abarca as “Palavras em pontos” até alcançar a forma gerundiva final em que o sujeito lírico se está “Pontilhando” na “Armação” (FERNANDES, 2007, p. 115) de seu “Amor em Braile” (FERNANDES, 2007, p. 111), ao mesmo tempo em que os referidos poemas estão “Pontilhando” o ser poético.

Considerando o fato de que o poeta José Fernandes, também em sua obra *Ponto X*, estabelece farto diálogo com exímios escritores nacionais e estrangeiros – Gilberto Mendonça Teles, Carlos Drummond de Andrade, Guimarães Rosa, Gonçalves Dias, Osman Lins, Vergílio Ferreira, Herberto Helder, Umberto Eco, Marcel Proust, William Shakespeare, dentre tantos outros, (re)descobertos a cada (re)leitura –, a presente dissertação perscruta a sua arte de (des)construção de uma infinidade de discursos para a construção de um novo discurso, à luz da tese postulada por Kristeva (1974, p.174) segundo a qual “o significado poético [...] é ponto de cruzamento de vários códigos (pelo menos dois), que se encontram em relação de negação um com os outros”.

Cumpre-nos enfatizar que, no universo de José Fernandes (2002, p. 37), a arte e a existência estão intrinsecamente ligadas, como comprova o poema “Artexistencial”, em que a palavra *tempo* está contida na palavra “templo”, pois é no *cerne da linguagem* que o poeta se eterniza, descobrindo o encoberto e encobrindo o descoberto. As verdades plurais cicatrizadas nas dobras da linguagem de José Fernandes e afagadas em seus desdobramentos intertextuais, em que o poeta segue *ad infinitum* pontilhando palavras em X, constituem uma fonte inesgotável de leitura e pesquisa. Cabe-nos o privilégio de dar um primeiro passo nessa direção, haja vista a inexistência de investigação, até o presente momento, sobre as obras *Cicatrizes para afagos* e *Ponto X*. A nossa dissertação busca suprir essa lacuna por meio da sondagem dos textos poéticos fernandesianos sob o ponto de vista do instigante desdobramento poeta-crítico literário, posto que nossa proposta de estudo das obras leva em consideração os pressupostos teóricos do próprio José Fernandes, crítico literário profícuo, autor das obras: *O poeta da linguagem*, *Dimensões da literatura goiana*, *O poema visual*:

leitura do imaginário esotérico (da antiguidade ao século XX) e *O selo do poeta*, dentre outras.

A presente monografia se erige na confluência dialógica de três capítulos que engendramos acerca da obra de José Fernandes. São eles: “A memória das cicatrizes”, “A confluência de leituras” e “O ponto X da rede paragramática”. O primeiro capítulo desta dissertação, cujo título é “A memória das cicatrizes”, embrenha pelas veredas percorridas pelo leitor e escritor José Fernandes, cidadão goiano e goianiense nascido em Alto Rio Doce, Minas Gerais, cuja verve literária reverbera em poemas, contos, crônicas e crítica literária, que revelam a conjugação filosofia e literatura como condição imprescindível para o escritor amalgamar o questionamento acerca da posição do homem no mundo e na existência com o registro artístico de sua memória. Justificam-se, assim, as suas instigantes e reiteradas incursões nas concepções lingüístico-filosóficas heideggerianas, bem como a concentração de nossos esforços em elucidar o alcance poético provindo dessa interação. Partindo do pressuposto de que as leituras realizadas por José Fernandes constituem um ato de criação que promove o renascimento das obras lidas, afirmando-as, negando-as e ressignificando-as quanto à multiplicidade de sentidos e aos valores imaginários, nossa investigação enfoca a coabitação do poeta e do leitor José Fernandes na obra literária *Cicatrizes para afagos*, e a refiguração de suas reminiscências evocadas pela memória individual, pela memória coletiva e pela memória afetiva, gerando pistas do amálgama poético sertão-urbe.

O segundo capítulo desta dissertação, intitulado “A confluência de leituras”, elucidada a forma deveras engenhosa com que o poeta e crítico literário José Fernandes recorreu à intertextualidade, inserindo, nas malhas poéticas de *Cicatrizes para afagos*, o respaldo teórico-crítico das obras dos autores Teles, Paz, Heidegger, Bosi e outros, que, por uma questão de afinidade eletiva, também povoam os livros de crítica literária de sua autoria. Ainda no âmbito do dialogismo intertextual, o referido capítulo focaliza, nos poemas selecionados, as ressonâncias de temas e de formas discursivas dos literatos: Carlos Drummond de Andrade, Guimarães Rosa, Machado de Assis, Gilberto Mendonça Teles, Álvares de Azevedo, dentre tantos outros, configurando um processo de recorrência e circularidade que nos remete simbolicamente à própria estrutura da obra, em que José Fernandes tece com *cicatrizes* a sua “lembrança circular”, ao longo das três partes: “Amor à Poesia”, “Cicatrizes do tempo” e “Erosótica”, engendrando um texto que se quer infinito. Como a tematização reflexiva da poesia e a existência do texto plural erigida mediante a intersecção dos discursos em um texto incorporam a poética fernandesiana, conforme se apura na leitura da obra *Cicatrizes para afagos*, selecionamos criteriosamente alguns poemas da

referida obra, a fim de comprovarmos que os mesmos constituem, por meio de seus enveredamentos intertextuais, uma deferência a poetas precursores.

Nossa abordagem dos poemas de José Fernandes investiga a convergência entre a tese postulada por Kristeva (1974, p.176), segundo a qual “os textos da modernidade [...] se constroem absorvendo e destruindo, concomitantemente, os outros textos do espaço intertextual”, e a tese de Hutcheon (1989, p. 48), de acordo com a qual “o prazer da ironia [...] [provém] do grau de empenhamento do leitor no “vaivém” intertextual [...] entre cumplicidade e distanciação”. Acrescentamos à nossa linha de pesquisa o suporte teórico-crítico de Benedito Nunes, João Alexandre Barbosa, Roland Barthes, Gilberto Mendonça Teles, Gerard Genette, e Paulo Henriques Brito. O objetivo deste capítulo é perscrutar sendas significativas erigidas pela confluência de leituras na poética de José Fernandes, quais sejam: o *esfolhamento das tradições*, que, consoante o postulado teórico de Benedito Nunes, significa o usufruto dos poetas atuais de todo cânone, porém descanonizado; o desejo de instauração de um poema único, convergência de todos os tempos e espaços, próprio da linguagem poética contemporânea, conforme teoriza Alexandre Barbosa; e a tendência a conferir mais importância à intertextualidade do que à experiência não-literária, propondo a idéia de que a realidade consiste em um entrecruzar de textos, de acordo com as considerações de Paulo Brito a respeito da poesia pós-lírica, e que requer um cuidadoso estudo em relação à sua aplicabilidade na poesia de *Cicatrices para afagos*, posto que esta se apresenta como crítica e re-escritura das obras dos predecessores eleitos pelo poeta para seu paideuma pessoal ao mesmo tempo em que implica uma aproximação da temática de interesse potencialmente universal, a da “condição humana”.

Sob o título “O ponto X da rede paragramática”, o terceiro e último capítulo da presente dissertação enfoca a obra poética *Ponto X*, em que José Fernandes, poeta da linguagem, da metalinguagem e da intertextualidade, se debruça sobre a exploração de todas as possibilidades estéticas do espaço intertextual para produzir um sentido a partir das próprias formas da língua. Essa sua preocupação com a forma que um determinado conteúdo deve tomar, para realmente expressar algum sentido de valor estético universal, pode ser observada nas três partes constitutivas da obra *Ponto X*: “Palavras em X”, “Palavras em ponto” e “Pontilhando”. A rede paragramática, de acordo com Kristeva (1974, p.101, grifo da autora) é “o *modelo tabular* (não-linear) da elaboração da imagem literária; em outros termos, o grafismo dinâmico e espacial que designa a plurideterminação do sentido (diferente das normas semânticas e gramaticais da linguagem usual) na linguagem poética”. Sendo o fazer poético um ato de apreensão do funcionamento da língua e do seu poder de transformação, o

texto que desse fazer resulta se insere entre as inúmeras práticas significantes que a semiótica tenta compreender e classificar. Porém se concentra na semanálise, como metodologia flexível de estudo, nossa proposta de observar o sentido ou a produção do texto poético, inscritos no ponto X do enunciado da poesia de José Fernandes. Neste contexto, nossa pesquisa, além de respaldar-se teoricamente em Julia Kristeva, contempla o profícuo diálogo que se estabelece, em poemas da obra *Ponto X* apresentados neste capítulo da dissertação, entre o poeta-crítico literário José Fernandes e o poeta-crítico literário Gilberto Mendonça Teles. Este procedimento evidencia a saborosa ressonância da teoria literária na práxis poética fernandesiana, posto que resulta na instauração de um espaço intertextual esfíngico, altamente procriador de dicções metalingüísticas, eróticas, míticas, mandálicas, cabalísticas, alquímicas e filosóficas.

Sob o título *A recifração da esfinge: confluência de leituras na poética de José Fernandes*, nossa dissertação revela que a esfinge comporta três personas – o leitor, o crítico e o poeta – com uma voz única na poesia. Neste âmbito, as considerações engendradas por Perrone-Moisés (1998, p. 5-27) acerca da linhagem de escritores-críticos na tradição literária ocidental mais recente (Jorge Luís Borges, Octavio Paz, Haroldo de Campos, etc) convida-nos a instigantes reflexões. A correlação escrita e leitura, priorizada pelos teóricos da literatura desde o século XX, é fundamental para a nossa investigação acerca do escritor José Fernandes na posição de leitor, posto que suas leituras ativas são prolongadas, por escrito, em novas obras: *Cicatrizes para afagos* e *Ponto X*, levando a literatura a prosseguir a sua história. Neste contexto, ele é o leitor que se torna escritor, definindo o futuro das formas e dos valores.

O escritor José Fernandes desenvolve, paralelamente às suas obras de criação, obras de tipo crítico, a fim de estabelecer ele mesmo seus princípios e valores, movido pelo desejo de buscar individualmente suas razões de escrever. Dessa forma, torna-se um escritor-crítico, porque escreve, além de poesia e ficção, obras críticas. Escrevendo a respeito das obras de seus predecessores e contemporâneos, a crítica de José Fernandes, além de apresentar a finalidade da crítica institucional, que é a de orientar o leitor, visa a elucidar sua própria atividade e, sobretudo, a estabelecer critérios para nortear sua própria escrita presente e futura. Portanto, trata-se de uma crítica que confirma e cria valores. O escritor-crítico José Fernandes estabelece, com sua seleção de escritores do passado, sua própria tradição e, de certa forma, reescreve a história literária. Os valores que ele confere aos autores do passado, nos quais busca uma energia ainda ativa, são suficientes para garantir a continuidade de seu próprio trabalho e da escrita literária em geral. Cumpre-nos enfatizar a relevância particular das escolhas críticas como valorações dinâmicas do passado, posto que as obras lidas instigam

as respostas do escritor-crítico José Fernandes, seja por meio de discursos críticos, seja por meio de suas próprias obras – respostas articuladas às obras anteriores. A seleção de sua própria tradição configura uma proposta de novos cânones e a prática de formas particulares de intertextualização no estabelecimento de diálogo com os autores do passado e do presente.

Enfim, este fenômeno do escritor-crítico José Fernandes, que convoca o passado ao momento presente, movido pela premência de uma escolha que situe, oriente e valorize sua própria práxis atual, leva-nos a refletir sobre os valores da modernidade e nos autoriza a usar a crítica de José Fernandes para o poeta José Fernandes, visto que seus livros críticos – *O poeta da linguagem* (1983), *O existencialismo na ficção brasileira* (1986), *Dimensões da literatura goiana* (1992), *O poema visual: leitura do imaginário esotérico (Da antigüidade ao século XX)* (1996), e *O selo do poeta* (2005) – mapeiam seus percursos históricos e suas revisões do passado.

O título da presente dissertação – *A recifração da esfinge: confluência de leituras na poética de José Fernandes* – dialoga com o instigante argumento de Barbosa (1986, p. 14) de que “não se escreve mais apenas *para* o leitor [...]. Por isso, a decifração não está mais na correta tradução do enigma mas sim na recifração, criação de um espaço procriador de enigmas por onde o leitor passeia a sua fome de respostas”, como o elucidam os capítulos: “A memória das cicatrizes”, “A confluência de leituras” e “O ponto X da rede paragramática”, que apresentamos a seguir.

2 A MEMÓRIA DAS CICATRIZES

“O único tempo existente é o da enunciação, e todo texto é eternamente escrito *aqui e agora*”.

Roland Barthes

“Tudo aquilo que penetra na obra deve se afogar no Letes, esquecer a sua vida anterior nos contextos de outrem: a língua só pode lembrar de sua vida nos contextos poéticos (neste caso, são possíveis também as reminiscências concretas)”.

Mikhail Bakhtin

Este capítulo da dissertação move-se pelo desafio de perscrutar o leitor e escritor José Fernandes, cidadão goiano e goianiense nascido em Alto Rio Doce, Minas Gerais, cuja versatilidade literária se dissemina em poemas, contos, crônicas e crítica literária. Na literatura fernandesiana, inúmeras representações de leituras são evocadas pela memória do escritor-leitor que, por meio de táticas, erige relações de interdependência entre os valores projetados pela leitura dessas obras, configurando seu próprio imaginário. Ao longo do presente capítulo, elucidaremos o âmago desta questão à luz do pressuposto de Certeau (1994, p. 270) de que o leitor estabelece um diálogo entre “textos adormecidos, mas que ele desperta e habita, não sendo nunca o seu proprietário. Assim, escapa também à lei de cada texto em particular, como à do meio social”.

O século XX viu prolongar-se o interesse dos escritores e teóricos da literatura pela filosofia e o dos filósofos pelos temas literários. As relações entre a literatura e a filosofia estão na ordem do dia. Pensemos em Heidegger e sua análise da obra de Hölderlin ou em Deleuze e seu ensaio sobre Proust. Observamos uma contínua intersecção entre literatura e filosofia, capaz de produzir novos discursos sobre o homem e novas formas expressivas do pensamento. Por este motivo, nossa proposta inclui a investigação da intersecção entre o literário e o filosófico no conjunto da obra literária do leitor e escritor José Fernandes, e, em especial, na obra poética *Cicatrices para afagos*, enfocando a produção de um saber que reorienta o pensamento na direção de sua origem grega, quando o *logos* era ao mesmo tempo poético e filosófico.

Das lembranças evocadas e do passado recriado vem o fascínio de narrar, criar e recontar antigas ou novas histórias, tal qual Ariadne arquetípica a desenrolar o intrigante e misterioso novelo dos dias, conferindo sentido ao *Homo Sapiens*; e a sedução de tecer versos, tal qual Penélope, que adia a tessitura da mortalha de Ulisses, executando um vaivém interminável do fio em relação ao novelo. Dessa forma, os postulados existencialistas de Guimarães Rosa: “Nesta vida horária não podemos fechar parágrafos, quanto mais encerrar

capítulos” e de José Fernandes, no poema intitulado “Rascunho”: “Nada de ser definitivo”, são fundamentalmente convergentes.

A fantasia é, de acordo com Barthes (2003, p. 12), “uma volta de desejos, de imagens, que rondam, que se buscam em nós, por vezes durante uma vida toda, e freqüentemente só se cristalizam através de uma palavra. A palavra, significante maior, induz da fantasia à sua exploração”. A palavra “cicatrices” se impõe desde o título da obra poética de José Fernandes: *Cicatrices para afagos*, desdobrando-se explicitamente na segunda parte – “Cicatrices do tempo” – e implicitamente no decorrer de toda a obra, alinhavando a “fantasia” que partilhamos com o sujeito lírico. Os traços oblíquos e sinuosos de seu estilo convidam o leitor para perto. Se dizer o nome é já uma posse, ao designar o título da obra poética, o sujeito lírico pode tocar as cicatrizes da memória, tomá-las entre as mãos, afagá-las como seus pertences. É o passado que volta no desejo de tocar, cheirar, lambe, ouvir, olhar demoradamente, culminando no desejo de tecer a memória do vivido e do lido, possibilitando-se afagá-la. Enfim, José Fernandes – leitor, poeta, crítico literário e professor –, acossado pelo desejo de afagar suas cicatrizes, permite-se desvendar seu itinerário, mapeando o seu círculo existencial do microcosmo do texto escrito ao macrocosmo cronotópico.

2.1 O AMÁLGAMA POÉTICO SERTÃO-URBE

Ao longo de vinte anos (1979-1999), José Fernandes resgata a própria biografia, engendrando os poemas de *Cicatrices para afagos*, obra publicada em 2002. A urdidura da memória do poeta na referida obra, a começar pela definição do espaço do seu acontecer, se faz consoante os preceitos de Barthes (2003, p.14) em *Como viver junto*: “É preciso deixar bem claro que, para que haja fantasia, é preciso haver cenário, portanto, lugar”. São o sertão e a urbe que se nos oferecem como palco. Neste reina a melancolia dos ambientes peçados de memórias, signos cicatrizados e afagos de leituras amalgamadas. Como um palco que se ajusta ao texto escrito – entendido como a miniatura do cosmo em papel e tinta onde o poeta se resguarda do lugar-comum –, o cenário se compõe: um recanto arqueológico onde palavras engendram um mergulho cronotópico. E assim, aplicando o imaginário barthesiano à poética fernandesiana, consideramos que começa a iluminar-se o palco em *Cicatrices para afagos*, “onde o desejo se instala e deixa na sombra os dois lados da cena” (BARTHES, 2003, p. 17). Deste, o poeta da urbe. Do outro, como uma contra-imagem, o poeta do sertão.

As reminiscências visuais, auditivas, olfativas, gustativas e táteis são recriadas pelo poeta José Fernandes e constituem um sistema de signos verbais que, por sua vez, esperam do leitor o seu sentido, posto que, consoante Certeau (1994, p. 264), “análises

recentes mostram que toda leitura modifica seu objeto”. Os poemas constituem uma espécie de *mosaico poético* de palavras, cujos fragmentos estão imersos em aliterações, assonâncias, embates entre significante e significado. Para o poeta José Fernandes, a palavra é uma evocação arrebatadora. Desde menino se assombra e fascina por absurdos, paradoxais ou improváveis, os muitos modos como o silêncio muda em linguagem. Sabe da (des)construção que se pode engendrar com a palavra. Acolhe as ferramentas, enamorado da palavra do discurso; as digressões calculadas do professor José Fernandes por vezes disputa com o *devenir fou* da escrita poética.

É no imaginário do poeta-leitor José Fernandes – entendido como a emersão de si mesmo nas malhas do texto, via angústias, desejos e autoridades ausentes – que este trabalho se debruça, permeando a sua essência. O poeta, enveredando por suas práticas de leitura, rastreia imagens que representam, no presente, os fatos do passado. De acordo com Melo (2002, p. 135), “mitos operam em nível simbólico e representam uma das formas possíveis de um grupo ou pessoas expressarem emoções, medos, sonhos, resolverem conflitos, recriarem valores e significados”. Portanto, nossa leitura da obra *Cicatrizes para afagos* concentrar-se-á nos mitos.

Na cidade, o poeta José Fernandes, convivendo com a elite intelectual, tem de se ater à interdição, no sentido que Melo (2002, p. 148) atribui a esta palavra: “leitura reservada aos intelectuais, a do trabalho intelectual, [que] é silenciosa”. Neste contexto, o sujeito lírico do poema “Sabedoria”, de José Fernandes, situa-se entre a realidade social e os interstícios da linguagem literária, tecendo a sugestão de se “falar pouco, comer letras, / engolir nomes e desprezar mutretas”. Sendo assim, a dupla face na tensão cultural, que se manifesta nas relações com os outros, dividindo o sujeito, objeto de estudo de Fraisse et al. (1997, p. 36), consideramos que se resolve sob a forma do amálgama sertão-urbe que sustenta a poética fernandesiana. Afinal, o inferno são os outros, e tudo é noite e sertão, em tudo o que existe, como sabia Guimarães Rosa, e como sabe José Fernandes (2002, p. 81; grifo nosso) em seu poema “Sabedoria”, que adquire as conotações próprias do relato mítico, onde o silêncio é a fala permanente:

Sabedoria

É preciso recuar, para ir além:
 trocar ouro e prata por vintém.
 pesar fundo as rotas do futuro,
 pensar músicas de tempo maduro.

De repente, vintém transborda ouro
 guardado pela força do touro.
*É só falar pouco, comer letras,
 engolir nomes e desprezar mutretas.*

*É preciso recuar, para ir além.
 Fingir-se parado, caminhando bem.*
 Assim, ouro, prata e algum vintém,
 como quem não quer, soluçando, vêm.

As *faces leituras* dessa construtura poética cosmopolita, cujas raízes são (re)leituras do sertão, constituem momentos de vaivém no ritual da passagem da leitura velada do escritor José Fernandes à leitura (des)velada do crítico literário José Fernandes. Estratégias e táticas astuciosas, de acordo com Certeau (1994, p. 99-101), são engendradas para representar as leituras dos livros e da vida. Da memória fluem pistas que elucidam a atração pelo que a ressignificação e a plurissignificação representam, enquanto beleza, sedução e prazer. A referida teoria é aplicável ao texto “Sabedoria”, posto que este sugere uma dicotomia: há um movimento de rotação dos signos para que as leituras de José Fernandes o representem como um leitor moderno e atualizado, e, concomitantemente, como um leitor que preza os valores sertanejos e que, por este motivo, opta por “recuar, para ir além. / Fingir-se parado, caminhando bem”. O dualismo do poeta nascido em Alto Rio Doce, Minas Gerais, parece ter seguido o percurso da sabedoria do sertão. Mesmo sendo a palavra prata e o silêncio ouro, já que temos dois ouvidos e uma só boca, sugere que é “Sabedoria” “trocar ouro e prata por vintém” porque “de repente, vintém transborda ouro/ guardado pela força do touro” e “assim, ouro, prata e algum vintém, / como quem não quer, soluçando, vêm”, fragmento em que, subjacente à ironia, há uma alusão mitológica à transformação de Zeus em touro. O transbordamento literário se dá através do vaivém, principalmente pelos deslocamentos cronotópicos (urbe/sertão) e pela via do desejo de afagar as cicatrizes.

O paradoxo cultural coaduna a construção desse mesmo imaginário individual e coletivo dos sertanejos com o novo *status* de poeta-crítico na cidade moderna. Sua mudança para a urbe – Aquidauana (MS) e Goiânia (GO) – implica a instauração de leituras ecléticas. As representações de leitura do sujeito lírico sugerem dualidade: no cerne desse ecletismo há, concomitantemente, um processo de retorno aos valores das leituras rurais configuradas e a obrigação do poeta em polir a palavra para que ela se torne una e múltipla e possa falar mediante suas partes constitutivas e por meio do silêncio. Esse jogo de representações constitui questionamentos do contexto histórico-social, que subordina a cultura ao poder. Afinal, de acordo com Paiva (1999, p. 46), “ser escritor, intelectual, tipógrafo, professor ou

editor entre 1924-1983, tornou-se perigoso”. Portanto, José Fernandes se inclui neste contexto, posto que foi professor da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, de 1973 a 1983, e da Universidade Federal de Goiás, de 1983 a 1995, e publicou os livros *A polifonia do verso* (1978) e *Lendas Terena e Kadwéu* (1981), em co-autoria com Orlando Antunes Batista, e *O poeta da linguagem* (1983). O livro como símbolo do poder social ou intelectual transforma-se através dos vários discursos ao longo dos séculos, ressignificando a permanência do mito, “porque o oposto do mito não é a história, é o esquecimento”, postula Amado (1995, p. 58).

Considerando a definição de estratégia, elaborada por Certeau (1994, p. 99-100), como “lugar suscetível de ser inscrito como algo próprio e ser a base de onde se podem gerir as relações com uma exterioridade de alvos e de ameaças”, podemos afirmar que o sujeito lírico arma uma estratégia: procura um lugar, nesse caso, a retórica do silêncio, para a confirmação dos valores que a literatura lhe traria. Além disso, a partir do pressuposto de Certeau (1994, p. 101) de que “a tática não tem por lugar senão o outro [...] é movimento dentro do campo de visão do inimigo [...] É astúcia”, entendemos que o poeta usa a tática de representar-se nas dobras da linguagem e nos desdobramentos intertextuais de *Cicatrices para afagos*, estendendo-a a sua interminável trajetória literária. A prática de leitura coadunada com estratégias e táticas possibilita ao poeta José Fernandes a inserção social e profissional na cidade.

Na apropriação das práticas culturais que o sujeito lírico deseja atualizar, a sabedoria sertaneja se insere como um paradigma. Na contramão da intelectualidade, após o título “Raízes poéticas”, José Fernandes (2002, p. 107) afirma: “Disse, ao início, que não sou poeta, mas tenho minhas raízes na poesia, como o demonstra esse poema de minha madrinha, Maria da Conceição de Almeida, irmã de minha mãe, moradora na fazenda que era de meu avô, Antônio Martins Ramos, onde nasci”. E, em seguida, sob o título “Sertão”, apresenta o poema de sua madrinha:

Sertão

Eu moro aqui na roça,
no recanto do sertão,
onde o verde das florestas
é a minha televisão.

O canto dos passarinhos
e o vento a assoviar
são duas melodias

que eu gosto de escutar.

No galho da laranjeira
tem um ninho de sabiá.
Quando o dia amanhece,
ele começa a cantar.

Sai voando bem ligeiro,
vai aqui, vai acolá,
procurando alimento
para os filhotes tratar.

Fico olhando os passarinhos,
com grande admiração,
tratando de seus filhotes
que belo exemplo nos dão.

Em decorrência do uso extenuante a que foram submetidos nas últimas décadas, os termos *erudito* e *popular* parece que chegaram ao limiar da dessignificação, converteram-se em clichês, talvez desgastados em discursos e práticas inconsistentes. No entanto, o popular continua a ser um fenômeno fundamental na cultura brasileira, mesmo quando folclorizado ou excluído pela indústria cultural. Permanecer à margem é a estratégia de sobrevivência do popular, provavelmente a única possível. Desta forma, o popular não se permite contaminar com valores que lhe são incompatíveis.

Assim sendo, consideramos que, com muita “astúcia” – terminologia de Certeau (1994, p. 101) –, José Fernandes transforma a *tradição* da narrativa e da poesia familiar na *modernidade* dos seus livros sobre a cultura goiana, tais como: *Dimensões da literatura goiana*, *O poeta da linguagem*, *O selo do poeta*, dentre outros, e sobre a cultura brasileira: *O existencialismo na ficção brasileira*, *O poema visual: leitura do imaginário esotérico (Da antigüidade ao século XX)*, *A polifonia do verso* e outros, obras que constituem *locus* da ciência. Os valores representativos na cidade moderna coabitam com práticas de leitura embasadas na oralidade e nas crenças populares. Leituras compartilhadas e narrações sobre a família e o sertão impedem o esquecimento dessas práticas. As lembranças provocam sua memória afetiva, como comprovam seus livros de contos e de crônicas intitulados *Assombramentos* (1999) e *Água Mole* (2005), respectivamente.

2.2 O FICCIONISTA-FILÓSOFO

Do livro *Assombramentos* emergem contos extremamente pertinentes à elucidação do amálgama urbe-sertão, nos quais o ficcionista-filósofo José Fernandes perscruta a essência do ser do homem abandonado e esquecido, para poder reconstruí-lo em essência e existência.

No conto urbano intitulado “Esminteu”, o crescimento físico desmedido da personagem que dá título à narrativa constitui uma ameaça para toda a cidade chamada Aquidabanda. Sua invasão dos limites alheios se configura como uma impertinente ubiqüidade, motivo pelo qual o cidadão Armando muda de Aquidabanda para Itaquiokitá. Por meio do recurso da preterição, Armando – nome irônico do narrador homodiegético, pois remete o leitor à forma gerundiva do verbo armar –, ao declarar ao vizinho sua recusa em escrever a história de Esminteu, concomitantemente tece a narrativa deste ser onipotente, constituindo uma astúcia literária do ficcionista-filósofo José Fernandes, que, inclusive, estabelece um diálogo entre este conto e a concepção heideggeriana de que a linguagem é a manifestação do ser:

Não adiantou dizer-lhe que não queria me lembrar das agruras por que passei para deixar Aquidabanda.

– Você é um homem bom; sabe perdoar. Além do mais, é um sujeito de boa memória, possui o dom da palavra, tem obrigação de registrar aqueles acontecimentos. Eles não podem passar à margem da história. [...]

– É uma convocação ou um pedido? Quem o mandou aqui para tirar minha tranqüilidade? O ato de narrar é um ato de vontade. Ninguém vai me impor essa narrativa. Não quero nem me lembrar mais de Esminteu. Perdi tudo por causa daquele salafário e ainda vou passá-lo para a história, transformá-lo em herói? Você sabia que a linguagem é a manifestação e a cristalização do ser?! Meu ser, se houver narrativa, será muito amargo. Creio que há verdades que não devem ser sequer pronunciadas. Podem trazer desgraças. [...] Jamais serei narrador de história tão insólita e desagradável! (FERNANDES, 1999, p. 31).

O ficcionista, conforme o crítico Fernandes (1992, p. 41), “trabalha a fala, para que ela revele a totalidade do sentido e do sem-sentido da existência”. No caso da história insólita de Esminteu, o ficcionista José Fernandes lida com a linguagem para que ela constitua uma denúncia ao uso arbitrário do poder que se alastra feito uma epidemia, ameaçando invadir todo o país. Uma dor pode ser superada, de acordo com Matos (2001, p. 22), quando se transforma em história. Silenciando a história anônima dos oprimidos, privilegia-se a história dos historiadores. A herança é um conjunto de falhas. A pesquisa de procedência revela que o que parecia imóvel, unido, homogêneo, é móvel, fragmentado, heterogêneo. A tradição é inspiração para criar o novo e reabrir as possibilidades perdidas do tempo histórico. No conto “Esminteu”, o olhar do narrador, à luz da referida teoria de Matos, revela um discurso metafórico adequado ao pensamento e à faculdade de julgar, constituindo, portanto, uma “política antiplatônica” da narração, posto que a perspectiva exclusivamente metafísica pode provocar o *esquecimento*, ao passo que a narrativa não sacrifica vozes, reconstituindo seus significados pela imaginação e pela memória. A recordação inaugura a repetição do que nunca aconteceu, o retorno das possibilidades perdidas, pois, segundo Riobaldo, jagunço-

filósofo de *Grande sertão: veredas*, obra de Guimarães Rosa, “a verdade maior é que o homem não está nunca acabado”. Consoante o crítico Fernandes (1992, p. 290),

nomear a verdade, mesmo que ela permaneça anônima, porque história e, portanto, aparentemente abstrata, é, na verdade fazer a História. É também renominar a situação e presentificá-la, é perpetuar uma dicção filosófica, sem os constrangimentos da verdade desvelada, recriminada pelo sistema.

O deslocamento da dimensão urbana para a dimensão sertaneja na obra *Assombramentos*, matéria da memória do narrador-menino, confere lentidão ao fluxo do discurso e ao Ser do sertão, porquanto no sertão tudo flui com astúcias de preguiça. Em seu enveredamento pelo Grande Sertão, incluindo os gerais de Minas e Goiás, o ficcionista-crítico José Fernandes busca a adequação da linguagem à atmosfera da narrativa, estabelecendo ressonância com a prosa poética de Guimarães Rosa, em sua aproximação da linguagem telegráfica, pois todo escritor reatualiza algum autor ou texto que tem como cânone.

O conto sertanejo intitulado “Os agregados” promove o retorno de seu autor às paisagens de sua infância mineira. Trata-se de uma história considerada verídica, popularizada pelo povo de Alto Rio Doce e de Mercês e recriada por José Fernandes, que evoca o sertão pejado de perigos. A linguagem fernandesiana resvala o tom e a dicção rosiana na referida narrativa, que consiste em uma eloqüente denúncia social erigida por meio da história de “meninos agregados mortos em fomalhas de tachas” por Oipila, o patrão dos pais deles, Zé Coeio e Maria Antonha, aos quais também assassinou, tal como fez com outros camaradas, como fica evidente no monólogo interior de Oipila: “Matei. Precisava de casas. Ia alimentar pessoas não trabalhadas?! Outras gentes. Novas. Sangue novo. Multiplicadas colheitas. Fiz mal?! Passaram vidas em terras minhas. Nada não cobrei” (FERNANDES, 1999, p.88).

Na contramão da justiça, “as cinzas foram estercar hortas de Oipila, o generoso”, ironiza o narrador, em uma postura claramente parcial, favorável aos excluídos, posto que, em outro momento, narrara, referindo-se aos agregados: “Eu, menino ainda, via-lhes as polpas de fora. Assustavam-me os pobres do Zé. Desremendos.” (FERNANDES, 1999, p. 85). Por se tratar de sertão e pela presença de personagens cujos nomes são João Bello e Efigênia, os mesmos dos pais do autor José Fernandes, este conto abre a possibilidade de que o escritor seja também o narrador desta história, valendo-se da sua memória individual, coletiva e afetiva.

A densa tragicidade dialoga com o conto *A enxada*, de Bernardo Élis, em que a trajetória do protagonista configura uma verdadeira *via crucis* diante da áspera realidade paradoxal: vontade e necessidade de trabalhar/ ausência de instrumento de trabalho (a

enxada), que em nada sensibiliza o seu patrão. O conto “Os agregados” revela que, além do patrão, a patroa também é “desencomodada” com o destino dos filhos dos agregados e favorável à exploração do trabalho infantil:

– Esses preguiçosos devem ter ido prá casa, mode não ajudá no engenho! [...] São bobos por conveniência. [...] Amanhã quero eles tocando e candeando bois cavalos burros! Quero meninos em trabalho: carregando cana lenha bagaços, varrendo engenho tacha! (FERNANDES, 1999, p. 86)

O conto “Os agregados” intertextualiza com o romance *Vidas secas*, de Graciliano Ramos, no que concerne à exploração de Fabiano pelo patrão na hora de ajustar o pagamento, além da preferência pelo uso de sintagmas nominais e períodos simples. A subserviência do “pessoal de engenho” diante de Oipila evidencia-se no excerto transcrito a seguir:

Contra argumentos não houve. Experiências de medo. Dias de fome. Desumanos castigos. Não podiam perder gordas terras de plantio. As meias terças. As terças quartas partes incontadas. Insabidas explorações. Números inscientes. Plantavam terças, recebiam quintos. Assassino! Ladrão! (FERNANDES, 1999, p. 87-88).

Portanto, o ficcionista José Fernandes investiga e analisa a essência do homem na sociedade, no mundo e em um espaço-tempo determinado pelo fluxo da história. O fazendeiro, ao restringir a fala dos agregados e camaradas, excentra cada ser de sua essência, extirpa a humanidade de cada homem, considerando-se que existir, na concepção de Heidegger (1978, p. 134, tradução nossa), é falar um com o outro: “O ser do homem se fundamenta na fala; mas esta acontece primeiro no diálogo. Sem dúvida, este não é somente uma maneira de a fala se realizar, senão que a fala só é essencial como diálogo”. Ainda de acordo com o postulado de Heidegger (1967, p. 15), “pensar e falar é articular o destino do Ser. Por isso só o homem pensa. Só o homem fala. Só o homem é histórico. E é histórico, enquanto faz e é feito pela História”. Esta fundamentação teórica esclarece o conto “Os agregados”, sobretudo o seguinte fragmento:

– O que é isso, preto safado?! Tu não é homem de falar. Só de ouvir. [...] Nunca te dei estas confianças. Nem linguagem tu tinha. Onde aprendeu falas de gente? [...] Se pensa que vai me botar na prisão, está enganado. Cadeia não é lugar de fazendeiro. Tu é que vai apodrecer, negro sem vergonha.
 – Engano, seu Oipila! Tempo vencido, vivido nos conformes de existência. Passei. Aqui, espíritos. Sempre pensei nos silêncios da labuta. Nos ocultos do tempo. Agora, sou senhor de fala e palavra. [...] Não tremo ameaças. Hoje, falo os silêncios [...].
 – É sim, seu Oipila. Dia nossa morte, vancê viu nós encolhidos em fornalha. [...] Atiçou fogo em palhas esturricadas e em nossos sustos. [...] Carne queimada. Nossa. Dos bobos desfalados. Mudos nos medos diários. [...]
 – Seus negrinhos fedorentos. Debilóides. Não sabiam falas. Grunhiam latiam porcos cachorros (FERNANDES, 1999, p. 87-88).

A culpa de Oipila se multiplica em pesadelos e visões povoados por aqueles a quem assassinara. Considerando a concepção lingüístico-filosófica de Heidegger (1969, p.32) segundo a qual se “procuramos muitas vezes, na estranheza da angústia, romper o vazio silêncio com palavras sem nexos é apenas o testemunho da presença do nada”, podemos afirmar que o ficcionista José Fernandes tem consciência de que as contorções das palavras são as contrações nauseantes da essência do ser-do-homem que se esfacela. O homem, segundo Sartre, se descobre na angústia. Ela é a revelação do ser, porque parte de sua essência. A desagregação da forma, somente nos momentos de intensa reflexão existencial no conto fernandesiano, revela o esboroamento do humano do homem. A linguagem, quando procura especular e interpretar o ser do homem impossibilitado de realizar o projeto existencial, pode fragmentar-se em palavras. Neste caso, o leitor depara-se com um caótico amálgama lingüístico-existencial:

Meninos agregados camaradas Zé Coeio Maria Antonha Juvenal Horácio Expedito nos meus caminhos sonhos visões vistas tachas casebres taperas morantes tempos antigos segui lições de pai vistas aprendidas em idos de escravidão só em rabiscos de princesa nos gerais dos sertões ninguém não vê não conhece lei mais forte trabalham subsistência coisas passadas querem me matar vinganças mortas morreu acabou não quero hospital médicos querem dinheiro não curam não doente eles em azucrinamentos dia noite sonho acordado luzes de noites dias (FERNANDES, 1999, p. 89).

Poeta, ficcionista e crítico, José Fernandes elabora dois tipos de discurso: o poético e o teórico, que, freqüentemente, se fundem e se confundem num amálgama que provoca no leitor o que Barthes (1971, p. 45) chama de “o prazer do texto”: “no texto do prazer, as forças contrárias não se encontram mais em estado de recalçamento, mas de devir: nada é verdadeiramente antagonismo, tudo é plural”, posto que “nem a cultura nem a sua destruição são eróticas; é a fenda entre uma e outra que se torna erótica” (1977, p. 12). Consideramos que a prosa poética fernandesiana “Os agregados” se elucida sobremaneira à luz do suporte teórico de Barthes acerca das obras da modernidade:

a narratividade é desconstruída e a história permanece no entanto legível: nunca as duas margens da fenda foram mais nítidas e mais tênues, nunca o prazer foi melhor oferecido ao leitor [...]. Ademais o êxito pode ser aqui reportado a um autor, junta-se-lhe o prazer do desempenho: a proeza é manter a *mimesis* da linguagem (a linguagem imitando-se a si própria, fonte de grandes prazeres, de uma maneira tão *radicalmente ambígua* (ambígua até a raiz) (1977, p. 15-16, grifo do autor).

Os contos urbanos e sertanejos de José Fernandes, ao mesmo tempo, desfazem a bagagem da memória vivida e lida, e questionam a posição do homem no mundo e na existência, consistentemente embasados em postulados filosóficos heideggerianos que

sustentam suas interrogações e suas possíveis conclusões, a fim de satisfazer os anseios do homem contemporâneo.

2.3 O POETA-FILÓSOFO

Considerando a premissa de que um verso pode constituir uma micro-narrativa, Sébastien Joachim afirma, no prefácio de *Cicatrizes para afagos*, que, nesta obra, José Fernandes “cria alegoria narrativa e narrativa mítica dispersas em duas ou várias estrofes consecutivas ou condensadas dentro de uma mesma estrofe”. A mitologia fundamenta poemas fernandesianos inteiros, quais sejam, “Lua crescente”, “Plano oblíquo”, “Peçonhas”, “Encruzilhadas”, “Luzes ou trevas”, “Vida”, posto que enveredam por feitiços, melusinas, sereias, coruja, serpentes, cavernas, dolmens e menires, pomares envenenados etc. Há poemas em que a mitologia se instaura em dois ou três versos, como é o caso de “Metafísica” (“Sou um hieróglifo ou um hieroglifo:/ união do íbis com o panículo./ Sou eu mesmo”), “Ingratidão” (“Ave (in)dócil, ela [a ingratidão] se mascara/ de serpente e entorta até o fundo do poema”), “Sol negro” (“auroras que enegrecem o dragão”, “um cão azul sentou-se à minha mesa” e “sol da besta negra do meio-dia”).

A dialética da destruição/criação, que configura o mito da fênix – ave fabulosa que, consoante a tradição egípcia, durava muitos séculos e, queimada, renascia das próprias cinzas –, se atualiza na maior parte de *Cicatrizes para afagos*: “Confissão” (“Brinco nos trapézios das palavras/ e, no vaivém, remexo suas entranhas”), “Engenho” (“No fogo ardente das metáforas, / palavras se tornam melado/ e encandecem a essência da poesia”), “Poema rebelde” (“somente depois de podas/ inúmeras e padecimentos vários, / alguns [poemas] se aproximam do reino da poesia”), “Águas calcárias” (“Antes, lavro-as [as palavras] com o rascunho das idades/ e liquefaço-as na siderurgia cinzenta da tarde./Depois, liberto-as das formas fixas/ e alimento-as com a seiva da arte”), “Iu” (“Palavras endormidas no ar do caos/ acordaram em leis e heras vivas”), “Poemito” (“Quando as essências se revelam,/ um barco as [palavras] leva à terceira margem,/ e elas atravessam o ser tão poema”), “Namoro” (“O sêmen da verdade fecunda as palavras/ verdes, e novos seres nascem e renascem/ nas camadas férteis da armada língua”) e outros. O mergulho no caos exerce fascínio sobre o poeta José Fernandes, porquanto possibilita a criação da forma, à semelhança de Deus na criação do mundo. Leitor assíduo de Heidegger, José Fernandes assume plena consciência da construção de sua obra e de sua existência em seus muitos poemas metalingüísticos.

Todas as referências e as digressões, todas as escolhas vocabulares e a arquitetura dos versos, todos os recursos retóricos e as pistas textuais são veredas para mudar em discurso

as imagens e desejos que há muito acoçam o sujeito lírico. Para a visão do poeta concorrem não só as citações, não só os autores e as obras, mas também imagens que emergem da memória para que os olhos não descansem. A palavra re-atualizada, água-furtada do poeta, é, de acordo com Heidegger, a sua morada, a sua essência. Por isso, preconiza o crítico Fernandes (1986, p. 25, 27), a conjunção filosofia e literatura é condição fundamental para “uma expressão concreta e total do homem em essência e existência”; para “desvendar alegoricamente” a destruição do humano do homem, “com propriedade e profundidade metafísicas”. No poema “Confissão” (FERNANDES, 2002, p. 34, grifo do autor), sobretudo no verso: “Há muito moro no coração da poesia”, a linguagem tem o sentido de *morada*, a fim de abrigar não apenas o poeta José Fernandes, mas o homem, e de preservar o interior uterino e o horizonte, o descanso e as jornadas, as ásperas realidades e os sonhos – no sentido freudiano de representação da realização de um desejo:

Confissão

Há muito moro no coração da poesia,
 revolvo suas artérias, alimento-me
 de seu sangue estuoso e quente.
 Conheço todo seu sistema circulatório,
 até mesmo as veias capilares.

Brinco no trapézio das palavras
 e, no vaivém, remexo suas entranhas.
 Como Mozart, caminho nas linhas dos versos,
 suplementando o silêncio da pauta.

Vejo mensagens ocultas nas pausas
 e no contraponto de tons, semitons
 e microtons de fonemas e palavras.

Tenho êxtases quando as verdades plurais,
 escondidas nas dobras da linguagem,
 me são reveladas pelos espelhos da arte
 ou pelos olhos verdes ou pretos da crítica.

Mas o nascimento da linguagem poética,
 na fuga das rimas e dos ritmos, me escapa
 pelos vãos das letras, sem cristalizar
 a *dimensão* terceira das imagens.

Ou será que minha fala tem hoje desejos de poesia?

O poeta vale-se de recursos variados que buscam erigir seu tom confessional, tais como: o uso da linguagem da ciência na configuração da anatomia: “Há muito moro no

coração da poesia, / revolvo suas artérias, alimento-me/ de seu sangue estuoso e quente. / Conheço todo seu sistema circulatório,/ até mesmo as veias capilares.”; a manifestação do lúdico concomitante à atualização da dialética da destruição/criação, que configura o mito da fênix: “Brinco no trapézio das palavras/ e, no vaivém, remexo suas entranhas.”; a relação com a composição musical: “Como Mozart, caminho nas linhas dos versos,/ suplementando o silêncio da pauta./ Vejo mensagens ocultas nas pausas/ e no contraponto de tons, semitons/ e microtons de fonemas e palavras.”; a alusão ao poema “Acrobata da dor”, de Cruz e Sousa – “sangue estuoso e quente” – e também ao conto “A terceira margem do rio”, de Guimarães Rosa – “sem cristalizar a dimensão terceira das imagens”. Com esta dupla alusão, o sujeito lírico de “Confissão” parece sugerir que brinca “no trapézio das palavras” tal qual o acrobata da dor, personagem do poema de Cruz e Sousa (1961, p.120), metaforizando a condição de desamparo do poeta.

Acrobata da dor

Gargalha, ri, num riso de tormenta,
como um palhaço, que desengonçado,
nervoso, ri, num riso absurdo, inflado
de uma ironia e de uma dor violenta.

Da gargalhada atroz, sanguinolenta,
agita os guizos, e convulsionado
salta, gavroche, salta clown, varado
pelo estertor dessa agonia lenta ...

Pedem-se bis e um bis não se despreza!
Vamos! retesa os músculos, retesa
nessas macabras piruetas d'aço. . .

E embora caias sobre o chão, fremente,
afogado em teu sangue estuoso e quente,
ri! Coração, tristíssimo palhaço.

No entanto, enquanto no poema de Cruz e Sousa a queda do “coração, tristíssimo palhaço”, afogado em seu “sangue estuoso e quente”, transforma-se em um espetáculo para um público indiferente à dor do artista, no poema de José Fernandes o ser lírico “confessa” que, embora “há muito” more “no coração da poesia”, alimentando-se “de seu sangue estuoso e quente”, não consegue realizar a travessia das palavras à terceira margem rosiana, que é a da essência.

Dentre os elementos recorrentes na ficção de Guimarães Rosa, “A terceira margem do rio” apresenta a imagem da travessia como alegoria do viver, tão explorada em *Grande sertão: veredas*. Uma vez que a travessia traz consigo toda a simbologia da existência humana, a embarcação seria o próprio meio de conduzi-la, e é a singularidade com que o pai do narrador o faz que o coloca como um ser de exceção. A amalgamação do pai com esta margem significa não alienação das duas margens conhecidas, mas integração ao rio da narrativa, unidade de três margens. Vivenciando as duas à luz da terceira, suas condições vitais recusam as imposições sociais e seu trabalho abarca o mundo conhecido e o desconhecido. Meio a meio, duas margens possibilitaram uma terceira margem no rio, mudança do meio social para um meio natural, cuja relevância é assegurada pelo fato de que é no silêncio que somos, é no silêncio que o homem se define, sem as máscaras sociais e as convenções que são obstáculos do ser: “Ele não tinha ido a nenhuma parte. Só executava a invenção de se permanecer naqueles espaços do rio, de meio a meio, sempre dentro da canoa, para dela não saltar, nunca mais” (ROSA, 1988, p. 33).

Portanto, “as dobras da linguagem”, a que se refere José Fernandes na quarta estrofe no poema “Confissão”, alegorizam “a terceira margem do rio” de Guimarães Rosa, considerando-se que elas ocultam as “verdades plurais” perscrutadas incessantemente pelo sujeito lírico: “Tenho êxtases quando as verdades plurais, / escondidas nas dobras da linguagem, / me são reveladas pelos espelhos da arte/ ou pelos olhos verdes ou pretos da crítica”, uma vez que, na poesia moderna, a linguagem cifrada apresenta um mínimo de palavras para um máximo de sugestões semânticas, de forma que a verdade se filtra nas entrelinhas e nas imagens, fertilizando o discurso. A própria estrofe citada é polissêmica, posto que o ser lírico pode estar confessando os êxtases sentidos por José Fernandes como leitor, como crítico literário, como professor e como poeta, diante da revelação das verdades plurais. Desta forma, o poeta a(r)ma a retórica do silêncio nos interstícios da linguagem, como sugere o “Poema rebelde”, de José Fernandes (2002, p. 36):

Poema rebelde

O meu poema não nasce maduro.
 Recebo apenas uma semente miúda
 que planto, rego, adubo, cultivo,
 mas diuturnamente roga meus desvelos.

O primeiro verso nasce anêmico:
 planta raquítica e descolorida.
 Consulto a experiência dos especialistas

e aplico-lhe todos os tipos de vitaminas:
lipídios, glicídios, enzimas, proteínas.

Mas ele cresce delgado e disforme.
Desbasto folhas, ramos, galhos.
Penetro-lhe pelos xilemas e revolvo-lhe
as entranhas, das folhas às raízes.
Mas o floema não conduz a seiva
às reentrâncias dos meus versos.

Muitos resistem aos encantos da arte
e são lançados à margem, na indiferença.
São os rejeitados, rebeldes às magias
de enfeitiçar signos e símbolos.

Mesmo assim, somente depois de podas
inúmeras e padecimentos vários,
alguns se aproximam do reino da poesia.

Em “Poema rebelde”, o poeta José Fernandes relaciona intimamente a Literatura com a Botânica, ao instaurar uma analogia entre o crescimento de uma árvore a partir da semente e o desabrochar de um poema, que se configura no termo botânico “floema”, cujo significado ligado à anatomia vegetal se enriquece sob a égide de sua intenção poética de aglutinar os vocábulos “flor” e “poema”. Referindo-se aos versos “rebeldes às magias de enfeitiçar signos e símbolos”, o poeta elucida seu *corpus* operante, nos três últimos versos, por meio de referências ao eixo paradigmático e ao sintagmático, entre os quais transita extenuantemente realizando a seleção e a combinação das palavras. Com este procedimento, confessa a razão poética, que é a busca incessante da arte, além de atualizar o mito da fênix, revelando que o poema é feito para renascer de suas cinzas.

No universo fernandesiano, a arte e a existência estão intrinsecamente ligadas. Neste sentido, faz-se imprescindível enfatizarmos o título do poema “Artexistencial” (2002, p. 37, grifo do autor), bem como o fato de que a palavra *tempo*, contida na palavra “templo”, presente na última estrofe, revela que é no *cerne da linguagem* que o poeta se eterniza, descobrindo o encoberto e encobrindo o descoberto, de maneira que as verdades plurais são cicatrizadas nas dobras da linguagem de José Fernandes e afagadas em seus desdobramentos intertextuais.

Artexistencial

Os galhos das palavras se fragmentam
nas pedras dos versos luzcampezinios.
As folhas se desprendem do novelo

e costuram as linhas e os nós do poema.

O pólen das emoções cai em planos
diversos nas corolas da existência.
A serragem das palavras no tecido
do discurso essencializam o homem
se esfacelando nas escarpas do nada.

Os frutos das palavras alimentam o ser
na travessia do poema para a verde
idade da pura e armada poesia.

No cerne da linguagem o poeta
ultrapassa os limites do templo
e sobe ao *podium* da eternidade.

No poema “Artexistencial”, o poeta amalgama a linguagem da Botânica com os pressupostos lingüístico-filosóficos heideggerianos, sobretudo nos versos: “A serragem das palavras no tecido/ do discurso essencializam o homem/ se esfacelando nas escarpas do nada”. A sugestão de aglutinação das palavras “verde” e “idade”, constituindo o vocábulo “verdade”, se evidencia no contexto dos versos: “Os frutos das palavras alimentam o ser/ na travessia do poema para a verde/ idade da pura e armada poesia”, posto que o conceito de verdade é caro ao *staff* da filosofia de Heidegger (1967, p. 95), segundo a qual: “Mais Essencial para o homem [...] é encontrar um caminho para a morada na Verdade do Ser. Pois é essa morada que assegura a experiência do que propicia amparo e sustento. [...] A linguagem é conjuntamente a casa do Ser e a habitação da Essência do homem”.

O texto “Poemito”, de José Fernandes (2002, p. 41), cujo título é uma aglutinação dos vocábulos “poema” e “mito”, comunga plenamente com o poema “Artexistencial” no que concerne à concepção heideggeriana articulada via simbologia da travessia à terceira margem do rio, configurando uma alusão à narrativa rosiana, recorrente na poética fernandesiana.

Poemito

Moro em um rio de palavras verdes.
Na luz e nas trevas, filtro suas águas
e transporto-as às bordas do poema.

Quando as essências se revelam,
um barco as leva à terceira margem,
e elas atravessam o ser tão poema.

A narrativa “A terceira margem do rio”, de Guimarães Rosa, erige um dialogismo com a concepção lingüístico-filosófica heideggeriana, segundo a qual a forma originária de

dizer se dá no barulho do silêncio, cuja escuta constitui a dimensão mais profunda e o modo mais simples de o pensamento falar. Isso porque a tessitura do referido texto literário rosiano contempla a confluência de três condições basilares: o mistério convida o homem à imersão contínua no retraimento do ser; a instauração do tempo originário do sentido se dá diante da mudez do discurso destituído do que falar, cujo calar-se erige a vibração e a vivência de tudo na originalidade de sua inauguração; o pensamento sempre se afigura como resposta à escuta, uma vez que a escuta do sentido é necessária para se dizer a palavra essencial. Portanto, o ser, que se revela a partir do mistério do não-dito que o escritor Guimarães Rosa conduz à palavra, constitui a estância misteriosa que engendra a possibilidade de, no tempo das realizações, o advento do sentido e da verdade ser pensado sempre pela primeira vez. O âmago de toda essa questão elucidada sobremaneira a eloquência do silêncio paterno, posto que a permanência do pai do narrador na terceira margem do rio configura uma *experiência de retraimento*, sedução antiga que mobiliza todos os empenhos de perguntar e desempenhos de responder; provocação para pensar por um pensamento que nos diz de nós mesmos e que nos arrasta à viagem de retraimento de um horizonte.

Cabe-nos ressaltar que a última estrofe de “Poemito”: “Quando as essências se revelam, / um barco as [palavras] leva à terceira margem, / e elas atravessam o ser tão poema”, além de atualizar a dialética da destruição/criação, que configura o mito da fênix, ao referir-se às essências que “atravessam o ser tão poema”, encerra a seguinte ambigüidade: o ser é o próprio poema e o sertão é o poema, referendando a alma cabocla do poeta José Fernandes. Portanto, o poeta perscruta a poesia no mito, atraído pela origem divina da linguagem e, assim como os deuses, evoca as coisas à existência:

A questão da origem da linguagem exerceu em todos os tempos estranha fascinação sobre o espírito humano. Com os primeiros vislumbres do seu intelecto, o homem começou a imaginar acerca deste assunto. Muitas histórias míticas informam-nos de como o homem aprendeu a falar com o próprio Deus ou com a assistência dum professor divino. Compreender-se-á facilmente este interesse pela origem da linguagem, se aceitarmos as primeiras premissas do pensamento mítico. O mito não conhece outro modo de explicação senão o de voltar ao passado remoto e derivar o presente estado do mundo físico e humano a partir do primeiro estágio das coisas. (CASSIRER, 1972, p. 204).

A poética fernandesiana sugere uma aceitação do convite de Heidegger de pensar a linguagem ela mesma e somente desde a linguagem, garantindo uma morada para a essência, porquanto o que se diz genuinamente, em sua plenitude inaugural, é o poema. Esta concepção de que a verdadeira linguagem só é possível na poesia elucidada o poema de José Fernandes (2002, p. 97) intitulado “Nome”:

Nome

Nome se ganha para existir.
 Nome se troca para fingir,
 para mudar de estado,
 para vencer fronteiras.

Nome para ser não se ganha.
 Não se finge tão completamente
 que se chegue a negar o nome
 que se tem ou que se tinha.

Nome não se toma emprestado
 a juros e correção monetária.
 Não se aluga a preços módicos,
 ou à custa de ouro na vida.

Nome não se aluga para uso,
 nem para armar pesquisas em itálico,
 ou para ter acesso às câmaras sociais.
 Nome se conquista dia-a-dia,
 gota a gota, letra a letra,
 sangue a sangue.

Sendo a poesia o nomear que cria a própria coisa nomeada, instaurando o ser e a essência das coisas, “não é um dizer caprichoso, mas aquilo pelo qual se torna público tudo quanto falamos e tratamos na vida cotidiana. Portanto, a poesia não toma a linguagem como um material já existente, mas a própria poesia torna possível a linguagem” (HEIDEGGER, 1978, p. 140, tradução nossa), ou seja, a essência da poesia encontra-se no nome.

Na poesia, o desconhecido se revela de forma tão intensa que as coisas causam impacto ao criador, porquanto poetizar é dar nome original aos deuses e dizer o que as coisas falam. Conforme preconiza Heidegger (1969, p.57), o poeta transcende o ser e nomeia o sagrado. No poema fernandesiano “Nome”, os três versos finais – “Nome se conquista dia-a-dia,/ gota a gota, letra a letra,/ sangue a sangue” – recriam o mito do pelicano, atualizado no poema “La nuit de mai”, de Alfred de Musset (1919, p. 74, tradução nossa), poeta, romancista e dramaturgo francês do século XIX, um dos expoentes mais conhecidos do Romantismo.

A noite de maio

[...] Dando de comer aos filhos a carne paternal,
 No seu amor sublime embala a sua dor,
 E, olhando fluir sua sangrenta mama,
 Sobre o festim de morte hesita e cambaleia,
 Ébrio de gozo puro, de ternura e de horror.

Mas às vezes a meio do alto sacrifício,
 Cansado de morrer em tão longo suplício,
 Teme que os filhos possam deixar-lhe ainda vida,
 Então, de novo erguido, abre a asa estendida,
 E ferido o coração num ímpeto sem par,
 Solta na escura noite um tão fúnebre adeus,
 Que as aves faz fugir da margem para o mar [...]

Na Europa medieval, o pelicano era o animal que simbolizava a generosidade máxima. Isto porque, quando os homens viam o pelicano abrir o bico para dar os peixes guardados em seu papo aos filhotes, pensavam que ele estava dando a sua própria carne e sangue. Mais tarde o mito foi esclarecido, mas o pelicano continuou sendo usado em escudos e bandeiras como símbolo de sacrifício e amor ao próximo. Cristo é associado ao mito do pelicano, por intermédio de sua via-crúcis e da simbologia da Santa Ceia: “Este é o cálice de meu sangue, o sangue derramado por vós e por todos os homens para a remissão dos pecados. Fazei isso para celebrar a minha memória”.

O pelicano de Musset, não agüentando tanta dor física ao alimentar as suas crias, comete suicídio com uma bicada no coração. O poema em questão é uma alegoria a Prometeu, que, dando o conhecimento do fogo aos homens, foi condenado por Zeus ao suplício de ver e sentir o seu corpo ser comido, eternamente, pelas aves de rapina. A cada bicada das aves, renascia-lhe a parte devorada, posto que o objetivo do vingativo deus era proporcionar-lhe o sofrimento ininterrupto. A morte do pelicano de Musset não é em vão, visto que, ao extinguir a dor com uma bicada no coração, libertando-se dos desígnios do deus, o seu corpo alimenta os seus filhos, que vão continuar a sua geração; logo, não só torna inútil o castigo do deus como o torna útil para os seus. Enquanto no poema mussetiano, o pelicano tem uma margem de manobra que lhe permite inverter a situação não totalmente a seu favor individual, mas a favor da espécie pelicano, no poema fernandesiano, o homem, conquistando o nome para existir, favorece, ao mesmo tempo, a si mesmo e à espécie humana.

O poeta-crítico José Fernandes permeia as relações entre literatura e verdade a partir do *parti-pris* heideggeriano de que a literatura produz verdade, diferentemente dos saberes das ciências do cálculo, que produzem o conhecimento do que é correto. Em meio às ideologias que se assentam sobre as certezas do mundo, a verdade poética floresce como acontecimento que guarda o mistério das coisas. Esta perspectiva esclarece a concepção, presente na terceira estrofe do poema de José Fernandes (2002, p. 38, grifo nosso) cujo título é “Poética”, de que a literatura se erige como possibilidade de construção de um saber que acrescenta aos saberes do mundo a verdade, no que esta tem de oferta e recusa:

Poética

O bisturi secciona a pele das palavras,
 abre as suas artérias, conota-lhes sentidos
 e lhes imprime a circularidade dos sisos
 na alquimia mais li(n)da das palavras.

O coração da palavra poética palpita
 verdades nuas nas veias do poema;
 cruas verdades sendo e acontecendo
 nas longitudes limosas dos versos:

*a arte poética – a latitude do ser:
 encontrar-lhe a morada e os mistérios-
 é descobrir os ardis e os logros da linguagem.*

Poesia é a sístole e a diástole da palavra
 sangrando verdades plurais, com seu fundo
 escuro de silêncio e inutensílio.

A última estrofe de “Poética”, como o próprio título sugere, revela a essência da poética de José Fernandes, visto que os versos de sua autoria são andares subterrâneos de um prédio, andares que crescem para baixo, negativamente, como as árvores do cerrado o fazem, plasmando a confecção fabril e febril de cada poema.

2.4 A PELE E O PAPEL CICATRIZADOS

O poeta, conforme Bosi (1977, p.112), “mesmo quando fala de 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 do senso comum, fortemente ideologizado; mas de outro, que ficou na memória infinitamente rica da linguagem”. Esta assertiva bosiana de que “o tempo ‘eterno’ da fala, cíclico, por isso antigo e novo, absorve, no seu código de imagens e recorrências, os dados que lhe fornece o mundo de hoje, egoísta e abstrato” ajuda-nos a entender o livro *Cicatrices para afagos*, à medida que todo menino é pai do homem, ou seja, das lembranças que ficam guardadas e que vêm à tona no momento da criação. Mesmo que o poeta fale do momento presente, está também falando do passado, porque o presente é o passado que ainda não foi. Assim, quando o poeta José Fernandes fala de coisas presentes, mormente quando se vinga da *aurea mediocritas* dos homens de seu tempo, está, através da linguagem, instrumento de revelação das verdades, cristalizando falas e acontecimentos que são presente e serão futuro, porque também ele se erige sobre o passado que a linguagem eterniza.

A poesia, de acordo com Heidegger (1978, p. 139, tradução nossa), “não é um adorno que acompanha a existência humana, nem só uma exaltação passageira, nem um acaloramento e diversão. A poesia é o fundamento que suporta a história”, inclusive a própria vida, como a expressão do ser do homem no mundo. Isto posto, a poesia fernandesiana é a desconstrução/construção, permanentemente recomeçada, da própria existência. José Fernandes engendra seu poema como quem desfaz a bagagem da memória. Em *Cicatrices para afagos*, a escrita da memória amalgama o exercício de luto, ao inventariar as perdas geradas pelo tempo, com a evocação amorosa da origem, ao alinhar a linhagem em seu retorno ao *locus amoenus*.

No poema “Cidade natal”, de José Fernandes (2002, p. 67), o sujeito lírico alude metaforicamente à onisciência, onipresença e onipotência da instituição religiosa (“Igreja”) e ao sem-fazer, típico da mesmice interiorana, responsável pela progressão geométrica da curiosidade humana (“são caetanos”), além de reverenciar “seu Bello e Dona Ozieta”, avós maternos de José Fernandes, e “Seu João e Dona Efigênia”, pais de José Fernandes, que “fugiram”, ou seja, foram morar na roça:

Cidade natal

A igreja olha as casas...
vigia o povo, domina o espaço...
A tudo assiste das alturas;
até a queda da sacupema na fazenda
de seu Bello e de Dona Ozieta.

São caetanos debruçados nos barrancos
olham os passantes da rua de baixo.
Como são curiosos os são caetanos!

– Cuidado com as escadarias da rua de cima!
Descê-las, somente de asa delta ou à lambada.

As mulheres da rua de cima não podem
sair ao quintal, nem usar saias.
Se não, voam de pára-quadras ou asa alfa.

O hospital está agarrado à escadaria.
Qualquer distração, despenca sobre os amigos,
parentes e pacientes da Rua Dona Cota Moura.

– Cuidado Tio Antônio Pedro, Ana Maria...

Seu João e Dona Efigênia fugiram.
Foram ouvir os cantos de jacus e sabiás.

Foram debruçar-se à janela e sentir o tempo,
sem ver a casa de Geraldo Fernandes,
nem ouvir-lhe as águas do moinho.

Tio Antônio assiste, de camarote,
à minha chegada de tempos em tempo.

Ana Maria, Rita, Rosa, Robson e Carlinho
descobriram-me na distância próxima
da linguagem, perdido entre palavras.

Sempre estou em minha terra natal,
saboreando os petiscos e a infância:
biscoitos, rapaduras, queijos, cabeças-
de-macaco, pau-a-pique, mané-joaquim
e, de vez em quando, algum pudim.

Sendo a autobiografia o testemunho mais eloqüente da forma predominante de memória de um indivíduo, julgamos relevante a investigação da recorrência à evocação do mito antigo da tragédia de Ifigênia nos poemas fernandesianos “O cajado de João” e “O tempo”. Neste contexto, faz-se imprescindível o respaldo do pressuposto teórico de Stern, (1957, p. 248, 253), posto que coaduna a conjectura de Bergson de que existe uma memória “pura”, mantida no inconsciente, com a suposição de Halbwachs e Bartlett de que as lembranças são refeitas pelos valores do presente. Considerando que os poemas em questão pertencem à segunda parte do livro, cuja denominação – “Cicatrices do tempo” – intensifica o nome da obra *Cicatrices para afagos*, as cicatrizes, reiteradas nos referidos títulos, na perspectiva da teoria mencionada, metaforizam os vestígios, os rastros, a memória, a imbricação pretérito-presente como testemunha dos embates com o tempo.

No poema “O cajado de João”, José Fernandes (2002, p. 64, grifo nosso) mapeia o percurso de João, seu pai, desde o Evangelho até “as águas do Tietê, / do Paraná, do Rio Doce e do Araguaia”, posto que exercia a profissão de pedreiro em São Paulo, seguindo posteriormente para o Paraná, Minas Gerais e Goiás. A primeira estrofe intertextualiza com a Bíblia sob a figura simbólica do “cajado” de João Batista e a citação de Salomé. O mencionado mito cristão se une ao mito pagão, visto que o poeta se refere à inutilidade do “novo sacrifício de Efigênia”, reverenciando Efigênia, sua mãe, ao mesmo tempo em que estabelece um diálogo com a história de Ifigênia, focalizada por Eurípidés na tragédia *Ifigênia em Áulis*.

O cajado de João

O cajado calejado chapisca o tempo
em rajadas de cimento na parede
do reino das palavras suadas
de João, sem Batista e Salomé.

Esquecido de eras de gafanhotos,
caminha sobre a linha dos andaimes,
rumo à policromia das águas do Tietê,
do Paraná, do Rio Doce e do Araguaia.

Sua cabeça, livre das profecias
e das espadas de carrascos romanos,
se alinha aos ramos de martins
pescando o bico das estrelas.

Sem pronunciar a crítica, vê discípulos
nos olhos das montanhas e o futuro
nos fios de sol das manhãs vermelhas.

*O novo sacrifício de Efigênia é inútil
aos ventos e aos cabelos marinhos
nas hostes de formigas e carunchos
sem adubo, arame farpado e semente.*

O cajado remou águas e pedras salgadas
nas vagas geladas da Mantiqueira.
Coração fraco e comido pelo tempo,
João pede aposentadoria, sem providência.

No poema “O tempo”, novamente o poeta José Fernandes (2002, p. 65, grifo do autor) refere-se à sua mãe que, após realizar a travessia terrestre e fluvial, respectivamente pelos “sertões mineiros” e pelo “Rio Doce”, “repousa nos risos das águas”.

O tempo

Pés cansados pisam as flores
que crescem na poeira das horas.
As dores das pedras se perdem
no limo da esperança virgem
e no altar do Deus de Efigênia.

*O não nos dedos pobres de espírito
alimenta a sede de montanhas
transportadas pela fé que remove
ventos limosos e águas rochosas.*

Seu sacrifício não comoveu as almas
petrificadas da Mantiqueira,
e os guerreiros intranquilos
permanecem nas orlas da esperança.

Os amores daqueles sertões mineiros
não desviam pedras do meio do caminho.
O tempo deixa que a idade calque
espinhos nos pés cegos de amanhã,

Cervas pastam os ramos loiros
 nas pedras surdas de trilhos
 e cinzas de minas imaginárias.
 Efigênia não foge às chamas do altar,
 nem enterra o coração cansado
 nas curvas perigosas do Rio doce.

O poeta desperta pela segunda vez o mito antigo de Ifigênia, a virgem sacrificada que “não foge às chamas do altar”. Essa recorrência intratextual exige que nos reportemos à gênese do referido mito, convocando o ciclo troiano, que reúne os poemas épicos relacionados com a Guerra de Tróia. Uma parte deles descreve os acontecimentos anteriores e posteriores aos eventos descritos na *Ilíada*; outra parte relata o retorno dos guerreiros gregos aos seus lares, após muitos anos de lutas, e relaciona-se com a *Odisséia*. Nos *Cantos Cípricos*, de Estasino de Chipre, século VII a.C., poema épico em onze livros, Zeus preocupa-se com o excesso de homens sobre a terra e planeja aliviá-la através de uma guerra de grandes proporções. Esta obra inclui as núpcias de Peleu e Tétis, o julgamento de Páris, o rapto de Helena, a formação do exército grego, a primeira expedição a Tróia, a segunda reunião em Áulis e o sacrifício de Ifigênia, os primeiros nove anos de guerra. A *Ilíada*, de Homero, 750 a.C., vinte e quatro livros, focaliza o último ano da guerra, desde a cólera de Aquiles até os funerais de Heitor. O pequeno trecho da *Crestomatia* de Proclo, transcrito a seguir, traz o *argumentum* (resumo) dos *Cantos Cípricos*, poema épico hoje perdido, atribuído ao poeta Estasino de Chipre. De acordo com o tradutor Ribeiro Júnior (2004, p. 91), constitui a versão mais conhecida da lenda de Ifigênia, popularizada pela *Ifigênia em Áulis*, de Eurípidés, em que Ifigênia é salva no último momento e transformada em Hécate.

E quando a expedição se reuniu em Áulis pela segunda vez, Agamêmnon atingiu um cervo durante uma caçada e disse ter superado até mesmo a Ártemis. Encolerizada, a deusa impediu a navegação enviando-lhes tempestades. Calcas, então, falou da cólera da deusa e exortou-os a sacrificar Ifigênia a Ártemis. Mandando-a buscar, como que para um casamento com Aquiles, eles tentaram sacrificá-la, mas Ártemis arrebatou-a, transportou-a para os Tauros, tornou-a imortal e colocou uma corça no lugar da moça, sobre o altar [Procl. *Chr.* 80.42-9].

O poeta José Fernandes parece sugerir a interpretação e a força desse mito desde a Antigüidade (Ifigênia grega) até os sacrifícios humanos na sociedade ocidental (Efigênia mineira, de Alto Rio Doce, cristã): “Os amores daqueles sertões mineiros/ não desviam pedras do meio do caminho”. Qual o significado do mito de Ifigênia na poética de José Fernandes? Considerando que o mito transcende o tempo e o espaço, podemos transpor o papel de Ifigênia para Efigênia (mãe do sujeito lírico), o de Agamêmnon (pai de Ifigênia) para o tempo (dimensão referida no título do poema fernandesiano em questão), e o de Clitemnestra (mãe

de Ifigênia, que se opõe ao sacrifício da filha) para o sujeito lírico do poema “Tempo”, que se rebela contra a fragilidade humana. Este, no último quartel do século XX, resgata o sacrifício de Efigênia/Ifigênia em nome da rebeldia que nele se instala porquanto “o tempo deixa que a idade calque/ espinhos nos pés cegos de amanhã”. De acordo com a concepção ocidental civilizada denominada cristã, Ifigênia é apresentada como a redentora: aquela que é capaz de um sacrifício para salvar os seus: “Efigênia não foge às chamas do altar,/ nem enterra o coração cansado/ nas curvas perigosas do Rio Doce”; antes, conforme a epígrafe-dedicatória do poema em questão, ela “repousa nos risos das águas”. Portanto, o vocábulo “guerreiros”, da terceira estrofe, constitui uma alusão à Guerra de Tróia, abarcada pela *Ilíada*, de Homero. Por sua vez, os versos: “Os amores daqueles sertões mineiros/ *não desviam pedras do meio do caminho*” (grifo nosso), intertextualizam com o famoso poema drummondiano intitulado “No meio do caminho”, aludindo aos percalços enfrentados por Efigênia em sua travessia existencial.

Em conformidade com Certeau (1994, p. 265; grifo do autor), “os *escritores* deportam a *alegria de ler* para o lado onde se articula com uma arte de escrever e um prazer de re-ler”. A atividade *leitora* se desdobra em um duplo exercício em relação ao leitor José Fernandes, também poeta e crítico literário. Por isso, a José Fernandes cabem-lhe horizontes, um termo plural, porque se multiplica na medida em que avança ou recua, estratégica ou taticamente. Nos horizontes da linguagem – morada da memória e do enigma do homem histórico e plural –, José Fernandes acolhe o desafio das aporias do presente. Os signos de todos os autores referenciados e reverenciados estão presentes em seu texto literário. Assim, fica reservado ao leitor o prazer de decidir acerca dos signos plasmados nos poemas. A obra poética de José Fernandes está imersa em uma intrincada rede intertextual que desafia o leitor a enveredar pelo dialogismo que se estabelece em relação aos textos de autores inúmeros visitados por ele. Tomando o conhecido poema de Carlos Drummond de Andrade (1988, p. 15, grifo nosso) como referência, José Fernandes (2002, p. 76, grifo nosso) desdobrou-o, em seu livro *Cicatrizes para afagos*, também por meio do poema “Vitória”:

No meio do caminho

*No meio do caminho tinha uma pedra
tinha uma pedra no meio do caminho
tinha uma pedra
no meio do caminho tinha uma pedra.*

Nunca me esquecerei desse acontecimento
na vida de minhas retinas tão fatigadas.

Nunca me esquecerei que *no meio do caminho
tinha uma pedra
tinha uma pedra no meio do caminho
no meio do caminho tinha uma pedra.*

Vitória

*No meio do meio, muitos caminhos
e encruzilhadas de vida em decisão.
Palavras e terras e mapas e latifúndios
levados pelos ventos de muita ambição
em demarcadas fronteiras territoriais.
O passado e o futuro nas linhas,
nas letras, na tese que fala verdades,
certezas do meio pra frente
e para outros meios que se lhe acrescentarem.*

*No meio do meio, muitas pedras rombudas,
rompidas pelo amor de Silvinha,
Fernanda e Rodrigo;
rompidas pela doura vitória
do título, da carta, dos amigos
que a festejam nesse junino São João.*

*No meio do meio, a vitória do início
nos filhos pequenos, no milênio
que nasce das cinzas desse século.
A vitória do doutor dez, que é vinte.
Também vinte e um, nas bordas
da geo grafia do tempo.
Vitória do meio e de sempre.*

Tudo acontece no texto, com o texto e, até por isso, com a incorporação de um texto em outro. A dialogia está nos acontecimentos construídos pela língua. A intertextualidade, conceito criado por Kristeva e retirado do dialogismo bakhtiniano, que a inspirou nos seus estudos intertextuais, é uma espécie de escrita de representação que tensiona e questiona as noções de obra e de autor. Afinal, literatura é estranhamento, fulgor, deslocamento dos signos. O livro *Cicatrizes para afagos* – pequeno por fora, infinito por dentro – funciona como um registro menor na escolha das palavras e maior na potenciação dos horizontes lúdicos e afetivos dessas mesmas palavras. A simbologia da fênix, presente nas malhas do poema de José Fernandes (2002, p. 76) intitulado “Vitória”: “No meio do meio, a vitória do início/ nos filhos pequenos, no milênio/ que nasce das cinzas desse século”, e disseminada significativamente ao longo da obra fernandesiana, revela que o poeta prioriza a vida que se afirma nas palavras. Constitui *lavradura* para o escritor José Fernandes, como

criador e como leitor crítico, o encontro da densidade poética em um número reduzido de versos e palavras. Trabalho tão árduo que acaba por destruir a matéria sensorial, a fim de que desperte a verdade de uma outra ordem. Das marcas de gado na memória do autor restam, na pele e no papel, *Cicatrizes para afagos*.

3 A CONFLUÊNCIA DE LEITURAS

“Começar o poema equivale a repensar a sua viabilidade através da armação de novos enigmas cuja solução o leitor há de procurar não somente na personalidade do poeta mas naquilo que – indício de um trajeto de leituras – aponta para a saturação dos usos da linguagem”.

João Alexandre Barbosa

A obra *Cicatrizes para afagos*, de José Fernandes, constitui, por meio de seu enveredamento intertextual, uma deferência a poetas renomados que, ostensiva ou veladamente, permeiam a habilidosa urdidura de um discurso notadamente *sui generis*. Trata-se, inquestionavelmente, de condição *sine qua non* a sondagem do fulcro da linguagem de José Fernandes, em que o poeta se eterniza, desvelando o velado e velando o desvelado, por meio da arte de (des)construção de uma infinidade de discursos para a construção de um discurso outro, instaurador de um manancial dialógico ininterrupto.

Indubitavelmente, o enfoque dado aos poemas fernandesianos apresentados no presente capítulo desvenda nossa afinidade eletiva que incide sobre a investigação do problema dos discursos paralelos em face da teoria da intertextualidade, acionada pelo nosso reconhecimento de sua relevância, haja vista a que, inconscientemente, muitos elementos se filtram na produção literária e que, conscientemente, José Fernandes se aproxima de elementos da tradição literária, aceitando as influências, utilizando-as em forma de alusão, de paródia, de epígrafe, de prefácio e de tantos outros recursos retóricos de discursos paralelos.

Enveredar pelo dialogismo poético é perscrutar as dobras da linguagem e os desdobramentos intertextuais, rastreando, pinçando e desnudando a percepção de mundo e as experiências do artista, epifânicas no que concerne às dimensões culturais erigidas em sua trajetória existencial. Neste contexto, configura-se extremamente pertinente o respaldo da assertiva de Barthes (1977, p. 49): “Saboreio o reino das fórmulas, a inversão das origens, a desenvoltura que faz com que o texto anterior provenha do texto ulterior”, posto que a obra poética de José Fernandes convida-nos permanentemente a saborear tal fenômeno, a que Barthes (1977, p. 49, grifo do autor) denomina “*uma lembrança circular*. E é bem isto o intertexto: a impossibilidade de viver fora do texto infinito: o livro faz o sentido, o sentido faz a vida”.

Este capítulo da dissertação investiga o *esfolhamento das tradições* que, de acordo com os pressupostos teóricos de Nunes (1991, p. 179), significa “a conversão de cânones, esvaziamento de sua função normativa, em fontes livremente disponíveis com as quais incessantemente dialogam os poetas”, ou seja, o usufruto dos poetas atuais de todo cânone,

porém descanonizado. Para tal, nosso foco de interesse incide sobre a convergência e o entrecruzamento das múltiplas sendas percorridas pelo poeta José Fernandes em *Cicatrices para afagos* (2002), que são textos outros, de cronotopias distintas. Apresentamos, desta forma, uma constante que configura “o híbrido perfil poético dessa cena literária móvel do presente: a tematização reflexiva da poesia ou a poesia sobre poesia” (NUNES, 1991, p.179), potencializada por Gilberto Mendonça Teles em *Arte de armar* (1977). Portanto, a abordagem da tese de Kristeva (1974, p.176) segundo a qual “os textos da modernidade [...] se constroem absorvendo e destruindo, concomitantemente, os outros textos do espaço intertextual”, e, na sua esteira, a sondagem do cânone descanonizado, preconizada por Nunes, são imprescindíveis para a realização de uma leitura profícua da obra fernandesiana.

A linguagem do poema, de acordo com a teoria de Barbosa (1986, p. 36), permite leitura sucessiva da multiplicidade das linguagens no espaço e no tempo. No espaço da poética, infiltrado pela permanente passagem de outras linguagens, a linguagem poética erigida pelo movimento tradição/tradução é um instante individual dos tempos da linguagem. À luz dos pressupostos teóricos barbosianos ora elencados, nosso enfoque dado aos poemas selecionados, especialmente ao poema intitulado “Rios da vida”, incide sobre o desejo de José Fernandes de instauração de um poema único, confluência de todos os tempos e espaços.

Os poemas de *Cicatrices para afagos*, como afirmamos no primeiro capítulo, constituem um resgate da própria biografia de José Fernandes. Esta obra epifaniza o desejo do poeta de atar as duas extremidades da vida, de retecer o tempo passado, enveredando pela intertextualidade, inerente ao sistema artístico contemporâneo, de forma a promover um instigante dialogismo entre o momento presente do seu fazer poético e a sua memória múltipla de leitor contumaz.

3.1 A (RE)CRIAÇÃO POÉTICA

O cânone descanonizado que perpassa as três partes: “Amor à poesia”, “Cicatrices do tempo” e “Erosótica”, imbricado à reflexão sobre o fazer poético é tão recorrente que faz da (re)criação poética o *leitmotiv* do livro *Cicatrices para afagos*. O poema-prólogo, de José Fernandes (2002, p. 25), em que a tensão lingüística fernandesiana dialoga com a drummondiana (1988, p. 84; grifo nosso), é substancialmente elucidativo neste aspecto, pois, conforme Teles (1989, p.45), “o prefácio é também um discurso paralelo, mesmo que seja escrito pelo próprio autor”:

Prefácio

Não sou poeta.
Apenas brigo com as palavras
para que elas afaguem ou afoguem
as minhas dores.

O Lutador

*Lutar com palavras
é a luta mais vã.
Entanto lutamos
mal rompe a manhã.*
São muitas, eu pouco.
Algumas, tão fortes
como o javali.
Não me julgo louco.
Se o fosse, teria
poder de encantá-las.
Mas lúcido e frio,
apareço e tento
apanhar algumas
para meu sustento
num dia de vida.
Deixam-se enlaçar,
tontas à carícia
e súbito fogem
e não há ameaça
e nem há sevícia
que as traga de novo
ao centro da praça.

Insisto, solerte.
Busco persuadi-las.
Ser-lhes-ei escravo
de rara humildade.
Guardarei sigilo
de nosso comércio.
Na voz, nenhum travo
de zanga ou desgosto.
Sem me ouvir deslizam,
perpassam levíssimas
e viram-me o rosto.
Lutar com palavras
parece sem fruto.
Não têm carne e sangue
Entretanto, luto.

Palavra, palavra
(digo exasperado),

se me desafia,
aceito o combate.
Quisera possuir-te
neste descampado,
sem roteiro de unha
ou marca de dente
nessa pele clara.
Preferes o amor
de uma posse impura
e que venha o gozo
da maior tortura.

Luto corpo a corpo,
luto todo o tempo,
sem maior proveito
que o da caça ao vento.
Não encontro vestes,
não seguro formas,
é fluido inimigo
que me dobra os músculos
e ri-se das normas
da boa peleja.
Iludo-me às vezes,
pressinto que a entrega
se consumará.
Já vejo palavras
em coro submisso,
esta me ofertando
seu velho calor,
outra sua glória
feita de mistério,
outra seu desdém,
outra seu ciúme,
e um sapiente amor
me ensina a fruir
de cada palavra
a essência captada,
o sutil queixume.
Mas ai! é o instante
de entreabrir os olhos:
entre beijo e boca,
tudo se evapora.

O ciclo do dia
ora se consuma
e o inútil duelo
jamais se resolve.
O teu rosto belo,
ó palavra, esplende
na curva da noite
que toda me envolve.

Tamanha paixão
e nenhum pecúlio.
Cerradas as portas,
a luta prossegue
nas ruas do sono.

Cumpre-nos observar ainda que a intertextualização entre o prefácio fernandesiano e o poema drummondiano “O lutador” confere ao primeiro o mesmo sentido que Teles (1979, p. 262-263) atribui ao segundo:

O poeta luta com a palavra criando-lhe significados especiais para o significado e sugestões formais para o significante; e luta com a palavra literalizada, evitando-a, conscientemente. De um lado, a arma é a intuição criadora; de outro, a consciência crítica. O vencedor é a linguagem literária, que passa a ser assim o objeto do estudo crítico, o objeto de uma outra linguagem, de uma metalinguagem.

Na primeira parte da obra fernandesiana – “Amor à poesia” –, o processo metalingüístico permeia os poemas e há recorrência à imagem da “luta com as palavras”, veiculada no prefácio e que alude ao árduo exercício diuturno da atividade poética, como é o caso de “Poesia verde”, em especial nos versos: “Enfrento a forte ira das palavras / que se não querem submeter às artes/ de enfeitiçar menires e serpentes” (FERNANDES, 2002, p. 33). Cumpre-nos ressaltar o diálogo que também se estabelece com o poema “Desencanto”, de Manuel Bandeira (1974, p.15), no verso inicial: “Eu faço versos como quem [...]”.

Poesia verde

Eu faço versos como quem caminha
por vales, pedras e montanhas íngremes.
Enfrento a forte ira das palavras
que se não querem submeter à artes
de enfeitiçar menires e serpentes.

Fogem-me como imagens de sacis,
de merlins, de sereias, salamandras...
Brincam com as maléficas ondinas,
como silfos e gnomos invisíveis.

Você não precisou *poier* o poema;
nasceu Verso, Poema e Poesia:
Poesia verde no fundo dos olhos,
Poesia vermelha no imo da alma,
Poesia azul celeste de corpo inteiro.

Desencanto

Eu faço versos como quem chora
De desalento... de desencanto...
Fecha o meu livro, se por agora
Não tens motivo nenhum de pranto.

Meu verso é sangue. Volúpia ardente...
Tristeza esparsa... remorso vão...
Dói-me nas veias. Amargo e quente,
Cai, gota a gota, do coração.

E nestes versos de angústia rouca
Assim dos lábios a vida corre,
Deixando um acre sabor na boca.

– Eu faço versos como quem morre.

Sobre o lúdico, para o qual converge o *esfolhamento das tradições* – usufruto dos poetas atuais de todo cânone, porém descanonizado –, afirma Nunes (1991, p. 182): “parece-nos constituir um dos aspectos mais extensivos da poesia brasileira atual. Pela mesma via lúdica, unida à tematização reflexiva da poesia [...], o jogo poético vai buscar suas regras onde pode encontrá-las”. Perscrutando o *esfolhamento das tradições*, consideramos que a canonização se encontra no desencanto com que o sujeito lírico faz os versos do “Poema verde”, incluindo a *absorção* do tom de desalento, bem como o verso inicial e o final do poema “Desencanto”, e a descanonização incide no diálogo informal em segunda pessoa, que o ser poético estabelece, na última estrofe, com o poeta Manuel Bandeira, nos versos: “Você não precisou *poier* o poema; / nasceu Verso, Poema e Poesia”, enfatizando o embate titânico que ele trava com as palavras nas malhas do “Poema verde”, a fim de que elas possam afagar ou afogar as suas dores. Afinal, a própria epígrafe-dedicatória do poema fernandesiano em questão – “A Manu(o)el Bandeira de Barros que sabem o sangue e a seiva em poesia” – conduz a esta interpretação. O poeta José Fernandes está em um momento de realização intensa da reflexão sobre o seu labor poético. A consciência metalingüística emerge inclusive na seleção da epígrafe de Octavio Paz para a abertura da primeira parte da obra: “Um poema não tem mais sentido/ que as suas imagens” (FERNANDES, 2002, p. 31). A epígrafe, de acordo com Teles (1989, p.44),

é também uma forma de discurso paralelo, com a circunstância de apontar, ao mesmo tempo, para dois outros discursos: para aquele a que serve de vestíbulo e para aquele de que provém, funcionando como elemento de relação do texto com o contexto e sendo portanto um dos indicadores culturais da obra.

No metapoema *Anedota literária*, José Fernandes (2002, p. 46; grifo nosso), deliberadamente, encontra-se aplicando exercícios concomitantes: poesia e crítica; afinal, todo poeta verdadeiro é necessariamente crítico de primeira ordem. O poeta-crítico esclarece este procedimento, enfatizando, nos versos um, seis e oito, a condição *sine qua non* para que haja em um poema o “gosto incomparável da arte”:

Anedota literária

*Não sou um crítico de escol.
Sendo cerveja de palavras,
qualquer marca me agrada.
Só exijo que realmente possua
aquele gosto incomparável da arte.*

*Exijo apenas que a linguagem
amarga, doce, quente ou gelada
seja cevada alegoria.*

Assim o copo do escol
pode matar a sede dos signos
e estalar os lábios das imagens,
com aquele gostinho acridoce
mas inconfundível da arte.

Este duplo desafio de tecer e de entrever a alegoria, de ocultar e de revelar as verdades plurais, e que vai orientar toda a *escridura e a lavratura* do poeta e do crítico literário José Fernandes, reflete a sua essência paradoxal, de conciliador de opostos, como ele mesmo afirma no poema “Planos oblíquos”: “Sou nas intersecções das palavras;/ nas gotas da chuva oblíqua” (FERNANDES, 2002, p. 52). A palavra poética, de acordo com Barthes, “brilha com uma liberdade infinita e prepara-se para resplandecer no rumo de mil relações incertas e possíveis” (1971, p. 60), motivo pelo qual a poesia exige o olho armado do leitor – expressão de Murilo Mendes.

A autodefinição poética de José Fernandes (2002, p. 42) engendradora no poema “Namoro”, em que o ser lírico manifesta alegoricamente seu “Amor à poesia”: “As palavras [...] / Estão deitadas no leito do vir-a-ser/ À espera dos genes dominantes da verdade [...] / O sêmen da verdade fecunda as palavras/ verdes, e novos seres nascem e renascem / nas camadas férteis da armada língua”, aciona um diálogo com os versos do poema “Procura da poesia”, de Carlos Drummond de Andrade (1988, p. 95): “Penetra surdamente no reino das palavras./ Lá estão os poemas que esperam ser escritos./ Estão paralisados, mas não há desespero,/ há calma e frescura na superfície intacta./ Ei-los sós e mudos, em estado de

dicionário”. Consideramos que estes poemas se elucidam à luz da teoria de Jung (1982, p. 85, tradução nossa) de que o ato de criação poética respalda-se na inserção da aceitação de si próprio na sede de viver, possibilitando-se “criar-se a si mesmo”. Neste âmbito, os textos poéticos em questão sugerem a concepção nietzschiana da arte, que considera “o ato de criação ou de fecundação [...], incorporação de sua própria imagem em uma matéria estranha” (GRANIER, 1991, p. 87, tradução nossa), a aceitação de si mesmo e da aventura da interpretação concomitante à renúncia ao dogmatismo idealista do saber absoluto.

Procura da poesia

Não faças versos sobre acontecimentos.
 Não há criação nem morte perante a poesia.
 Diante dela, a vida é um sol estático,
 não aquece num ilumina.
 As afinidades, os aniversários, os incidentes pessoais não contam.
 Não faças poesia com o corpo,
 esse excelente, completo e confortável corpo, tão infenso à efusão lírica.

Tua gota de bile, tua careta de gozo ou de cor no escuro
 são indiferentes.
 Nem me reveles teus sentimentos,
 que se prevalecem do equívoco e tentam a longa viagem.
 O que pensas e sentes, isso ainda não é poesia.

Não cantes tua cidade, deixa-a em paz.
 O canto não é o movimento das máquinas nem o segredo das casas.
 Não é música ouvida de passagem: rumor do mar nas ruas junto à linha de espuma.

O canto não é a natureza
 nem os homens em sociedade.
 Para ele, chuva e noite, fadiga e esperança nada significam.
 A poesia (não tires poesia das coisas)
 elide sujeito e objeto.
 Não dramatizes, não invoques,
 não indagues. Não percas tempo em mentir.
 Não te aborreças.
 Teu iate de marfim, teu sapato de diamante,
 vossas mazurcas e abusões, vossos esqueletos de família
 desaparecem na curva do tempo, é algo imprestável.

Não recomponhas
 tua sepultada e merencória infância.
 Não osciles entre o espelho e a
 memória em dissipação.

Que se dissipou, não era poesia.
Que se partiu, cristal não era.

Penetra surdamente no reino das palavras.
Lá estão os poemas que esperam ser escritos.
Estão paralisados, mas não há desespero,
há calma e frescura na superfície intata.
Ei-los sós e mudos, em estado de dicionário.
Convive com teus poemas, antes de escrevê-los.
Tem paciência, se obscuros. Calma, se te provocam.
Espera que cada um se realize e consuma
com seu poder de palavra
e seu poder de silêncio.

Não forces o poema a desprender-se do limbo.
Não colhas no chão o poema que se perdeu.
Não adules o poema. Aceita-o
como ele aceitará sua forma definitiva e concentrada
no espaço.

Chega mais perto e contempla as palavras.
Cada uma
tem mil faces secretas sob a face neutra
e te pergunta, sem interesse pela resposta
pobre ou terrível, que lhe deres:
Trouxeste a chave?

Repara:
ermas de melodia e conceito,
elas se refugiaram na noite, as palavras.
Ainda úmidas e impregnadas de sono,
rolam num rio difícil e se transformam em desprezo.

Namoro

As palavras descansam nas sombras do nada.
Não apodrecem nem engravidam novos seres.
Estão deitadas no leito do vir-a-ser
à espera dos genes dominantes da verdade.

Seus lábios salgados molham signos
e desejos de imagens e falas plurívocas.
A tensão e o brilho de seus olhos são vistos
e sentidos somente por namoros poéticos.

Suas narinas se agigantam à vibração
do saxofone na floresta dos símbolos.
A cada poema, palavras enflorescem,
e perfume recende nas bordas dos versos.

O sêmen da verdade fecunda as palavras
verdes, e novos seres nascem e renascem
nas camadas férteis da armada língua.

O poema “Namoro” remete-nos ao mito da origem, pois as expressões “sombras do nada”, e “leito do vir-a-ser” são alusões cosmogônicas. A dialética da destruição/criação, que configura o mito da fênix, se atualiza nos versos fernandesianos: “O sêmen da verdade fecunda as palavras/ verdes, e novos seres nascem e renascem/ nas camadas férteis da armada língua”. Com a expressão “palavras verdes”, o poeta designa as palavras que estão na espera de vir-a-ser, estado que se coaduna com a filosofia dos pré-socráticos.

Segundo o crítico Fernandes (1992, p.87), “partindo de recursos técnicos, o poeta contemporâneo, mediante a intersecção de palavras e conseqüente inserção de fonemas, obtém significados simultâneos que tornam a imagem ambígua e polivalente”. Esta assertiva converge nosso olhar para o termo “armada”, presente no poema fernandesiano supramencionado, que além de conservar a acepção de *armada*, revela o significado de *amada*. A expressão “armada língua” reflete o momento poético de fusão de duas correntes: a erótica e a metalingüística. Sustenta conotações eróticas e uma profunda meditação sobre a linguagem poética. Os “novos seres que nascem e renascem nas camadas férteis da armada língua” sugerem o processo de intertextualização tão amplamente aplicado nos textos poéticos de José Fernandes, também autor de *O poeta da linguagem*, ensaio crítico sobre a obra poética de Gilberto Mendonça Teles.

A linguagem, conforme os pressupostos teóricos de Barbosa (1986, p. 14), é a “tradução/traição” da consciência de leitura, posto que “começar o poema equivale a repensar a sua viabilidade através da *armação de novos enigmas* cuja solução o leitor há de procurar não somente na personalidade do poeta mas naquilo que – indício de um trajeto de leituras – aponta para a saturação dos usos da linguagem” (grifo nosso). A partir desta teoria, consideramos que o poeta contemporâneo José Fernandes e o leitor interseccionam-se e amalgamam-se de acordo com o grau de absorção da e na linguagem.

No que tange a “Cicatrices do tempo”, segunda parte da obra de José Fernandes, o tempo não oblitera a memória das dores, porém cicatriza as feridas. Mais maduro, o poeta faz um balanço de sua vida e conclui que os percalços são também experiências que elevam o homem, que contribuem para a sua evolução interior.

A ambivalência do poema, consoante Paz (1972, p. 54-55), “não decorre da história, entendida como uma realidade unitária e total que engloba todas as obras, mas é conseqüência da natureza dual do poema”. A poesia opera um fenômeno, unicamente seu,

semelhante ao que ocorre com os relatos míticos, que consiste em instalar o ser do homem e o ser do discurso na dimensão do sempre, de tal modo que a essência do poema não se prenda a um momento do tempo, mas a todos os tempos, posto que, como pondera Paz, “o conflito não está na história e sim nas entranhas do poema e consiste no duplo movimento da operação poética: transmutação do tempo histórico em arquetípico e encarnação desse arquétipo em um agora determinado e histórico” (1972, p. 54-55). No poema “Encruzilhadas”, de José Fernandes, a dualidade deste movimento erige a maneira específica e paradoxal de ser da poesia. A encruzilhada não se restringe ao ser lírico em um determinado momento do tempo, mas ela perpassa a existência no sempre do existir e do ser, alegorizando as intempéries todas por que se tem de realizar a travessia até que se alcance o encontro único e pessoal com a essência. Em seu dialogismo com a obra *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa (1967, p. 102), no que concerne à cena do encontro com o diabo nas veredas mortas, o sujeito lírico reitera as doces palavras de Diadorim: “Carece de ter coragem”, como contraponto aos temores de Riobaldo: “Viver é muito perigoso”, nos versos decassílabos heróicos do soneto “Encruzilhadas”, de José Fernandes (2002, p. 79; grifo nosso):

Encruzilhadas

Passo um sonho buscando a vida inteira,
sem perder-me no azul da realidade,
sem me enredar nos nós de melusinas,
sem me encontrar nos cúmulos das nuvens.

A vida é uma exceção neste caminho.
Talvez um sol no meio da exceção.
Não importa sentido e sem-sentido.
Nem sei se sonho os riscos do viver.

*Talvez viva os perigos das veredas,
nos círculos de uma árvore na cena.
Talvez viva o destino da coruja*

*encruzilhada nas veredas mortas.
Não! eu vivo é por dentro do perigo,
nos ângulos de prata das estrelas.*

A maturidade poética incide também na escolha da epígrafe de Ésquilo para abrir a segunda parte da obra, “Cicatrices do tempo”: “Não há nada que o tempo não ensine em seu decurso” (FERNANDES, 2002, p. 53). O poema “Sabedoria”, de José Fernandes (2002, p. 81; grifo nosso), adquire as conotações próprias do relato mítico, onde o silêncio é a fala permanente, objeto de nosso estudo no capítulo anterior:

Sabedoria

É preciso recuar, para ir além:
 trocar ouro e prata por vintém.
 pesar fundo as rotas do futuro,
 pensar músicas de tempo maduro.

De repente, vintém transborda ouro
 guardado pela força do touro.
É só falar pouco, comer letras,
engolir nomes e desprezar mutretas.

É preciso recuar, para ir além.
Fingir-se parado, caminhando bem.
 Assim, ouro, prata e algum vintém,
 como quem não quer, soluçando, vêm.

A silenciosidade, de acordo com o postulado filosófico de Heidegger (1962, p. 184, tradução nossa), “é um modo de falar que articula tão originalmente a comunicabilidade do ‘ser-aí’, que dele procede o genuíno ‘poder ouvir e ser-um-com-o-outro’ que permite ‘ver-através’ dele”. Sob este prisma, o silêncio tem de escorrer sinuoso entre a verdade e a mentira, escondendo-se e revelando-se, revelando-se e escondendo-se nas raízes das palavras. À luz da referida assertiva heideggeriana, consideramos que “Metafísica”, de José Fernandes (2002, p. 69; grifo do autor), é o poema mais silencioso de *Cicatrizes para afagos*, porquanto, nele, cada terminologia pinçada do universo psicanalítico é um mistério, pois se afirma e se nega. Afirma, porque a Psicanálise suplementa alguns críticos, mormente ao enveredar por alguns problemas pessoais, e nega, porque, consoante o sujeito lírico, em relação ao fenômeno literário, ela permite uma visão insuficiente para interpretar verdades que se encontram na esfera só apreendida pela metafísica.

Metafísica

Nada de duplo ou de mesmo.
 Nada de *animus* ou de *anima*.
 Nada de ego ou de alterego.
 Nada de alteridade.

Muito menos de outridade.
 Nada de *self* ou de *help*.
 Sou um hieróglifo ou um hieroglifo:
 união do íbis com o panículo.
 Sou eu mesmo.

O sujeito lírico do poema “Metafísica” refere-se ao *iu*, a que José Fernandes, em notas de rodapé referentes ao seu poema homônimo pertencente à primeira parte do livro *Cicatrices para afagos*, tece a definição: “*Iu* significa eu. Em hieróglifo, compõe-se mediante a união do íbis e do panículo (cacho de trigo). É o eu em sentido metafísico, porquanto simboliza a essência do ser, ou a junção do eu e do me” (2002, p. 44).

Em toda obra de arte está implícita a ideologia do artista. Na poesia moderna, em que a linguagem cifrada apresenta um mínimo de palavras para um máximo de sugestões semânticas, a ironia se filtra nas entrelinhas e nas imagens, fertilizando o discurso. Portanto, o poeta a(r)ma a retórica do silêncio nos interstícios da linguagem. A poética fernandesiana revela o aprendizado da poesia como linguagem catártica, afinal, conforme já citado anteriormente, expressa o poeta José Fernandes, no prefácio: “Apenas brigo com as palavras/ para que elas afaguem ou afoguem/ as minhas dores”. O fenômeno da catarse literária também é referido nas palavras de Drummond (1990, p. 7): “convivo com ela [a poesia] por uma necessidade de expressão, até mesmo para fins terapêuticos, digamos; conflitos psicológicos, problemas, inquietações, dúvidas que eu tenho [...] observei que, à medida que ia escrevendo, eu me sentia [...] aliviado”. Neste sentido, é esclarecedora a tese do crítico Fernandes (2005, p. 149):

falando no silêncio [...] o poeta e a linguagem ultrapassam suas limitações, transcendem as forças do sistema e revelam o indizível. O papel do poema é, deste modo, lutar contra a natureza das palavras, obrigando-as, conforme diz o autor de *Signos em rotação*, “a ir mais além de si mesmas e de seus significados relativos; um poema que não tentasse fazê-las dizer o indizível permaneceria uma simples manipulação verbal”. Neste sentido, a arte poética se torna uma catarse, pois o poeta, revelando sua angústia [...], se liberta [...]. Deste modo, o poeta e a poesia penetram na realidade e no tempo da existência e da história. Ele está na história, faz a história e é a própria história.

O caminho para o conhecimento que se apresenta aberto a nossa pesquisa, a metodologia das Ciências Humanas chama *círculo hermenêutico*, segundo o qual, de acordo com Staiger (1997, p. 191), para que compreendamos o texto explicitamente é preciso que o tenhamos compreendido antes de modo implícito, discernindo o essencial e o convencional. Portanto, a partir de poemas fernandesianos selecionados de acordo com a qualidade histórico-individual da obra *Cicatrices para afagos*, concentramos nossos esforços, assim como o faz a Poética, no sentido de provar como a essência do homem aparece nos domínios da criação poética.

Quanto à “Erosótica”, terceira parte do livro, até mesmo a justaposição entre os termos *Eros* e *ótica* no título sugere o momento em que, sob o ponto de vista do amor, a

poesia “vence o tempo” e alcança o ilimitado da arte poética, como se confirma em “Vida”, de José Fernandes (2002, p. 106; grifo nosso), em que o sujeito lírico inverte a concepção de Nietzsche sobre a morte de Deus, reiterando a defesa que Shelley realiza em relação à poesia.

Vida

Gostaria de morrer como Deus.
Matam-no todos os dias.
Ele, sentado na eternidade,
ri e escarnece de seus assassinos.

*Se não for possível morrer como Deus,
quero morrer como a Poesia.
Matam-na todos os dias:
uns, por não entendê-la;
outros, por se pensarem poetas*

*Ela, vence o tempo e zomba do morto:
gargalha a morte dos assassinos.*

A Deus e à Poesia,
entrego o meu espírito.
Ou meu destino?

A redenção do ser lírico está intrinsecamente relacionada à conquista da linguagem catártica, posto que, sob a ótica de Eros, as palavras logram afagar as cicatrizes ou as dores. Trata-se da realização poética que atraca no porto seguro: “Erosótica”, depois de unir as duas pontas da existência: “Amor à poesia” e “Cicatrizes do tempo”. Deste encontro do *eu* com o *me*, que simboliza a essência do ser, resultam *Cicatrizes para afagos*.

Com precisão cirúrgica, José Fernandes pinçou do universo literário a epígrafe de Novalis para a abertura de *Cicatrizes para afagos*: “Eu quase me atreveria a dizer que o caos/ deve transparecer em toda poesia” (FERNANDES, 2002, p. 29). Conforme Teles (1989, p.50-51, grifo do autor), Drummond lhe afirmara “que estava convencido de que o poeta está sempre trabalhando *a mesma obra*, como se houvesse um fundo permanente (o seu ‘armazém do factível’?) sempre retomado mais ou menos diferentemente pela vida afora”. O caos e o fundo permanente retomado diferentemente constituem a tessitura poética de *Cicatrizes para afagos*, considerando-se que esta obra aponta para o caráter cíclico da trajetória alegórica do caos ao cosmo, orquestrada ininterruptamente por José Fernandes (2002, p. 93) em sua poética e, em especial, no poema “Rascunho”:

Rascunho

Não quero passar a vida a limpo.
Preciso ser sempre rascunho,
sempre início, vir-a-ser.

Nada de ser definitivo.
Quero apenas ser passagem.
Passagem para mim mesmo,
para o meu eterno rascunho.

As imagens são um dos pilares da poesia de José Fernandes. É uma poesia abismada no tempo presente, debruçada sobre as questões e perplexidades do homem contemporâneo, afinada com os paradoxos da cultura brasileira. O vigor e a radicalidade que caracterizam a poesia surrealista são horizontes que José Fernandes (2002, p. 96) persegue no poema intitulado “Definitivo?” – sem pretender alcançá-los –, por meio de uma alusão à história “Os três porquinhos”, tecida no verso: “A casa ruiu ao sopro dos lobos”, e da ausência da lei da gravidade que angustia os corpos e os encaminha à finitude: “As árvores voaram pelas encostas”. O texto em questão realiza uma dupla intratextualidade em relação aos poemas fernandesianos “Rascunho”, no que concerne à concepção do eterno vir-a-ser: “Nada é definitivo”, e “Cidade natal” (poema apresentado no capítulo anterior), na referência à fuga das árvores em relação “à vigilância da igreja”.

Definitivo?

Nada é definitivo.
A casa ruiu ao sopro dos lobos.
As pedras desceram as serras
e mergulharam nas águas do passado.
As pedras dos rios rolaram rolaram
rolara... rolar... rola... rol...
Ro.... r.... r..... r.....

As árvores voaram pelas encostas,
fugiram à vigilância da igreja,
dos olhos indiscretos dos arranha-céus.

A terra secou aos raios dos peixes
e voou aos telhados limosos.
Virou poeira, poeir.. poei... poe...
po..... p..... p.....

Eu não quero ser definitivo...
Quero passar, atravessar as fronteiras...
Deslizar pelas encostas, pelas pedras...

Quero viajar pelos ilimites do tempo.

Para a abertura da terceira parte do livro, o autor José Fernandes (2002, p. 83) optou pela epígrafe de Heidegger: “Se procuramos muitas vezes, na estranheza da angústia, romper o vazio silêncio com palavras sem nexos é apenas o testemunho da presença do nada”. Esta epígrafe atesta que o caos lingüístico diagnostica o caos existencial. Como “alegria não dá poema” (2002, p. 51), de acordo com José Fernandes no poema “Alegria”, “o caos deve transparecer em toda poesia”. Todavia, se o caos é apenas “a presença do nada”, faz-se necessária também a presença do cosmo. Neste contexto, torna-se esclarecedora a afirmação do crítico Fernandes (1983, p.54):

Singular é o momento em que as palavras saem do nada da existência, saem do subterrâneo dos desconhecidos infernos e despontam para a plenitude do ser. Mais singular ainda é o poeta, em um momento de caos lingüístico e poético, voltar-se para a essência da poesia: a raiz da fala.

Assim sendo, o caos é o significante e o cosmo, o significado; o caos são as cicatrizes e o cosmo são os afagos. Em outras palavras, os extremos se complementam, formando a comunhão de opostos que traduz a essência do artista.

Na poética fernandesiana, faz-se reconhecível o caos poético, a que se refere Novalis na já citada epígrafe de *Cicatrizes para afagos*: “Eu quase me atreveria a dizer que o caos/ deve transparecer em toda poesia”, haja vista que a trajetória circular aciona um deslocamento ininterrupto do caos ao cosmo, da marcha à dança, da prosa à poesia. A dialética da destruição/criação, que configura o mito da fênix, se atualiza na maior parte de *Cicatrizes para afagos*, a exemplo do poema “Engenho”: “No fogo ardente das metáforas,/ palavras se tornam melado/ e encandecem a essência da poesia” (FERNANDES, 2002, p. 35). Ao comparar a prosa e a poesia, Valéry (1999, p. 205) afirma que o poema “não morre por ter vivido: ele é feito expressamente para renascer de suas cinzas e vir a ser indefinidamente o que acabou de ser. A poesia reconhece-se por esta propriedade: ela tende a se fazer reproduzir em sua forma, ela nos excita a reconstituí-la identicamente”. Em nossa leitura do referido poema fernandesiano, é relevante considerarmos que Valéry (1999, p. 204), comparando a poesia com a dança, apresenta o poema como um círculo, universo auto-suficiente no qual a constante repetição e recriação constitui o ritmo. Isto posto, perscrutemos o poema em questão:

Engenho

Bois desenham um círculo

no engenho da arte.

Moendas trituram as palavras,
garapa escorre pelos filtros das imagens
e enche as caldeiras de versos.
Canas despencam dos dicionários
e amassam os dedos do poeta.

No fogo ardente das metáforas,
palavras se tornam melado
e encandecem a essência da poesia.

O ritmo da pá escorre na canoa,
e as palavras açucaram a fôrma do poema.

O poema “Engenho” possibilita-nos instigante leitura à luz da concepção de Valéry (1999, p. 203-205) segundo a qual a figura geométrica que simboliza a prosa é a linha que segue adiante com uma meta exata. Uma vez que o sujeito lírico expressa que “Canas despencam dos dicionários/ e amassam os dedos do poeta”, sugere-nos que somente dentro da poesia esta circunstância citada e quaisquer outras renascem das próprias cinzas, a exemplo do mito da fênix, posto que se deslocam da “linha” para o “círculo”, da “marcha” para a “dança”, da prosa para a poesia, do texto singular para o texto plural, engendrando a intertextualidade. Afinal, os signos permanecem em rotação e os versos fernandesianos: “Bois desenham um círculo/ no engenho da arte”, podem referir-se às imagens geradas dentro de um texto poético (“Moendas trituram as palavras,/ garapa escorre pelos filtros das imagens/ e enche as caldeiras de versos”) ou a um texto que filtra as imagens de outro texto, no sentido de instauração de diálogo profícuo entre ambos. Isto porque, sendo a poesia a forma natural de expressão humana e de inerência à sociedade, as origens da poesia e seu fim se confundem com os da linguagem, e, portanto, com o bailado intertextual, que se viabiliza na alusão à obra *Boitempo II*, de Drummond, no verso: “Bois desenham um círculo”, que instaura a ruminação da memória tardia, bem como na alusão ao “engenho e arte” da obra *Os Lusíadas*, de Camões, no verso “no engenho da arte”. Neste contexto, a tese elaborada por Teles (1989, p. 40, grifo do autor): “Agora, em face de uma obra com que o seu espírito encontra identificação estética, o escritor, em vez de imitar, como nos tempos clássicos, procura conscientemente *atualizar* os elementos que lhe parecem importantes na estruturação de sua obra”, favorece a nossa apreensão da arte fernandesiana.

O *esfolhamento das tradições*, consoante Nunes (1991, p. 182), converge para a via lúdica unida à tematização reflexiva da poesia, na qual “o jogo poético vai buscar suas regras onde pode encontrá-las”. Sob esta égide crítica, cumpre-nos ressaltar que a “dança”

orquestra a construção poética fernandesiana no poema “Engenho”. Logo que o texto se volta sobre os seus passos, à maneira do poeta, e se deixa seduzir pelas forças de atração e repulsa do idioma, que constitui o “jogo de (re)cifração da Esfinge”, penetra no âmbito de ecos e correspondências da poesia, como parece nos revelar o poema: ”No fogo ardente das metáforas,/ palavras se tornam melado/ e encandecem a essência da poesia./ O ritmo da pá escorre na canoa,/ e as palavras açucaram a fôrma do poema”. Mas quando o texto, à maneira do prosador, resiste à corrente rítmica, fatalmente tende a manifestar-se em conceitos e não em imagens, em razões e não em correspondências, em silogismos e não em analogias, em marcha intelectual e não em fluir de imagens, como as palavras no dicionário, fora da poesia, e, então, se configura o caos, posto que “despençam” como “canas”, em seu estado bruto, amassando os dedos do poeta. Afinal, a experiência humana é fragmentada e seus pedaços de tempo geram angústia, enquanto que a arte poética finda a angústia temporal porque engendra a intemporalidade, argumento esclarecedor da poética fernandesiana.

O poema é caracterizado, segundo o poeta e crítico mexicano Paz (1972, p. 52), por “sua necessária dependência da palavra tanto como sua luta por transcendê-la”. Na obra poética *Cicatrizes para afagos*, o poema “Engenho” potencializa a transcendentalidade da palavra, porquanto a polissemia de cada vocábulo vincula-se às atividades que o poeta realizava quando criança, acarinhando os bois para o trabalho lento de fazer o bonde pela passarela do engenho, carregando os bagaços ou produzindo o choro da cana nas moendas, ainda que esporadicamente, ao mesmo tempo em que se relaciona às atividades que o adulto desempenha atualmente, enformando rapaduras na canoa do poema. Portanto, a memória co-participa do processo criativo, visto que há determinados elementos que entram na composição do texto de que o poeta tem de se lembrar ou que foram incorporados pelo tempo e pelo uso, caso das alusões a Camões e Drummond, evidenciando que seu antigo e contínuo prazer em relação à puxa-puxa dos vocábulos esticando-se pelo texto afora ainda hoje se atualiza no saborear as sobras das palavras depois que alguém já as guardou em balaios para a carga do discurso.

3.2 A OBLIQUIDADE DA ALUSÃO

A função principal da alusão, afirma Tillyard (1948, p. 56, tradução nossa), é “adensar a significação de certas passagens” e a sua *obliquidade* consiste em “proporcionar ao texto um conteúdo maior do que o expresso nas palavras, uma vez que tais palavras trarão à memória outro contexto que, conhecido pelo leitor, virá emprestar-lhes um sentido adicional”. A teoria literária mencionada constitui um discurso paralelo em relação ao discurso alegórico

do poeta-crítico José Fernandes (2002, p. 52, grifo nosso), transcrito a seguir. Trata-se do metapoema “Planos oblíquos”, pertencente à primeira parte de *Cicatrizes para afagos*:

Planos oblíquos

*Caminho em planos oblíquos.
Oscilo no vai-e-vem das horas.
Um cão me espia pelas grades.
Não me vê, sente-me a presença.*

*O meu espaço está no cão,
na agulha que dispara em momentos.
A minha segurança são as ondas.
Nelas, balanço a escritura e o discurso.
Sou nas intersecções das palavras;
nas gotas da chuva oblíqua.*

Este texto refere-se à obliquidade de que o poeta lança mão em sua composição literária, sugerindo o uso da alusão, forma que também elucida a atitude criadora de José Fernandes. O poeta tece um paralelo entre o vai-e-vem (balanço) das horas (passagem do tempo: passado-presente) e o das ondas (intertextualização da escritura e discurso), uma vez que, contraditoriamente, oscila e sente-se seguro no árduo processo diuturno da *arte imortal de polir pedras* via intertextualização, pois, como assegura o poeta José Fernandes (2002, p.88), “pedras se polem no tempo”. Além disso, o texto em questão também remete à conciliação de contrários, própria da alma paradoxal do poeta.

O poema “Planos Oblíquos”, nos versos: “Um cão me espia pelas grades. / Não me vê, sente-me a presença. / O meu espaço está no cão, / na agulha que dispara em momentos”, estabelece um dialogismo intertextual com o romance altamente existencialista intitulado *Nítido nulo* (1971), do português Vergílio Ferreira. Considerando que esta obra ficcional coloca em primeiro plano a inexistência de saída para o rapaz que, entre as grades da prisão, vê um cão andando na areia, ao mesmo tempo em que há o revólver (“o cão”) do soldado apontado para ele, a leitura intertextual adensa a significação de que, no poema “Planos oblíquos”, inexistente segurança para o sujeito lírico, contrariamente ao fenômeno seguro que se processa com o discurso, qual seja, sua possibilidade polissêmica na obliquidade da alusão.

O poeta, consoante Barbosa (1986, p.16), “ao fazer-se consumidor da linguagem da poesia, lendo ao escrever, desfaz o nó das circunstâncias apontando para as intersecções da cultura”. Consideramos que esta assertiva é esclarecedora em relação ao poeta José Fernandes à medida que, entre ele e a linguagem, a incidência da intertextualidade configura a

intemporalidade do poema. Neste contexto, adquire especial relevância a argumentação barbosiana que se segue à citada anteriormente: “Isto [...] não significa a intemporalidade *do poeta*: ao criar o espaço para a atualização da cultura, a sua leitura já está, inevitavelmente, marcada pelas circunstâncias que a propiciam” (1986, p.16, grifo do autor). O tempo do poema, emergindo das circunstâncias que permeiam a posição do poeta com relação a seu tempo e da própria maneira de questionar a linguagem da poesia, existe apenas como espaço de relações, porquanto constitui o momento furtivo de convergência entre o tempo do poeta e o da linguagem da poesia.

A fim de investigarmos o usufruto do poeta José Fernandes de todo cânone, porém descanonizado, que perpassa a sua (re)criação poética amalgamado à reflexão sobre o fazer literário, nosso foco de interesse incide sobre a leitura sucessiva da multiplicidade das linguagens no espaço e no tempo permitida pela linguagem dos poemas da obra *Cicatrizes para afagos*. Para tal procedimento, selecionamos um poema de “Amor à poesia” (“Nova ordem”), dois poemas de “Cicatrizes do tempo” (“O santuário” e “Balanços”) e dois de “Erosótica” (“Rascunho” e “Rios da vida”).

3.2.1 A dessacralização

No quarto verso do poema metalingüístico “O santuário”: “Xeroquei a alma das formas”, o poeta José Fernandes (2002, p. 71) refere-se à intertextualidade de que se utiliza neste poema em relação à travessia literária de Gilberto Mendonça Teles.

O santuário

Devassei o santuário do poeta.
 Profanei as imagens de Taine,
 Tasso, Mauron, Scarpit e Drummond.
 Xeroquei a alma das formas e descobri
 o sexo das palavras e a magia dos signos
 na arte de a(r)mar a sintaxe invisível.

Excomungado, escondi-me na raiz da fala.
 No silêncio da retórica, encontrei a estrela
 alva da linguagem. A alvorada da planície
 revelou-me o plural das nuvens e recuperei
 a palavra perdida no cristal do tempo.

Redimido pelas águas calcárias
 da poesia, tomava café com aurora
 e escondia mensagens no fogo da fábula.
 Descobria os artifícios e as manhas

da linguagem marítima nas mandingas
amarelas do saci-passarinho.

À dança das letras noturnas
nas páginas da *Jornal do Brasil*,
conquistei as estruturas da gota
d'água, assinei moratória ao rei
da vela, carnavalizei a alma romântica,
dissequei o galo da missa e entrei
para a tela das artes literárias.

Para reiterar a afirmação que faz no primeiro verso: “Devassei o santuário do poeta”, cita, explícita ou implicitamente, os títulos das obras de Teles, como se observa nos versos da primeira estrofe e no primeiro verso da segunda estrofe transcritos a seguir: “Xeroquei a alma das formas e descobri/ o sexo das palavras e a magia dos signos/ na arte de a(r)mar a sintaxe invisível./ Excomungado, escondi-me na raiz da fala”. Trata-se da trilogia metalingüística: *Arte de armar* (1977), *Sintaxe invisível* (1967) e *A raiz da fala* (1972). Portanto, faz-se imprescindível, para a exegese desse procedimento, a identificação das obras telesianas a que cada estrofe se refere.

Na segunda estrofe: “No silêncio da retórica, encontrei a estrela/ alva da linguagem. A alvorada da planície/ revelou-me o plural das nuvens e recuperei/ a palavra perdida no cristal do tempo”, são citadas: *Retórica do silêncio-I*, 1979; *Estrela-d'alva*, 1956/ “Linguagem”, em: *Sintaxe invisível*, 1967 e *Saciologia goiana*, 1982; *Alvorada*, 1955; *Planície*, 1958/ *Plural das nuvens*, 1984/ *La palabra perdida*, 1967, antologia; *Cristal do tempo*, livro de poemas de Maria do Rosário Moraes Teles, esposa de Gilberto Mendonça Teles.

Com relação à terceira estrofe: “Redimido pelas águas calcárias/ da poesia, tomava café com aurora/ e escondia mensagens no fogo da fábula. / Descobria os artifícios e as manhas/ da linguagem marítima nas mandingas/ amarelas do saci-passarinho”, constituem considerações relevantes: “Águas calcárias” é o título de um poema do livro *Cicatrices para afagos*, de José Fernandes, em que se encontra a alegoria da poesia; *Fábula de fogo* é obra telesiana de 1961; e, nos três últimos versos, o poeta-crítico José Fernandes faz uma referência ao livro de Gilberto Mendonça Teles, *Saciologia goiana*, publicado em 1982. O próprio crítico literário Fernandes (1992, p.156), após profunda imersão no humor saciológico de Teles, revela que

o poeta, transfigurado em saci, vê, melhor do que ninguém, os interiores dos homens, do tempo e da história, e os transpõe para uma realidade unicamente sua, a realidade do discurso. Nele, o poeta revela a verdade indiretamente, porque seus

raios atravessam a história e os seres sem ferir suas suscetibilidades, pois suas luzes se diluem nos interstícios da linguagem.

Na cena da palavra, as vidas do poeta são tantas quantas forem as personas que ele alcança in-vestir. Nos versos de “Águas calcárias”, José Fernandes (2002, p. 40; grifo nosso) pensa os poetas no poeta, para experienciar múltiplos *eus*, assumir vozes díspares, multiplicar-se em corpos e sentidos. Assim surge a polifonia dos versos:

Águas calcárias

Atraído pelas imagens das águas,
irmanei-me às palavras transparentes
e, sem cansaço, retive as renitentes
no espelho baço das verdades interinas.

Com agulha e sem dó nem ré,
furo os olhos do pajé: aretê.
Indeciso, vasculho a casa dos vates,
e nos calcanhares daqueles mestres,
descubro as raízes de Homero.

*Armado com o amor dos manifestos
passados, presentes e futuros,
percorro a memória dos templos
e penetro nos arcabouços da linguagem.
Visito suas raízes subterrâneas,
trago as palavras à liberdade das emas.*

Antes, lavro-as com o rascunho das idades
e liquefaço-as na siderurgia cinzenta da tarde.
Depois, liberto-as das formas fixas
e alimento-as com a seiva da arte.

Com relação ao poema “Águas calcárias”, no verso: “Armado com o amor dos manifestos”, o poeta comprova o que expressara no verso anterior, ou seja, a sua descoberta das “raízes de Homero”, uma vez que o termo “manifestos”, afora referir-se aos manifestos modernistas, também faz referência a Hefesto, deus grego que construía armaduras e que aparece na obra *Ilíada*, de Homero. A dialética da destruição/criação, que configura o mito da fênix, se atualiza nos versos: “Antes, lavro-as [as palavras] com o rascunho das idades/ e liquefaço-as na siderurgia cinzenta da tarde. / Depois, liberto-as das formas fixas/ e alimento-as com a seiva da arte”, constituindo uma alusão à (re)criação poética.

Retomando o poema fernandesiano “O santuário”, assume relevância o fato de que, na quarta estrofe, o poeta-crítico José Fernandes mapeia o seu próprio percurso literário

por meio de intertextos: *Gota d'água*, de Chico Buarque de Holanda, *A moratória*, de Jorge Andrade, *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, *L'ame romantique et le rêve*, de Albert Béguin, e “Missa do galo”, de Machado de Assis: “À dança das letras noturnas/ nas páginas da *Jornal do Brasil*,/ conquistei as estruturas da gota/ d'água, assinei moratória ao rei/ da vela, carnalizei a alma romântica,/ dissequei o galo da missa e entrei/ para a tela das artes literárias”.

Considerando o profundo anarquismo e criativo ímpeto espinhafrador do escritor modernista mais radical de 22, Oswald de Andrade, na peça teatral *O rei da vela*, acrescido do humor e da ironia predominantes no conto machadiano “Missa do galo”, na peça teatral *Gota d'água*, de Chico Buarque, e nas obras telesianas, ressaltamos que a intertextualização empregada por José Fernandes carnaliza o convencionalizado ou descanoniza o canonizado, como ele próprio afirma no verso “carnalizei a alma romântica”. A fim de esclarecermos o poema fernandesiano em questão, transcrevemos o pressuposto teórico de Kristeva (1974, p.176):

Para os textos poéticos da modernidade, poderíamos afirmar, sem risco de exagero, é uma lei fundamental: eles se constroem absorvendo e destruindo, concomitantemente, os outros textos do espaço intertextual; são, por assim dizer, alter-junções discursivas.

José Fernandes recupera “a palavra perdida”, a que se refere na segunda estrofe de “O santuário”, montando um texto mediante o cruzamento de outros textos. Neste sentido, seu texto “O santuário” estabelece um diálogo metalingüístico com “Poiética” (sobretudo em relação à terceira estrofe), poema que Gilberto Mendonça Teles (1994, p.154, grifo do autor) dedicou a José Fernandes e que integra o livro *Falavra*, publicado em 1989:

Poiética

(Fragmentos)

- 1 Tudo em mim é desejo de linguagem:
minha própria emoção, esta passagem
à espessura das coisas, este convite
ao mais além da sombra e do limite
e esta confirmação da realidade
na plumagem dos nomes, na verdade,

têm seu lado e segredo, é pura essência
do que se fez silêncio e reticência.
- 3 Ponte entre o amor e o coração, avena
a se escutar assim, vazia e plena

no verso da conversa ao pé do ouvido,
a criação se dá quando o perdido
se transforma em sinal que alguém atende,
como se houvesse mesmo algum duende,

uma força maior que nos excita
a deixar logo alguma coisa escrita.

- 7 Eu sei que a poesia é um vento escuro
e belo, com seu risco e seu futuro,
água de rio abaixo, repartida
entre o fluir e a margem, entre a vida
e o que ficou de lado, bem no fundo,
de sua própria história e de seu mundo,

matéria intransitiva, força alada
de luz abrindo o azul da madrugada.

- 10 O difícil não é o surpreendê-la
nos reflexos dourados de uma estrela
ou nos cornos da lua, no oceano,
mas na exata nudez do ser humano,
na expressão do inefável, do confuso,
na recusa de tudo que recuso

para fruir o aroma da alfazema
nos canteiros mais simples do poema.

- 11 Primeiro é necessário ver em tudo
um sentido possível, de veludo,
de macia ternura, sutileza
e virtuosidade na beleza
de se compor um modo, alguma moda
de ficar sempre em dia e sempre à roda

dos melhores momentos de mostrar-se
quando não há mais jeito nem disfarce.

- 13 E a única saída, o só possível,
é transpor o silêncio e, noutra nível,
sobrepôr os contrários, sobrepô-los
à maneira dos sábios e dos tolos,
reunindo os extremos no começo,
virando o mundo todo pelo avesso

e tentando no meio o sem-sentido
como um terceiro, análogo, excluído.

- 15 O que se exclui se abisma e se faz lenda,
desenha seu perfil e ressonância,

tem seu quê de improviso e de moenda,
seu contorno de ausência e de elegância
e quando se contrai mais se desvenda
na sua própria forma e substância:

a palavra *rodoendo* numa agenda,
uma rosa doendo na distância.

A dessacralização se manifesta desde os três primeiros versos de “O santuário”, quando afirma o poeta: “*Devassei o santuário do poeta. / Profanei as imagens de Taine, / Tasso, Mauron, Scarpit e Drummond*” (grifo nosso). Devassando o santuário, profanando as imagens e descobrindo o sexo das palavras, o poeta penetra na arte telesiana de a(r)mar a sintaxe invisível. Diante do exposto, consideramos oportuna a citação de uma passagem do livro *O poeta da linguagem*, ensaio sobre a obra poética de Gilberto Mendonça Teles, escrito pelo crítico Fernandes (1983, p. 45, grifo nosso):

É [...] no silêncio da sintaxe invisível que as *imagens* se constroem e a mensagem permanece latente, cabendo ao arguto leitor descerrar-lhes a face e ver os vocábulos e os significados frente a frente. Mesmo no olhar vago das palavras encontram-se mensagens inusitadas, acobertadas pelas magias que o poeta aprendera no *reino sagrado da linguagem*.

A referência à profanação das “imagens de Taine, Tasso, Mauron, Scarpit e Drummond” constitui uma alusão evidente ao cruzamento de textos e de códigos no interior da linguagem, caracterizado pelas referências às obras telesianas: *Arte de armar, Sintaxe invisível, A raiz da fala, Retórica do silêncio-I, Estrela-d'alva, “Linguagem”, Alvorada, Planície, Plural das nuvens, La palabra perdida, Fábula de fogo, Saciologia goiana*, além das menções às obras de Chico Buarque de Holanda, Oswald de Andrade e Machado de Assis, que são, respectivamente, *Gota d'água, O rei da vela* e “Missa do galo”. Desta forma, a afirmação do ser lírico: “xeroquei a alma das formas”, refere-se ao fato de seu texto *absorver/canonizar* a alma de outros textos. No entanto, ao penetrar no “santuário”, “reino sagrado da linguagem” destes outros textos, o poeta-iconoclasta, concomitantemente, realiza a *dessacralização/destruição/descanonização* dos mesmos, posto que apresenta intertextos lingüísticos e retóricos *adaptados* aos padrões estéticos que lhe são inerentes, engendrando uma poética singular, a poética fernandesiana, arraigada nos subterrâneos da linguagem. Com o intuito de penetrar o significado profundo das palavras, José Fernandes realiza a travessia intertextual que conduz à terceira margem do rio das palavras, que é, simultaneamente, a margem do silêncio e a margem da própria existência.

3.2.2 O desdobramento da personalidade poética

A significação poética, conforme Kristeva (1974, p. 177), apresenta “um caráter ondulatório, inobservável, já que não é fixável em um número finito de unidades concretas [as palavras e seus semas]”. Consiste, de acordo com sua definição, “na operação móvel e ininterrupta dentre aqueles diferentes semas e os diferentes textos que formam o conjunto sêmico paragramático”. Kristeva (1974, p. 174-175), denomina paragramatismo “a absorção de uma multiplicidade de textos (de sentidos) na mensagem poética que, sob outro ângulo, se apresentaria como focalizada por um sentido”. A referida teoria elucida o “caráter ondulatório” – os “balanços”, como indica o próprio título do poema apresentado a seguir – da significação poética fernandesiana, relevante à medida que configura o “vaivém” intertextual realizado pelo poeta, ao qual já nos referimos quando apresentamos o poema “Planos oblíquos” (2002, p. 52): “A minha segurança são as ondas./ Nelas, balanço a escritura e o discurso”.

A começar pelo título da segunda parte do livro, “Cicatrizes do tempo”, em que está inserido, o poema “Balanços”, de José Fernandes (2002, p. 62), suscita forte impressão, reiterada pelo verso “A poesia está de luto” (v. 24), posto que se trata de uma homenagem póstuma ao poeta maior, Carlos Drummond de Andrade, falecido em 1987. Sua trajetória literária é reverenciada por meio da citação direta ou indireta dos títulos de suas obras.

Balanços

O fazendeiro do ar não cria
 mais boitempo, nem novos poemas,
 nem passeia pela ilha,
 nem discursa na primavera.
 Colocou a viola no bolso
 e partiu para o brejo das almas;
 foi passar a vida a limpo.

Com poder ultrajovem
 falou às amendoeiras,
 ensinou contos de aprendizes
 em versiprosa
 deu lições de coisas
 ao menino antigo.
 Aprendeu a amar o corpo, amando.
 Andou pelos caminhos de João Brandão,
 deu notícias de faz de crônica.

Viu alguma poesia
 no sentimento do mundo
 e na rosa do povo.
 Mostrou o claro enigma

das impurezas do branco
 e sentou-se na cadeira
 de balanço da eternidade.
 A poesia está de luto.
 E agora, José!?!??

Para maior elucidação da técnica de intertextualidade empregada, segue-se, a cada estrofe, a identificação das obras drummondianas a que a mesma se refere. No que concerne à primeira estrofe: “O fazendeiro do ar não cria/ mais boitempo, nem novos poemas,/ nem passeia pela ilha,/ nem discursa na primavera./ Colocou a viola no bolso/ e partiu para o brejo das almas;/ foi passar a vida a limpo”, citam-se: *Fazendeiro do ar e poesia até agora*, 1953/ *Boitempo*, 1968; *Poemas*, 1959/ *Passeios na ilha*, 1952, ensaios e crônicas/ *Discurso da primavera e outras sombras*, 1978/ *Viola de bolso*, 1952/ *Brejo das almas*, 1934/ *A vida passada a limpo*, 1959.

Em relação à segunda estrofe: “Com poder ultrajovem/ falou às amendoeiras, / ensinou contos de aprendiz/ em versiprosa/ deu lições de coisas/ ao menino antigo./ Aprendeu a amar o corpo, amando./ Andou pelos caminhos de João Brandão,/ deu notícias de faz de crônica”, reverenciam-se: *O poder ultrajovem e mais 79 textos em prosa e verso*, 1972/ *Fala, amendoeira*, 1957/ *Contos de aprendiz*, 1951/ *Versiprosa*, 1967/ *Lição de coisas*, 1962/ *Menino antigo (Boitempo II)*, 1973/ *Amar se aprende amando*, 1985; *Corpo*, 1984/ *De notícias e não notícias faz-se a crônica*, 1974.

No que se refere à terceira estrofe: “Viu alguma poesia/ no sentimento do mundo/ e na rosa do povo. / Mostrou o claro enigma/ das impurezas do branco/ e sentou-se na cadeira/ de balanço da eternidade”, identificam-se: *Alguma poesia*, 1930/ *Sentimento do mundo*, 1940/ *A rosa do povo*, 1945/ *Claro enigma*, 1951/ *As impurezas do branco*, 1973/ *Cadeira de balanço*, 1970, crônicas e poemas.

A quarta estrofe, constituída apenas por um dístico interrogativo “A poesia está de luto. / E agora, José!?!??”, cita um verso famoso do poema drummondiano intitulado “José ”: “E agora, José?”, em que o poeta chega a um outro eu, *José*, que se pergunta sobre o significado da própria existência e do mundo. Porém este *José* é o próprio poeta. A personagem funciona, no poema, como o desdobramento da personalidade poética do autor, atrás de quem o poeta se eclipsa e se desvenda. Levando em conta tais considerações, observamos que José Fernandes, permeando o recurso da intertextualização, pergunta, simultaneamente, a Drummond e a si mesmo, posto que também se chama José, o que será da poesia. Trata-se da identificação do *eu* (José Fernandes, nascido em Alto Rio Doce, MG,

1946) com o *outro* (Drummond, nascido em Itabira, MG, 1902), numa evidente simbiose do amor pela arte poética.

A teoria kristeviana de que se pode ler uma série de códigos que se cruzam e se negam para formar a significação poética possível nesse espaço intertextual, que é o poema, fornece-nos subsídios para que esclareçamos a relação que se estabelece entre os poemas fernandesianos “Balanços” e “Rascunho”. No poema “Balanços”, o poeta José Fernandes afirma, referindo-se à morte de Drummond: “O fazendeiro do ar [...] foi passar a vida a limpo”. Na terceira parte do livro intitulada *Erosótica*, deparamo-nos com uma passagem poética extremamente significativa, visto que, em “Rascunho”, José Fernandes (2002, p. 93) inicia o texto poético com o verso: “Não quero passar a vida a limpo”:

Rascunho

Não quero passar a vida a limpo.
Preciso ser sempre rascunho,
sempre início, vir-a-ser.

Nada de ser definitivo.
Quero apenas ser passagem.
Passagem para mim mesmo,
para o meu eterno rascunho

Em cada estrofe, a cada negação corresponde uma afirmação. Na primeira estrofe, à negação “Não quero passar a vida a limpo” corresponde a afirmação “Preciso ser sempre rascunho, / sempre início, vir-a-ser”. Na segunda estrofe, à negação “Nada de ser definitivo” corresponde a afirmação “Quero apenas ser passagem. / Passagem para mim mesmo,/ para o meu eterno rascunho”. Para o sujeito lírico a chegada é sempre o ponto de partida para o poeta e para o homem. O fazer poético e a busca do autoconhecimento são ilimitados. A única vontade do poeta é ser passagem para si mesmo e para seu eterno vir-a-ser poético. Ou, como ele mesmo expressa em “Rios da vida”, deseja “juntar as pontas da vida” (FERNANDES, 2002, p. 101), permitindo-se a própria inserção no círculo existencial, enfim, a circularidade do ser. O poeta se eterniza por meio de sua memória, do registro de sua experiência pessoal e literária, das múltiplas leituras e releituras de seus leitores e críticos literários. A vida, a criação literária e a leitura de um texto poético devem partir “sempre do começo” (TELES, 1994, p.175), “nada de ser definitivo” (FERNANDES, 2002, p.93). Cada (re)leitura de um texto literário permite sondar mais intimamente os desvãos da linguagem. Este argumento também justifica o emprego de uma perífrase eufemística no final do texto “Balanços”: “sentou-se na cadeira de balanço da eternidade” (FERNANDES, 2002, p. 62).

Nesta perspectiva, “a poesia está de luto” (FERNANDES, 2002, p. 62), no entanto “a Poesia vence o tempo” (FERNANDES, 2002, p. 106), conforme é veiculado em “Vida”, último poema da obra *Cicatrices para afagos*.

O poema fernandesiano “Rascunho” dialoga com o soneto “Recomeço”, de Gilberto Mendonça Teles (1994, p. 175, grifo nosso), que é uma declaração de amor do sujeito lírico à sua musa (a poesia). O relacionamento amoroso poeta-poesia é um eterno recomeço e sua beleza reside na renovação cotidiana, como o comprova o último terceto:

Recomeço

Todos os dias, meu amor, eu passo
para te ver e amar, ser teu marido,
teu amante fiel no tempo escasso
mas tão cheio de forma e de sentido.

O melhor, o mais belo, não tem sido
o que ficou sem ritmo e sem compasso;
e sim este desejo instituído,
esta ternura pelo teu regaço.

Todos os dias, meu amor, alento
o desespero de ficar, sentindo
que o absoluto da vida tem seu preço.

*E quanto mais apuro o pensamento
mais me dou conta de que tudo é lindo
porque partimos sempre do começo.*

O texto evidencia a circularidade do *amor à poesia* e à vida, a renovação eterna, que se harmoniza com a fluência do cosmo, do tempo e das palavras por meio da sintaxe (in)visível. O poema telesiano “Recomeço” se esclarece com o depoimento do poeta-crítico Teles, citado a seguir:

Um crítico escreveu que toda a minha poesia, mesmo quando parece estar tratando de problemas sociais ou tomando como tema a própria linguagem, no fundo está mesmo celebrando o amor e a mulher. Eu acho que é isso mesmo: não posso falar em poesia sem falar em mulher. Esse crítico chegou a dizer que faço amor com ela (não sei se com a mulher ou com a poesia) dentro da palavra. O certo é que não posso passar sem ela: a mulher ou a poesia ou, aglutinando-as, a *musia*, musa de carne e osso, de consoantes e vogais.

Por sua vez, este depoimento nos remete ao metapoema de José Fernandes (2002, p. 43, grifo nosso), alegórico e lúdico, intitulado “Nova ordem”, pertencente à primeira parte da obra *Cicatrices para afagos* (“Amor à poesia”):

Nova ordem

Não gosto das musas do passado,
cantadas e decantadas pelos poetas.

Não quero musas gêmeas ou virgens.
Quero musas livres, decididas
que despertam todos os eros adormecidos:
Ceres, Calipso, Vênus Calipígia.

Também não gosto de musas fugidias,
voláteis, etéreas, imaginárias ...
Nem mesmo de musas pálidas,
lendárias, impalpáveis:
musas-vento, musas-azoto:
Dulcinéia, Beatriz, Laura, Nice.

Quero musas de carne e osso:
lábios grossos, quentes, vermelhos...
Canto musas que incendeiem as palavras
que explodem os vulcões das ilhas dos amores.
Canto musas que me armem ciladas
nos quartos crescentes da linguagem.

Tal qual assumiu no verso vinte e dois de seu poema “O santuário” (2002, p. 71), no texto “Nova ordem” José Fernandes “carnavaliza a alma romântica”, engendrando dois momentos. No primeiro, haja vista que expressa: “Não gosto das musas do passado, / cantadas e decantadas pelos poetas. / Não quero musas gêmeas ou virgens”, a *musia* fernandesiana se configura nos versos: “Quero musas livres, decididas/ que despertam todos os eros adormecidos:/ Ceres, Calipso, Vênus Calipígia”. No segundo momento, porquanto o sujeito lírico manifesta: “Também não gosto de musas fugidias, / voláteis, etéreas, imaginárias... / Nem mesmo de musas pálidas, / lendárias, impalpáveis: / musas-vento, musas-azoto: / Dulcinéia, Beatriz, Laura, Nice”, a *musia* fernandesiana se corporifica – via alusões às epopéias clássicas de Homero, Virgílio e Camões – em: “Quero *musas de carne e osso*:/ lábios grossos, quentes, vermelhos.../ Canto musas que incendeiem as palavras/ que explodem os vulcões das ilhas dos amores./ Canto musas que me armem ciladas/ Nos quartos crescentes da linguagem” (grifo nosso).

Sendo assim, o *esfolhamento das tradições*, objeto da crítica de Nunes (1991, p.179), e a tese de Kristeva (1974, p.176) de que o texto poético se engendra mediante uma afirmação e uma negação concomitantes de um outro texto elucidam os referidos poemas de José Fernandes. A desarticulação do texto romântico cristalizado pelo tempo e pela cultura literária, conforme podemos ler no poema “Nova ordem”, e seu *ordenamento* dentro de uma

nova estrutura e de uma *nova* visão do mundo e do homem gera, simultaneamente, o aprofundamento da mensagem e a criação do humor e da ironia. Assim, quando o ser lírico se refere às musas românticas de Cervantes, Dante, Petrarca e Cláudio Manuel da Costa – *Dulcinéia, Beatriz, Laura e Nice*, respectivamente –, contraria a seriedade inerente aos poemas-modelo românticos, uma vez que a intenção precípua do poeta é a de ironizar a alma romântica por meio de imagens densamente sugestivas, quais sejam, “musas-vento, musas-azoto”. Considerando-se que azoto é o antigo nome do elemento químico gasoso hoje conhecido por nitrogênio, o poeta confere às musas românticas as qualidades de incolores, inodoras e insípidas. Em outras palavras, no poema “Nova ordem”, encontramos o poeta em pleno exercício da iconoclastia. O jogo oposicional proporcionado pela intertextualização entre as “musas-vento, musas-azoto” e as “musas de carne e osso” facilita o deslocamento do poeta no tempo e no espaço da história e da existência. O poeta precisa “ser sempre rascunho, sempre início, vir-a-ser. / Nada de ser definitivo” (FERNANDES, 2002, p. 93), visto que a palavra re-atualizada, água-furtada do poeta, é, em conformidade com Heidegger, a sua morada, a sua essência.

Na atualização consciente dos textos, gerando significados *ad infinitum*, há, por trás do jogo, de acordo com Menezes (1974, p.12), o desejo latente de o ego “submeter a si o universo e de se liberar dos conflitos provenientes das limitações que sofre da parte do real”. Portanto, os últimos dois versos do poema “Canto musas que me *armem* ciladas/ nos quartos crescentes da linguagem”, na perspectiva da teoria menezesiana, evidenciam que, para o poeta José Fernandes, a *musia* é musa da arte de a(r)mar o texto, cuja construção implica a destruição de outros textos, porque em constante atualização do passado do homem e da arte.

3.2.3 A passagem permanente de outras linguagens

O passaporte para a polifonia instaura, ao contrário da incomunicabilidade gerada na Torre de Babel, o enriquecimento do discurso em múltiplas possibilidades lingüísticas e intertextuais, conceito este veiculado na obra barthesiana *O prazer do texto*, em que o autor analisa o prazer sensual do texto para quem lê ou escreve. Segundo enfatiza Barthes (1977, p. 7-8), o antigo mito bíblico se inverte em relação ao texto de prazer, posto que este corporifica uma Babel feliz, onde o sujeito chega à fruição pela coabitação das linguagens. Em sua poética específica, José Fernandes coloca, em sincronia e diálogo babélico, literaturas de diversas épocas e vários lugares do mundo, como comprovamos no enfoque dado aos poemas fernandesianos.

A teoria de Barbosa (1986, p. 36) segundo a qual a linguagem do poema permite leitura sucessiva da multiplicidade das linguagens no espaço e no tempo coaduna-se com a referida teoria barthesiana acerca da coabitação das linguagens no texto. No poema “Rios da vida”, pertencente à parte intitulada “Erosótica”, em que o poeta José Fernandes (2002, p. 101) explicita o seu projeto de vida, de maneira enfática e determinada, repetindo o verbo querer, na primeira pessoa do presente do indicativo, no início dos versos um, três, seis e nove: “Quero juntar as pontas da vida: [...] / Quero recompô-los [os fios] no grande novelo, [...] / Quero também juntar os rios da vida: [...] / Quero recompô-las [as águas] no grande mar”, podemos ler a passagem permanente de outras linguagens. O sujeito lírico deseja abarcar a totalidade do ser, juntando “*todos* os fios e *todas* as águas” esparramados, a fim de agüentar “*todas* as pontas”.

Rios da vida

Quero juntar as pontas da vida:
 todos os fios esparramadas por aí.
 Quero recompô-los no grande novelo,
 amarrá-los um a um no fio dos anos,
 dos meses, dos dias e até das horas.

Quero também juntar os rios da vida:
 todas as águas esparramadas por aí:
 rios destas e de outras bandas.
 Quero recompô-las no grande mar,
 juntá-las no iodo amargo dos dias.

Assim agüentarei todas as pontas
 e atracarei no porto, seguro
 de que todas as substâncias da vida
 estão guardadas nos mares calmos
 destes e de todos os outros dias.

Em outras palavras, há o desejo de instauração de um poema único, confluência de todos os tempos e espaços, posto que o poeta quer atar *todas* as cicatrizes e *todos* os afagos, a fim de estar “seguro/ de que *todas* as substâncias da vida/ estão guardadas nos mares calmos/ destes e de *todos* os outros dias” (grifo nosso). Desta forma, o poeta promove o encontro das águas doces e do “iodo amargo” da vida, harmonizando com o cosmo.

Genette (1982, p. 7-46), em sua obra intitulada *Palimpsestes*, define transtextualidade como toda relação, explícita ou implícita, de um determinado texto com outros textos. Conforme afirma, a presença de um texto em outro, com ou sem referência – como é o caso da citação, da alusão, etc. –, constitui um tipo de relação transtextual

denominada intertextualidade. O referido teórico incide detidamente seu foco de atenção sobre outro tipo de relação transtextual: a hipertextualidade, configurada por toda relação que une um texto B (hipertexto) a um texto anterior A (hipotexto) sobre o qual o texto B se enxerta sem adquirir a forma de comentário. Hipertexto, portanto, é todo texto derivado de um anterior por transformação direta ou indireta, consoante a complexidade do processo. A hipertextualidade é um aspecto universal da literatura, posto que toda obra literária evoca, em maior ou menor grau, outra obra. Genette adota o termo “práticas” para designar tipos de operações textuais. Considerando esta teoria genettiana, concluimos que o poema fernandesiano “Rios da vida” constitui uma *transposição* – prática hipertextual de transformação séria do hipotexto –, cujo destaque entre as práticas hipertextuais justifica-se pela relevância histórica e realização estética do texto surgido dessa prática. No poema de José Fernandes em questão, destaca-se a função de cunho estético, porquanto o poeta apóia-se no texto literário de Machado de Assis (1991, p. 2), especificamente no segundo capítulo do romance *Dom Casmurro*: “O meu fim evidente era atar as duas pontas da vida, e restaurar na velhice a adolescência”, para erigir o texto poético com seu próprio pensamento, sensibilidade e criatividade: “Quero juntar as pontas da vida: todos os fios esparramadas por aí./ Quero recompô-los no grande novelo,/ amarrá-los um a um no fio dos anos,/ dos meses, dos dias e até das horas”. Por sua vez, Machado baseia-se em textos literários outros para engendrar o seu; dessa forma, o texto machadiano funciona como hipertexto em relação ao anterior e como hipotexto do posterior. Ou seja, o mencionado fragmento de *Dom Casmurro* funciona como hipotexto do poema “Rios da vida”.

No limite, esta forma de hipertextualidade, sendo prática de reemprego de estruturas existentes, instaura parte de um jogo, evidenciando o contágio em relação ao lúdico. Portanto, o prazer do hipertexto é também um jogo. Inexiste uma fronteira estanque entre o sério e o lúdico no funcionamento sócio-psicológico do hipertexto. A possibilidade de contato entre o sério e o lúdico introduz o humorístico. A ambigüidade do hipertexto deve-se ao fato de que pode ser lido por ele mesmo, comportando uma significação autônoma, ou na sua relação com seu hipotexto, caso em que o hipertexto se enriquece (GENETTE, 1982, p. 45-46). Portanto, faz-se imprescindível que nos reportemos ao segundo capítulo do romance *Dom Casmurro*, de Machado de Assis (1991, p. 2), em que, propondo-se a “atar as duas pontas da vida” e assumindo a frustração de sua tentativa, o autor constrói, desde o início, um narrador problemático e problematizador. A seleção do foco narrativo em primeira pessoa privilegia as impressões do observador em detrimento das dimensões inerentes à realidade:

O meu fim evidente era atar as duas pontas da vida, e restaurar na velhice a adolescência. Pois, senhor, não consegui recompor o que foi nem o que fui. Em tudo, se o rosto é igual, a fisionomia é diferente. Se só me faltassem os outros, vá; um homem consola-se mais ou menos das pessoas que perde; mas falta eu mesmo, e esta lacuna é tudo. O que aqui está é, mal comparando, semelhante à pintura que se põe na barba e nos cabelos, e que apenas conserva o hábito externo, como se diz nas autópsias; o interno não agüenta tinta. Uma certidão que me desse vinte anos de idade poderia enganar os estranhos, como todos os documentos falsos, mas não a mim.

A conclusão de que a alma não agüenta tintura diagnostica a velhice melancólica e “sem afagos” do narrador. O típico humor machadiano gravita em torno da questão metafísica do ser e do parecer, da essência e da aparência, da dúvida entre o que conhecemos das pessoas e o que elas são verdadeiramente. Um momento densamente epifânico se encontra em: “Se só me faltassem os outros, vá; [...] mas falta eu mesmo, e esta lacuna é tudo”. Ao narrador falta o *iu*, a que José Fernandes, em notas de rodapé referentes ao seu poema homônimo pertencente à primeira parte do livro *Cicatrices para afagos*, tece a definição: “*Iu* significa eu. Em hieróglifo, compõe-se mediante a união do íbis e do panículo (cacho de trigo). É o eu em sentido metafísico, porquanto simboliza a essência do ser, ou a junção do eu e do me” (2002, p. 44).

Segundo preconiza Heidegger (1962, p. 407, tradução nossa), “a análise da historicidade do ‘ser-aí’ trata de mostrar que este ente não é ‘temporal’ por estar dentro da história, mas, ao inverso, só existe e pode existir historicamente por ser temporal no fundo de seu ser”. Isso posto, a obra *Cicatrices para afagos*, em suas três partes constitutivas (“Amor à poesia”, “Cicatrices do tempo” e “Erosótica”) pode ser compreendida à luz da filosofia heideggeriana, haja vista que, segundo a concepção do livro fernandesiano, o tempo é uma ferida que nos vai roendo de forma imponderável e que, por vezes, nos assusta, dada a rapidez com que as cicatrizes, apenas aparentes, tomam conta de nosso corpo e, às vezes, do próprio espírito. As três partes do livro foram feitas, de certa forma, pensando nesta ação do tempo sobre as palavras, à medida que elas se criam e se recriam a cada poema e em cada época, pois cada poeta é um filho e pai do tempo, que ele cria e que o destrói. Desta maneira, o poeta José Fernandes, ao mesmo tempo em que sente que está sendo carcomido pelos minutos que passam, sem possibilidade de retorno, sempre tem esta preocupação em se eternizar através da criação poética.

Portanto, atar as duas pontas da vida é juntar o eu e o me, é voltar-se para si mesmo, interiorizar-se, resgatar-se, alcançar a plenitude, de forma que a alma não precise de tintura, como é o caso do poeta José Fernandes, no texto poético “Metafísica”, da segunda parte do livro: “Sou um hieróglifo ou hieroglifo:/ união do íbis com o panículo./ Sou eu

mesmo” (2002, p. 69) e no poema “Rascunho”: “Quero apenas ser passagem./ Passagem para mim mesmo,/ para o meu eterno rascunho”. Em seu projeto literário, José Fernandes quer juntar *todos* os discursos de autores consagrados e recompô-los no grande discurso intertextual: a Poesia (alcance da plenitude dos discursos). Por isso, sua (re)composição literária é um vir-a-ser eterno, uma vez que pressupõe o cosmo literário. No poema “Rios da vida”, o poeta estabelece, implicitamente, uma relação entre o fluxo dos rios e o fluxo dos discursos. A sintaxe coordena as relações que criam o fluxo da água e do discurso ou, como sugere o poema de João Cabral de Melo Neto (1995, p. 350), transcrito a seguir, a sintaxe *enfrasa* os fios de água e as palavras:

Rios sem discurso

Quando um rio corta, corta-se de vez
o discurso-rio de água que ele fazia;
cortado, a água se quebra em pedaços,
em poços de água, em água parálitica.
Em situação de poço, a água equivale
a uma palavra em situação dicionária:
isolada, estanque no poço dela mesma,
e porque assim estanque, estancada;
e mais: porque assim estancada, muda,
e muda porque com nenhuma comunica,
porque cortou-se a sintaxe desse rio,
o fio de água por que ele discorria.
O curso de um rio, seu discurso-rio,
chega raramente a se reatar de vez;
um rio precisa de muito fio de água
para refazer o fio antigo que o fez.
Salvo a grandiloquência de uma cheia
lhe impondo interina outra linguagem,
um rio precisa de muita água em fios
para que todos os poços se enfrasem:
se reatando, de um para outro poço,
em frases curtas, então frase e frase,
até a sentença-rio do discurso único
em que se tem voz a seca ele combate.

A fragmentação do curso da água se assemelharia ao isolamento das palavras, ou seja, sem inter-relacionamento não haveria discurso. Dispor as palavras em frase, ou *enfrasar* as palavras, é o primeiro momento de construção dos discursos. Juntar os diferentes discursos (“rios da vida”) no espaço intertextual (“grande mar”), constitui o processo de intertextualidade, que envolve a passagem permanente de outras linguagens.

3.3 O PARADOXO DA PARÓDIA

Considerando que na poética fernandesiana se encontram os sinais conscientes/inconscientes de um processo de enunciação em que alguns elementos metalingüísticos emergem como balizas naturais, nosso enfoque do paradoxo da paródia no poema “Testamento”, de José Fernandes (2002, 104), perscruta a convergência entre a tese postulada por Kristeva (1974, p.176) segundo a qual “o texto poético é produzido no movimento complexo de uma afirmação e de uma negação simultâneas de um outro texto”, e a tese de Hutcheon (1989, p. 48) consoante a qual “o prazer da ironia [...] [provém] do grau de empenhamento do leitor no “vaivém” intertextual [...] entre cumplicidade e distanciação”. Logo, baseando-nos nessas teóricas e em seus pressupostos, propomos um estudo mais aprofundado sobre o problema do cruzamento e do rompimento de uma multiplicidade de textos (de sentidos) na mensagem poética fernandesiana. O estudo proposto é relevante à medida que *se admiramos o furta-cor devemos também reconhecer as cores*.

A paródia, de acordo com Genette (1982, p. 45-46), constitui uma prática lúdica que estabelece uma relação de transformação com o hipotexto. Segundo os pressupostos teóricos genettianos, a paródia clássica e moderna é um “jogo” com endereço certo, posto que consiste em desviar o texto de sua significação inicial em direção a uma outra aplicação antecipadamente conhecida e que requer cuidadosa adaptação.

A natureza textual ou discursiva da paródia é esclarecida em seu elemento constitutivo *odos*, cujo significado é *canto*. Hutcheon (1989, p.47) chama a atenção para o fato de que o outro elemento constitutivo, o prefixo *para*, costuma ser associado apenas ao significado de contra ou oposição. Segundo argumenta, *para* em grego tem um segundo sentido: *ao longo de*, que também deve ser considerado por sugerir um acordo ou intimidade, potencializando a pragmaticidade da paródia, de modo a contribuir para os debates acerca das formas de arte modernas.

No poema “Testamento”, pertencente à “Erosótica”, terceira parte da obra *Cicatrizes para afagos*, José Fernandes “carnavaliza a alma romântica” por meio da paródia. Devido ao diálogo que se estabelece em torno ao tema comum e ao consenso na atitude do sujeito lírico que tece deliberações sobre a conduta a se seguir após sua morte, é inevitável a aproximação entre o poema fernandesiano intitulado “Testamento”: “Se eu morrer hoje ou amanhã, / não chorem por mim. / Não gastem lágrimas inúteis. / Não percam tempo com velórios, / nem hoje nem amanhã” (2002, p.104), e o texto poético “Lembrança de morrer”, de

Álvares de Azevedo: “Quando em meu peito rebentar-se a fibra/ Que o espírito enlaça à dor vivente, / Não derramem por mim nenhuma lágrima/ Em pálpebra demente” (1995, p. 59).

Nosso enveredamento pela natureza textual da paródia exige que nos concentremos não somente na intimidade referida, como também na oposição engendrada pelo texto fernandesiano em relação ao azevediano, pois, ainda de acordo com a teoria de Hutcheon (1985, p. 48), no que diz respeito ao prefixo “para” com o significado de contra ou oposição, “a paródia é [...] na sua irônica transcontextualização e inversão, repetição com diferença. Está implícita uma distanciação crítica entre o texto em fundo a ser parodiado e a nova obra que incorpora, distância geralmente assinalada pela ironia”:

Testamento

Se eu morrer hoje ou amanhã,
 não chorem por mim.
 Não gastem lágrimas inúteis.
 Não percam tempo com velórios,
 nem hoje nem amanhã.
 Levem-me logo à terra para que
 os vermes famintos
 possam banquetear-se sem perda de tempo.

Eu serei a carne deles.
 Durarei alguns dias- hoje ou amanhã-
 na vida dos vermes menores.
 Alimentarei milhares e milhares de vidas famintas
 num banquete-velório em que serei prato,
 talheres e até sobremesa fria.

Não me joguem flores.
 Meus convidados não suportam
 temperos perfumosos.
 Depois, não valho seus perfumes.
 Deixem-nas enfeitar a vida.

Lembrança de morrer

No more! o never more!
 Shelley

Quando em meu peito rebentar-se a fibra
 Que o espírito enlaça à dor vivente,
 Não derramem por mim nem uma lágrima
 Em pálpebra demente.

E nem desfolhem na matéria impura
 A flor do vale que adormece ao vento:
 Não quero que uma nota de alegria
 Se cale por meu triste passamento.

Eu deixo a vida como deixa o tédio
 Do deserto, o poento caminheiro
 — Como as horas de um longo pesadelo
 Que se desfaz ao dobre de um sineiro;

Como o desterro de minh'alma errante,
 Onde fogo insensato a consumia:
 Só levo uma saudade — é desses tempos
 Que amorosa ilusão embelecia.

Só levo uma saudade — é dessas sombras
 Que eu sentia velar nas noites minhas...
 De ti, ó minha mãe, pobre coitada
 Que por minha tristeza te definhas!

De meu pai... de meus únicos amigos,
 Poucos — bem poucos — e que não zombavam
 Quando, em noite de febre endoudecido,
 Minhas pálidas crenças duvidavam.

Se uma lágrima as pálpebras me inunda,
 Se um suspiro nos seios treme ainda
 É pela virgem que sonhei... que nunca
 Aos lábios me encostou a face linda!

Só tu à mocidade sonhadora
 Do pálido poeta deste flores...
 Se viveu, foi por ti! e de esperança
 De na vida gozar de teus amores.

Beijarei a verdade santa e nua,
 Verei cristalizar-se o sonho amigo....
 Ó minha virgem dos errantes sonhos,
 Filha do céu, eu vou amar contigo!

Descansem o meu leito solitário
 Na floresta dos homens esquecida,
 À sombra de uma cruz, e escrevam nelas
 — Foi poeta — sonhou — e amou na vida.

Sombras do vale, noites da montanha
 Que minh'alma cantou e amava tanto,
 Protegeí o meu corpo abandonado,

E no silêncio derramai-lhe canto!

Mas quando preludia ave d'aurora
E quando à meia-noite o céu repousa,
Arvoredos do bosque, abri os ramos...
Deixai a lua prantear-me a lousa!

A inversão semântica e a avaliação pragmática, segundo Hutcheon (1989, p. 73), “estão implícitas na raiz grega, *eironeia*, que sugere dissimulação e interrogação: há uma divisão ou contraste de sentidos, e também um questionar, ou julgar”. Estas duas funções da ironia permeiam o poema “Testamento”, à medida que este consiste em uma leitura crítica da forma de fazer poesia traduzida por “Lembrança de morrer”. A essa leitura acrescenta-se uma outra maneira de compreender a atividade poética. Fica patente que o sujeito lírico de “Testamento” é um poeta que se refere a si mesmo com imagens auto-irônicas: “Não me joguem flores. / Meus convidados não suportam/ temperos perfumosos. / Depois, não valho seus perfumes. / Deixem-nas enfeitar a vida” (FERNANDES, 2002, p.104), enquanto o de “Lembrança de morrer” está impregnado de tédio existencial: “E nem desfolhem na matéria impura/ A flor do vale que adormece ao vento:/ Não quero que uma nota de alegria/ Se cale por meu triste passamento./ Eu deixo a vida como deixa o tédio/ Do deserto, o poento caminheiro” (AZEVEDO, 1995, p. 59).

O estabelecimento de um paralelo entre os poemas fernandesianos “Testamento”: “Levem-me logo à terra para que/ os vermes famintos/ possam banquetear-se sem perda de tempo”, e “Rascunho”, analisado anteriormente, sugere que se a morte é fato e ao sujeito lírico cabe aceitá-la, ao menos o faça *sem* “passar a vida a limpo”, sendo “sempre rascunho, sempre início, vir-a-ser”, partindo-se do pressuposto que quer “*apenas* ser passagem para si mesmo, para seu eterno rascunho” (2002, p. 93; grifo nosso). Em “Testamento”, a forma possível de permanência se evidencia também na referência ao ciclo vital, em especial no verso em itálico: “Eu serei a carne deles. / Durarei alguns dias – hoje ou amanhã – / na vida dos vermes menores. / *Alimentarei milhares e milhares de vidas famintas/ num banquete velório em que serei prato, / talheres e até sobremesa fria*” (2002, p. 104; grifo nosso).

No limite, a hipertextualidade, de acordo com a teoria de Genette (1982, p. 45-46), apresenta a inclusão do jogo que se viabiliza no contágio do lúdico com o sério, potencializando o prazer, tese reiterada por Hutcheon (1989, p. 48): “O prazer da ironia da paródia não provém do humor em particular, mas do grau de empenhamento do leitor no ‘vaivém’ intertextual (*bouncing*) para utilizar o famoso termo de E. M. Forster, entre cumplicidade e distanciação”. Portanto, o leitor que perscruta o vaivém entre o poema

“Testamento” e o poema “Lembrança de morrer”, como já o fizemos, ou entre o poema “Testamento” e a dedicatória do narrador-defunto, pertencente ao romance *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis (1994, p. 7): “Ao verme que primeiro roeu as frias carnes do meu cadáver dedico com saudosa lembrança estas Memórias Póstumas”, frui o prazer da ironia entre a “duplicação textual (que unifica e reconcilia)” e a “diferenciação (que coloca em primeiro plano a oposição irreconciliável entre textos e entre texto e ‘mundo’)” – termos da teoria hutcheoniana (1989, p. 129) que utilizamos para elucidar a paródia fernandesiana.

No que concerne ao poema “Testamento” e à dedicatória póstuma do texto machadiano, a “cumplicidade” se instala no diálogo em torno ao tema da morte e na atitude irônica do sujeito lírico e do defunto-autor em relação ao(s) verme(s). A “distanciação” se instaura porque à leitura machadiana acrescenta-se uma outra maneira de compreender a atividade literária. Enquanto o verbo no passado (“roeu”) significa que Brás Cubas não é mais nada, não existe, e, portanto, sente-se favorecido pela morte, devido ao total descomprometimento para narrar sua vida, no poema fernandesiano, por meio de testamento, o sujeito lírico delibera a conduta a se seguir após sua morte: “não chorem por mim”, leiam-me (sugestão implícita), pois a morte é uma forma possível de permanência para o poeta. Indubitavelmente, no texto poético fernandesiano “Testamento”, corporifica-se o prazer suscitado pelo “vaivém” intertextual engendrado pela ironia da paródia.

3.4 A MEMÓRIA VIVIDA E A MEMÓRIA LIDA

Em todas as épocas da literatura ocidental, os poetas dialogaram com seus antecessores e contemporâneos, recorrendo à citação ou alusão, uma vez que a memória lida faz parte da memória vivida. A intertextualidade e a poesia sobre a poesia, que já existiam na poesia do passado, são densamente recorrentes na obra poética fernandesiana. Na poesia ocidental, de acordo com Brito (2000, p. 124-126), o poeta épico freqüentemente forjava um sentido de nação inexistente antes dele. Este projeto épico tornou-se inviável, fomentando a primeira crise na poesia do Ocidente, com a constituição do Estado moderno, que começou a delinear-se a partir do Renascimento, requerendo mecanismos de legitimação: a construção do indivíduo moderno e a supremacia poética do gênero lírico. Atualmente o projeto lírico passou a ser inviável, constituindo a segunda crise na poesia ocidental, porquanto o conceito de sujeito individual, que consiste em o poeta lírico forjar para si próprio um eu coerente e único, configura um anacronismo. Neste capítulo da dissertação, nossas reflexões finais

acerca da obra fernandesiana em estudo movem-se pelo desafio de perscrutar as referidas considerações engendradas por Paulo Henriques Brito no artigo “Poesia e memória”.

José Fernandes publicou *Cicatrices para afagos* em 2002, momento em que o próprio conceito de sujeito individual é considerado um anacronismo, devido à fragilidade da distinção entre a ficcionalização da experiência vivida e a elaboração de uma ficção pura e simples. Sob este prisma, julgamos relevante afirmar que, se há poemas na referida obra em que a experiência de vida do autor constitui a matéria-prima, também há poemas em que José Fernandes registrará, em lugar da memória do vivido, a memória do lido, e, em outros ainda, a imbricação das duas memórias. Afinal, é fundamental que consideremos em nossas inserções reflexivas o fato de que se trata de um livro autobiográfico, em que a memória lida faz parte da memória vivida do leitor, professor, poeta, contista, cronista e crítico literário José Fernandes.

Em alguns poemas de *Cicatrices para afagos*, encontramos um poeta lírico que, ao recorrer à memória vivida, estabelece com seu leitor um diálogo de semelhanças e de diferenças, como ocorre, por exemplo, no poema “Cidade natal” (2002, p.67), em que suas vivências, embora pessoais e únicas, são reconhecíveis por qualquer ser humano. Em outros poemas da obra em questão, José Fernandes cita poemas e textos em prosa, como se fazia no momento lírico, aludindo a um arcabouço cultural que se pode supor comum ao público leitor de poesia. Este é o caso do poema “Vitória”, em que, ao aludir ao poema “No meio do caminho”, de Carlos Drummond de Andrade, o poeta lírico José Fernandes (2002, p. 76) afirma que também leu este poema, e esta é a reação que a referida leitura provocou nele, talvez semelhante, talvez oposta à que despertou no leitor. Neste contexto, podemos estabelecer um paralelo entre Drummond e José Fernandes. Quando Drummond, em sua obra poética, alude a Camões, pressupõe que seus leitores reconheçam suas referências. O mesmo pressupõe José Fernandes ao aludir, em seu poema “Vitória”, a Drummond.

A utilização da memória individual de José Fernandes no lirismo – além dos prazeres fundamentais da poesia: a repetição, o ritmo, os ecos sonoros – proporciona ao leitor o prazer de identificar-se com o poeta como ser humano que viveu as mesmas experiências básicas, e ao mesmo tempo diferencia-se dele pelas circunstâncias pessoais. Exemplo evidente constitui o poema “Rascunho” (2002, p. 93), escrito em primeira pessoa e pertencente à terceira parte da obra *Cicatrices para afagos*, leitura que se oferece depois que o leitor já teve oportunidade de – na segunda parte da referida obra, significativamente intitulada “Cicatrices do tempo” – conhecer relevantes experiências existenciais do poeta, evidenciadas por traços autobiográficos, como nos poemas: “O cajado de João” (2002, p. 64), em que José Fernandes

refere-se a seu pai; “O tempo” (2002, p. 65), em que se refere a sua mãe; “Quase” (2002, p. 66), em que se refere ao infarto que o acometeu, dentre outros poemas. Basta lembrarmos que a expressão introdutória do poema “Rascunho” – “não quero passar a vida a limpo” – é polissêmica, podendo significar: não quero morrer; quero sempre exercitar meu autoconhecimento; quero estar em constante atualização; quero eternizar-me na poesia.

A leitura de Drummond, Bandeira e tantos outros poetas líricos foi uma parte fundamental do processo de formação intelectual, emocional e moral de José Fernandes. Movido por um prazer intenso ao constatar que comunga intuições semelhantes em relação aos poetas líricos, ao comparar essas percepções e refletir sobre suas convergências e divergências, José Fernandes elabora parcelas essenciais de sua *persona* lírica, que por sua vez é uma parcela significativa de sua personalidade.

No entanto, existem poemas em *Cicatrices para afagos* em que captamos a tendência a uma maior valorização da intertextualidade do que da experiência não literária, configurando uma característica da poesia pós-lírica, que se encontra, por exemplo, no poema “Balanços” (2002, p. 62). Esta inclinação se vincula à idéia de que a realidade consiste em um entrecruzar de textos, e, portanto, contrapõe-se aos poemas fernandesianos que conferem importância à experiência não-literária, como é o caso de “Cidade natal” (2002, p. 67). Inclusive diferem também dos poemas de José Fernandes que priorizam tanto a memória vivida quanto a memória lida, como o poema “Quase” (2002, p. 66), em que o poeta, em sua face lírica, ao referir-se à sua experiência existencial – o traumático infarto que o acometeu – estabelece um paralelo com a travessia pelo sertão inóspito, denominado “liso de sussuarão”, que Riobaldo tem de realizar com o seu bando, intertextualizando, assim, com o romance rosiano *Grande sertão: veredas*.

Quanto à outra tendência da poesia pós-lírica, que é a de exigir uma leitura paralela que inclua uma série de explicações, levando o leitor a repetir as leituras específicas feitas pelo poeta para compreender a obra, consideramos que a viabilidade da leitura de *Cicatrices para afagos* é oferecida ao público leitor de poesia; no entanto, evidentemente, quanto mais o leitor estiver familiarizado em relação às obras com as quais se estabelecem os diálogos, mais penetrará nas raízes dos textos encruzilhados (entrecruzados), e, portanto, na essência do ser lírico. Este é o caso, sobretudo, dos poemas em que José Fernandes recorre a um mosaico de citações e alusões a obras por ele lidas, elaborando seu eu lírico em oposição ao estado de coisas do mundo em que vive, de forma a afirmar a sua individualidade, como fica patente no poema “Balanços” (2002, p.62), elaborado em terceira pessoa. Neste sentido, adquire especial relevância o fato de que o último verso passa para a segunda pessoa do

discurso, de maneira que o sujeito lírico dirige-se a José (a personagem drummondiana com a qual intertextualiza e, por trás desta, o próprio Drummond) e a si mesmo, José Fernandes; procedimento a que já nos referimos anteriormente. O mencionado poema tende a conferir mais importância à intertextualidade do que à experiência não literária, associada à idéia de que a realidade consiste em um entrecruzar de textos. No âmbito desta questão, o poema “Balanços” aproxima-se do novo tipo de poesia denominada pós-lírica, porquanto o eu por trás dos poemas é essencialmente uma encruzilhada de textos, em que a substituição da vida vivida pelas leituras feitas é completa.

Cumpre-nos elucidar dois aspectos relevantes: ao aludir a obras tão ecléticas quanto *A sintaxe invisível*, de Gilberto Mendonça Teles, e *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, no poema “O santuário” (2002, p. 71), José Fernandes afirma a sua individualidade tanto quanto o faz ao mencionar a sua cidade genesiaca, Alto Rio Doce, no poema “Cidade natal” (2002, p. 67); e, ao eleger para seu cânone pessoal obras que apresentam em comum o fato de terem sido lidas por ele, José Fernandes lhes confere a deferência máxima, da mesma forma que, ao mencionar em seu poema a cidade onde nasceu, enaltece-a, sacralizando-a / dessacralizando-a como *locus* em que o sabor de sua infância sobrevive à sua visada crítica. José Fernandes, em sua aproximação da poesia pós-lírica, prefere registrar suas leituras, canonizando-as na medida em que as incorpora a seu poema, a registrar os eventos rememorados de sua existência, sacralizando-os pela inclusão na obra, tal qual um poeta lírico o faria. É imprescindível salientarmos que, mesmo nos casos em que as suas leituras constituem o material básico elaborado pela poesia, este poeta mapeia o seu próprio percurso literário (leitor-professor-crítico-escritor), como, por exemplo, no poema “O santuário” (2002, p.71), ao aludir ao conjunto de obras literárias e críticas de Gilberto Mendonça Teles e a obras de outros autores, como já elucidamos pormenorizadamente: “e entrei/ para a tela das artes literárias”.

Quanto à fruição da poesia de José Fernandes cujo referente prestigiado é o mundo da literatura, além de também proporcionar os prazeres básicos da forma, dos sons e das imagens, aproxima-se do prazer do discurso crítico, quando se privilegiam as próprias questões poéticas, como é o caso do poema “O santuário”, em que há uma referência às “águas calcárias” que enganam o sedento, o nadador, procedimento análogo ao da poesia em relação ao leitor, considerando-se que é polissêmica. No plano semântico, no caso de “Metafísica” (2002, p. 69), em que são tematizadas questões intelectuais, calcadas na memória lida do poeta José Fernandes, via intertextualização com Jung (postura irônica do sujeito lírico em relação à psicanálise) e com o hieróglifo egípcio (valorização da metafísica),

o poema proporciona o prazer da escrita teórica. No entanto, enfatizamos que, embora este poema apresente procedimentos próprios do pós-lirismo (privilégio da memória lida e a exigência da leitura da nota de rodapé referente ao poema “Iu” da página 44, visto que esta explica o sentido metafísico do eu em hieróglifo egípcio), não tende a afastar-se das questões de formação do eu, caras ao lirismo, como o comprovam os versos: “Sou um hieróglifo ou hieroglifo:/ união do íbis com o panículo./ Sou eu mesmo”.

Portanto, José Fernandes é um poeta lírico, quando a memória individual é a sua principal matéria-prima poética, e aproxima-se da poesia pós-lírica, quando as suas leituras constituem o material poético básico. Na obra *Cicatrices para afagos*, existe recorrência em relação à amalgamação memória vivida-memória lida e à substituição da vida vivida pelas leituras feitas, porquanto José Fernandes acrescenta ao texto de seu poema as descobertas que faz em sua vida de leitor contumaz. O poeta, movido pelo desejo de afagar as suas cicatrizes, gera significados infinitos por meio da atualização consciente dos textos, a fim de submeter a si o universo, permitindo-se superar os limites que lhe são impostos pela realidade.

Diante do exposto, consideramos que, em relação ao conjunto da obra *Cicatrices para afagos*, na medida em que o poeta José Fernandes privilegia a memória lida *sem* detrimento da memória vivida, e na medida em que a poesia fernandesiana se apresenta como crítica e re-escritura das obras dos predecessores eleitos pelo poeta para seu paideuma pessoal ao mesmo tempo em que continua a ser de interesse para qualquer ser humano, não constitui um discurso dirigido apenas a escritores e estudiosos da literatura, tal como a crítica literária. Isso implica uma abertura de âmbito, uma aproximação da temática mais ampla e de interesse potencialmente universal, a da “condição humana” que comporta cicatrizes carentes de afagos: as contingências da carne (“Ilha bela”, 2002, p. 90), as paixões (“Araguaia”, 2002, p. 87), a mortalidade (“Olhar infinito”, 2002, p. 103) etc. Para este escritor, que prioriza em sua obra poética a questão ontológica heideggeriana da verdade do ser, a poesia, ou a literatura em geral, não está acima da condição humana. A memória individual fernandesiana deleita as sensibilidades, refinadas em maior ou menor grau, porquanto viabiliza à palavra a condição de significante também vinculado ao referente, em que, simultaneamente, a forma se ocupa de si própria (memória lida) e da questão existencialista (memória vivida).

Em síntese, o reconhecimento da relevância do problema dos discursos paralelos em face da teoria da intertextualidade conduziu-nos, neste capítulo da dissertação, ao enfoque de poemas criteriosamente escolhidos da obra *Cicatrices para afagos*, de José Fernandes, que constituem, por meio de suas incursões intertextuais, uma deferência a poetas precursores. Afinal, se por um lado, involuntariamente, elementos significativos são absorvidos na

confeção literária fernandesiana, por outro, deliberadamente, o poeta José Fernandes atualiza as influências de elementos da tradição literária, em forma de tantos recursos retóricos de discursos paralelos.

No processo de *esfolhamento* do arquétipo da Esfinge, o poeta contemporâneo e o leitor interseccionam-se e amalgamam-se de acordo com o grau de absorção da e na linguagem. Neste contexto, segundo os pressupostos teóricos de Barbosa (1986, p. 14), a linguagem do poeta é a “tradução/traição” desta consciência de leitura, posto que “começar o poema equivale a repensar a sua viabilidade através da *armação de novos enigmas* cuja solução o leitor há de procurar não somente na personalidade do poeta mas naquilo que [...] aponta para a saturação dos usos da linguagem” (grifo nosso). Esta é a justificativa para perscrutarmos o esfolhamento esfíngico na personalidade do poeta José Fernandes e no indício de seu trajeto de leituras.

A historicidade do poema moderno incorpora, além das relações entre o poeta e as circunstâncias cronotópicas, o nível de envolvimento intertextual engendrado. Portanto, para o poeta José Fernandes, a consciência histórica implica a cultural, porquanto se estabelece no texto poético uma relação de dependência entre a condição de sedução e a condição de enigma, conforme preconiza Barbosa (1986, p. 15): “o novo enigma é a resolução transitória de numerosos enigmas anteriores”.

Enfim, nos poemas pertencentes à obra *Cicatrizes para afagos* sobre os quais nos debruçamos no presente capítulo da dissertação, o poeta José Fernandes tece com “cicatrizes” a sua “lembrança circular”, engendrando um texto que se quer infinito. Diante do exposto, fica patente a extrema pertinência da afirmação de Barbosa (1986, p. 14), selecionada para epígrafe desta dissertação: “não se escreve mais apenas *para* o leitor [...]. Por isso, a decifração não está mais na correta tradução do enigma mas sim na recifração, criação de um espaço procriador de enigmas por onde o leitor passeia a sua fome de respostas”. Trata-se da instauração do fertilíssimo espaço poético gerado pela confluência de leituras, que continuaremos a enfocar na poética fernandesiana.

4 O PONTO X DA REDE PARAGRAMÁTICA

“Mas o que é ler, senão reunir: reunir-se à reunião do não-dito no dito?”
Martin Heidegger

O poeta-crítico José Fernandes, em sua primeira obra poética: *Cicatrizes para afagos*, apresenta a visão de quem lê todos os ângulos da verdade na arte de ser e de fazer-se poeta, como sugere o sujeito lírico do poema “Encruzilhadas”: “eu vivo é por dentro do perigo,/ nos ângulos de prata das estrelas” (FERNANDES, 2002, p. 79). A segunda obra poética fernandesiana, intitulada *Ponto X*, publicada em 2007, reafirma o fascínio do homem pela linguagem e do leitor pela poesia, uma vez que, imprimindo “palavras em X” e “palavras em ponto”, enfim, “pontilhando” as palavras, José Fernandes opera o encanto e o encontro do homem com o Verbo, na genuína dimensão do *logos*, palavra que, pronunciada, redimensiona o mundo em novas bases ontológicas. O labor poético-crítico de José Fernandes – investimento diuturno no cinzelamento de efeitos estilísticos, estéticos e semânticos – constitui uma forma de o poeta atualizar a sua linguagem, uma forma de recriar a própria criação.

A evolução poética de José Fernandes de *Cicatrizes para afagos* (2002) a *Ponto X* (2007) inclui a reflexão existencial que requer maior maturidade do ser lírico. Maturidade que se correlaciona também com a preocupação de estar criando em *Ponto X* uma poética em que o nome adquire não somente uma dimensão sígnica, mas uma dimensão metafísica, em que é ele capaz de nomear o ser ainda destituído de revelação. E, nestas circunstâncias em que ser e poesia se confundem, a reiteração de palavras pontilhadas em X materializa estados de ser e de não-ser, como fica patente nos poemas fernandesianos selecionados para a constituição do *corpus* deste capítulo.

Em *Ponto X*, a arte do dialogismo intertextual entra como um elemento singular na estrutura do discurso poético. A configuração do espaço intertextual na poesia de José Fernandes é tridimensional, posto que vai do aspecto formal ao ideológico, passando, evidentemente, pelo temático. Sua poesia é plena de alusões e epígrafes que denunciam o seu conhecimento literário e as influências trançadas em suas malhas literárias.

O autor pode visitar outros textos como modelo para sua criação, pois, conforme Kristeva (1974, p. 98) nos assevera, “pelo seu modo de escrever, lendo o *corpus* literário anterior ou sincrônico, o autor vive na história e a sociedade se escreve no texto”. Isto significa que, de forma inconsciente, o poeta José Fernandes pode absorver a influência de suas inumeráveis leituras e imitar os seus autores preferidos, e, de forma consciente, pode incorporar textos outros (da linguagem poética ou de outras linguagens) na sua produção

artística, com deliberadas intenções: negar a estética de um determinado momento histórico; pagar tributo a um poeta ou movimento poético, ou, simplesmente, negando um outro discurso e/ou sua forma de construção/desconstrução, situar-se no seu contexto histórico. De acordo com os pressupostos teóricos de Kristeva (1974, p. 98-99):

A linguagem poética surge como um diálogo de textos: toda seqüência se constrói em relação a uma outra, provinda de um outro *corpus*, de modo que toda seqüência está duplamente orientada: para o ato de reminiscência (evocação de uma outra escrita) e para o ato de intimação (a transformação dessa escritura). O livro remete a outros livros e pelos modos de intimar (aplicação, em termos matemáticos), confere a estes livros um novo modo de ser, elaborando assim sua própria significação.

Esse dialogismo intertextual que ora se conceitua é essencialmente a forma e o conteúdo de uma linguagem poética em permanente diálogo com a história, com suas linguagens formadoras de um *paragrama* totalizador do espaço a que Kristeva (1974, p. 98) denomina intertextual: “Assim, no paragrama de um texto, funcionam todos os textos do espaço lido pelo escritor” na literatura, como também nas artes, nas ciências e na cultura, enfim. Retomando o termo de Saussure, Kristeva usa o *paragrama* para propor uma leitura tabular – em oposição à linear – da rede de significantes do texto.

A rede paragramática, de acordo com Kristeva (1974, p.101, grifo da autora) é “o *modelo tabular* (não-linear) da elaboração da imagem literária; em outros termos, o grafismo dinâmico e espacial que designa a plurideterminação do sentido (diferente das normas semânticas e gramaticais da linguagem usual) na linguagem poética”. A partir deste conceito se esclarece o título com que denominamos este capítulo da dissertação: “O ponto X da rede paragramática”. Trata-se de uma sugestão de que o poeta José Fernandes, ao imprimir “o ponto X” em uma “rede”, coloca o mistério como fim e começo de uma relação plurivalente.

Poeta da linguagem, da metalinguagem e da intertextualidade, José Fernandes explora todas as possibilidades estéticas do espaço intertextual para produzir um sentido a partir das próprias formas da língua. Essa sua preocupação com a forma que um determinado conteúdo deve tomar, para realmente expressar algum sentido de valor estético universal, pode ser observada nos poemas das três partes constitutivas da obra *Ponto X*, que enfocaremos neste capítulo da dissertação: “Ponto X”, “Ensinagem” e “Braille” da primeira parte denominada “Palavras em X”; “Murro”, “Trabalho”, “Leito de Procusto”, “Classe de diário” e “Vou-me embora pra Santo Antônio” da segunda parte intitulada “Palavras em ponto”; “Amor em Braille” e “Armação” da terceira parte chamada “Pontilhando”.

Assume particular relevância o fato de que, na poética fernandesiana, o ludismo não seja gratuito. O poeta se apodera da infinita potencialidade dos signos lingüísticos para

ultrapassar a linguagem cotidiana e a linguagem científica. Construindo o que se pode denominar de metalinguagem, ele faz brotar a imagem poética da correlação que se estabelece entre os constituintes sêmicos. O signo, neste contexto, é só significante; a totalidade do sentido deve ser rastreada no dinamismo da rede paragramática, conforme elucidaremos no enfoque dado aos poemas.

4.1 DA DEFINIÇÃO DA EPÍGRAFE À ENIGMATICIDADE DA ALUSÃO

O fazer poético é um ato de apreensão do funcionamento da língua e do seu poder de transformação; o texto que desse obrar emerge consta entre as inúmeras práticas significantes que a semiótica tenta compreender e classificar. Todavia, concentra-se na *semanálise*, como metodologia flexível de estudo, nossa proposta de investigar o sentido ou a produção do texto poético, inscritos no ponto X do enunciado da poesia de José Fernandes.

Dentre os processos de composição da poesia fernandesiana, a escolha da intertextualidade como ponto de reflexão é justificada devido à nossa aceitação de que o texto poético se construa com citações, absorvendo e transformando outros textos, numa atitude dialógica, e, concomitantemente, reunindo pólos contrários, numa atitude dialética ou ambivalente. Além disso, é no espaço intertextual que a metalinguagem adquire a vigência do vigor. No âmbito das formas de discurso paralelo, nossa afinidade eletiva incide sobre a epígrafe, por ser de contornos bem definidos e estar fora do texto, e sobre a alusão, por ostentar uma certa “ausência de rigor”, conferindo ao ponto X uma enigmaticidade múltipla.

4.1.1 O caráter metafórico-metonímico da epígrafe

A epígrafe, de acordo com Sisterolli (2005, p. 147), opera uma forma de rima, à medida que um diálogo se realiza entre dois ou mais textos. A rima, neste caso, ocorre mediante a voz da epígrafe que se mistura à voz do efeito que erige. Trata-se de uma inovação do conceito de rima, à medida que lhe confere uma nova função, agora ligada à semântica. É a epígrafe uma forma de intertextualidade selecionada para se pensar o diálogo com o mundo fora da linearidade discursiva, nas significâncias do enunciado poético, cujo sentido deve estar também em um lugar outro, visto que a epígrafe sugere traçar uma linha demarcatória em torno do texto que encima, colocando-o no contexto de onde ela saiu, “no movimento complexo de uma afirmação e de uma negação simultâneas” (KRISTEVA, 1974, p. 176) de seu próprio texto, criando assim um espaço intertextual múltiplo.

Mesmo ficando do lado de fora, a epígrafe coloca o texto que ela encima dentro do contexto de onde ela própria saiu, à medida que vai dialogando com ele por dentro e por

fora, não importa a posição assumida pelo enunciado epigrafado. A epígrafe, como diálogo, permite que um pequeno discurso se irradie sobre outro, cobrindo-o em sua totalidade semântica. Essa percepção do texto como rede paragramática, dialogando com outros textos, seria, para Kristeva (1974, p. 174), o paragramatismo – “absorção de uma multiplicidade de textos (de sentidos) na mensagem poética que, sob outro ângulo, se apresentaria como focalizada por um sentido”.

Procurando compreender as relações de sentido entre a epígrafe e a obra poética fernandesiana, enveredamos pela trajetória que as referidas relações perfazem, desde a diacronia até a sincronia, e identificamos pelo menos dois tipos de função: a metafórica e a metonímica. No livro *Ponto X*, de José Fernandes, independente da relação histórico-temporal, entre a epígrafe e os textos a que ela remete, parece que, embora encimando o texto, ela tenha sido posposta. A sua presença é de teor metafórico, posto que a epígrafe e o texto presente se ligam por um processo paradigmático de similaridade. Acrescentamos a isso o fato relevante de que as duas epígrafes que aparecem na abertura da obra fernandesiana *Ponto X* apontam para a obra toda e estabelecem com o título do livro uma relação metonímica, cujas possibilidades significativas se espraiam pelo livro todo, configurando uma rede paragramática que recobre o seu espaço intertextual. As epígrafes referidas são:

A linguagem se arma nas formas e elide
tudo que não tenha um sol, um sentido.

E Deus escreve bem por tortas linhas,
mas ortografa certo as entrelinhas.

Gilberto Mendonça Teles

Agora, como sempre,
com outro é que se obtém perícia:
pois não é fácil alcançar
a porta das palavras nunca ditas.

Baquílides

Todo homem aprecia, conforme pondera Leão (2001, p. 13), “a revelação do mistério no des-velamento do não saber. A arte de pensar é dada por um modo extraordinário de sentir e escutar o silêncio do sentido, nos discursos das realizações”. Com o referido argumento, Leão reitera o pensamento de Heráclito, a quem ele havia citado anteriormente: “A harmonia invisível tem mais vigor de articulação do que a visível (frag. 54)”. Isso posto, a paixão do sentido, presente nos versos telesianos que constituem a epígrafe: “A linguagem se

arma nas formas e elide/ tudo que não tenha um sol, um sentido” – e nos versos fernandesianos, como elucidaremos neste capítulo –, mais originária do que toda semântica ou sintaxe, se apossa de nosso ser e nos faz viajar no interior do próprio movimento de referir, de remeter, via intertextualização.

Com o intuito de fundamentar sua afirmação a respeito da filosofia heideggeriana na obra *Ser e Tempo*, segundo a qual “pensar é o modo de ser do homem, no sentido da dinâmica de articulação de sua existência. Pensando, o homem é ele mesmo, sendo outro”, Leão (2001, p. 15) argumenta que, no âmbito dessa questão, a forma originária de dizer se dá no barulho do silêncio, cuja escuta constitui a dimensão mais profunda e o modo mais simples de o pensamento falar. No silêncio, o dizer do sentido do ser independe da presença ou da ausência de qualquer realização ou coisa para sempre se fazer sentir. A instauração do tempo originário do sentido se dá diante da mudez do discurso destituído do que falar, cujo calar-se erige a vibração e a vivência de tudo na originalidade de sua inauguração. Portanto, o pensamento sempre se afigura como resposta à escuta, como nos revelam os versos do grego Baquilides (520 a.C. a 451 a.C.), que constituem a epígrafe: “Agora, como sempre,/ com outro é que se obtém perícia:/ pois não é fácil alcançar/ a porta das palavras nunca ditas”, uma vez que a escuta do sentido é condição necessária para se dizer a palavra essencial.

Como a significação poética não pode ser fixada em unidades imutáveis, e, além das possíveis combinações gramaticais lexicais, é preciso perceber os efeitos de significação provocados pela operação complexa e multívoca entre os elementos, restituindo-os ao espaço intertextual, tentaremos estabelecer uma relação textual e contextual dessa epígrafe com as três partes da obra poética *Ponto X*, de José Fernandes: “Palavras em X”, “Palavras em ponto” e “Pontilhando”. O maior número de pontos que se cruzam ou de diálogos que se estabelecem com o texto de cada epígrafe selecionada para a abertura do livro fernandesiano concentra-se na primeira parte da obra, intitulada “Palavras em X”, que, por sua vez, apresenta como epígrafe outro texto do poeta Gilberto Mendonça Teles:

So vos rogo um pouco de enigma no x.

O mistério convida o homem à imersão contínua no retraimento do ser. Portanto, o ser constitui a estância misteriosa que engendra a possibilidade de, no tempo das realizações, o advento do sentido e da verdade ser pensado sempre pela primeira vez. O cerne de toda a questão se elucida sobremaneira com a bem-sucedida passagem do texto elaborado por Leão (2001, p. 18), em que se refere ao significado da chegada ao “coração intrépido do des-velamento da circularidade perfeita”, fala da deusa de Parmênides, afirmando: “A

compreensão só se instala no instante em que começa a brilhar em nós o que o texto não diz, mas quer dizer em tudo que nos diz”. Trata-se, portanto, de uma *experiência de retraimento*, sedução antiga que mobiliza todos os empenhos de perguntar e desempenhos de responder; provocação para pensar por um pensamento que nos diz de nós mesmos e que nos arrasta à viagem de retraimento de um horizonte.

4.1.2 A metaforização do paragrama no cerne esfíngico da alusão

O texto literário, de acordo com Kristeva (1974, p. 98-110), se apresenta como uma estrutura de redes paragramáticas, entendida como um sistema de conexões múltiplas. A rede paragramática é o *modelo tabular* (não-linear) da elaboração da imagem literária, que se apresenta com dois gramas parciais: o texto como escritura – gramas escriturais (fonéticos, sêmicos, sintagmáticos); o texto como leitura – gramas leiturais (o texto estranho como reminiscência, o texto estranho como citação). Cada vértice da rede – elemento fonético, semântico, sintagmático – remeterá, no mínimo, a um outro vértice. Nesta rede, o “grama” em movimento, denominado *paragrama*, constrói um sentido. Assim, no paragrama de um texto, funcionam todos os textos do espaço lido pelo escritor. No âmbito desta questão, a leitura é uma apropriação ativa do outro, a escritura é a leitura convertida em produção: a escritura-leitura, e a escritura paragramática é a aspiração de uma participação total.

A obra fernandesiana *Ponto X* é metáfora de paragrama (multiplicidade de textos absorvidos na mensagem poética). O paragramatismo mostra, na superfície, os cruzamentos dos discursos absorvidos pelo enunciado poético, ao mesmo tempo em que, pelo avesso, em sua enigmaticidade, promove o rompimento de toda e qualquer linearidade, numa quebra constante da seqüência discursiva.

Se, por um lado, o ponto X instaura a intersecção cronotópica das linhas do diálogo, por outro, ele nega esse dialogismo, posto que cada uma das linhas cruzadas *oblíquas* segue sua trajetória em direções opostas, engendrando sua projeção cosmogônica na rede paragramática. O *enunciado* adquire novas dimensões acompanhado pelo adjetivo *poético*, implícito no ponto X, que aponta para outros significados legíveis, de vários outros discursos. A obra poética fernandesiana intitulada *Ponto X* é uma nova rede paragramática, cujos elementos se apresentam como vértices de uma nova fala. E cada vértice remete a outro, que remete a outro, formando uma nova rede, como se o poeta tecesse a sua linguagem num palimpsesto, ou enunciasse seus poemas no ponto X.

A alusão consubstancia uma relevante extensão do espaço intertextual na obra poética de José Fernandes. O procedimento paragramático, em oposição à linearidade discursiva, confere ao texto poético a plurissignificação própria da intertextualidade em todos os seus limites. A alusão é uma forma de intertextualidade perscrutada em nossa leitura dos poemas fernandesianos porque ela se estende como nós entre os fios (“gramas escriturais e leiturais”) do tecido poético (rede poética), trazendo outros textos para dentro do poema, conferindo-lhe um sentido adicional, convertendo-o “naquilo que se deixa ler”, conforme o pensamento de Kristeva (1974, p. 18, grifo da autora) : “O texto não é um conjunto de enunciados gramaticais ou agramaticais; é *aquilo que se deixa ler* através da particularidade dessa conjunção de diferentes estratos da significância presente na língua, cuja memória ele desperta: a história”.

Não por acaso, “Ponto X”, de José Fernandes (2007, p. 41), é homônimo em relação ao livro em que é o primeiro poema da primeira parte intitulada “Palavras em X”, considerando que tudo para o poeta desde o princípio vira linguagem e a sua atenção incide sobre os processos de produção do texto e sobre a possibilidade de tornar legível, no seu enunciado poético, todo o contexto histórico e literário do qual participa por meio de leituras e vivências:

Ponto X

Há sempre um ponto no meio do círculo
redemoinhando os mistérios e suas crateras
de zelo e arte no contraponto das esferas.

Há sempre um x no meio da letra
desafiando o olho e seu aro de ouro
e vidro pendurado na sombra e na retina.

Há sempre um quadrado no meio do número
e o desafio da esfinge e do S do discurso
que nunca satisfaz as margens do quatro.

Há sempre um buraco no meio da linha
à espera de um farol que ilumine a curva,
o vento e seus mantras de sobras e crepúsculos.

Há sempre um saci na ventania da floresta
escovando o barrete e o vermelho para a dança,
com sua pe(r)na de cabaça e mandinga.

O sujeito poético de “Ponto X” postula nos versos: “Há sempre um ponto no meio do círculo/ redemoinhando os mistérios e suas crateras/ de zelo e arte no contraponto das

esferas” (FERNANDES, 2007, p. 41), que nada pode existir sem o centro, sem o um, a unidade suprema que, segundo Allendy (1984, p. 10, tradução nossa), “produz o mundo; quando ele [o mundo] se decompõe em subunidades, ela [a unidade suprema] transmite a cada uma, sucessivamente, o seu princípio de individualidade”. Tocar a unidade é compartilhar a perfeição, vivenciar a mônada (o absoluto), visto que, conforme assinala Allendy (1984, p. 17, tradução nossa), “o círculo, que comporta uma infinidade de raios por um centro único do qual todos dependem, é uma imagem perfeita do princípio de unificação ou princípio monádico”. À luz da concepção mítica, a passagem pelo centro simboliza a necessidade do ponto, sobretudo, uma espécie de retorno ao princípio, como se houvesse uma perene participação no criado. O alcance de ômega ou tau pressupõe a inclusão de alfa ou álefe na trajetória, posto que o ponto localizado no centro representa a gênese de todas as coisas. De acordo com Chevalier e Gheerbrant (1982, p. 689, tradução nossa), a travessia pelo círculo elucida que o centro constitui

o ponto de onde parte o movimento do um para o múltiplo, do interior para o exterior, do não-manifesto ao manifesto, do eterno ao temporal, todos os processos de emanação e de convergência, e onde se reúnem, como em seu princípio, todos os processos de retorno e de convergência em sua busca de unidade.

O centro, simbolizando a unidade e o princípio, é também o sustentáculo da existência de todos os seres – sujeitos ou objetos da própria unidade. De acordo com a concepção que rege o sistema geométrico do poema fernandesiano, nada existe ou é sem a existência primeira da unidade, sem constituir uma emanação do princípio. A unidade, posicionada no centro, realiza um movimento ininterrupto de ir-e-vir sobre si mesma e sobre o criado. A mônada, como postula Allendy (1984, p. 7, tradução nossa), “não poderá permanecer em repouso, mas tende a se desagregar em pluralidade, e a pluralidade, por seu turno, tende a se fundir à unidade. Tal é o supremo mecanismo cósmico”. Neste contexto, o poeta contemporâneo José Fernandes continua, de certa forma, distribuindo a linguagem, porque, como extensão de Hermes, recria as palavras e a linguagem, cifrando-a, decifrando-a e recifrando-a a cada novo poema, como elucidam os versos: “Há sempre um x no meio da letra/ desafiando o olho e seu aro de ouro/ e vidro pendurado na sombra e na retina” (FERNANDES, 2007, p. 41).

O movimento em direção ao centro, considerando o simbolismo nascimento/morte, peculiar à esfera, funciona como uma espécie de retorno ao útero, interpretado por Jung (1957, p. 196) como sinônimo de recipiente alquímico. Antecipando a própria evolução/involução da humanidade, o útero, centro da esfera, representa exatamente o

momento da recriação alquímica do ser. Isso posto, no que concerne aos versos: “Há sempre um buraco no meio da linha/ à espera de um farol que ilumine a curva, o vento e seus mantras de sobras e crepúsculos” (FERNANDES, 2007, p. 41), a “linha” que “sempre” tem “um buraco no meio [...] à *espera* de um farol que ilumine a curva” conduz a esperança-esperma ao centro da esfera, *locus* em que eram gerados os deuses. A curabilidade metafísica do ser humano, neste sentido, pressupõe que ele resgate, através da esperança, o seu centro, o seu ponto fixo, a sua essência. O mergulho na própria essência é que confirma o legítimo renascimento, porque viagem vertical.

A intertextualização na poesia de José Fernandes se coaduna com o que o crítico literário Teles (1996, p. 191) chamou de “experimentação por dentro da linguagem”, que significa criar sobre a tradição, ou seja, modernizar o clássico, subvertendo a linguagem, usando procedimentos retóricos e de expressão ainda não ousados, no âmago de uma estrutura ainda clássica ou em paralelo a ela. Trata-se da construção de uma nova sintaxe, ou de uma nova semântica que torna essa “sintaxe invisível”. O jogo com as palavras, com os sons, com as imagens e, especialmente, com os sentidos, com as impossibilidades do sentido e com o sem-sentido do poema (*non sens*) mobiliza o poeta José Fernandes. Este, mesmo recorrendo a figuras antigas, imprime ao discurso componentes que despertam uma semântica atual e, sobretudo, existencial, como é o caso dos versos: “Há sempre um ponto no meio do círculo/ redemoinhando os mistérios e suas crateras/ de zelo e arte no contraponto das esferas” (FERNANDES, 2007, p. 41), pois a expressão “redemoinhando” reporta-nos ao dinamismo da rede paragramática, considerando-se a justaposição dos elementos “rede” e “moinho”, constituintes do referido vocábulo, mais a forma gerundiva que sugere um movimento perene. Respalda a referida assertiva o fato de que a mesma palavra “redemoinhando” também constitua uma alusão em relação à obra *Saciologia goiana*, do poeta Gilberto Mendonça Teles, reiterada e evidenciada na última estrofe do mesmo poema: “Há sempre um saci na ventania da floresta/ escovando o barrete e o vermelho para a dança,/ com sua pe(r)na de cabaça e mandinga” (FERNANDES, 2007, p. 41). A “perna”, símbolo de força e realização, remete à práxis poética fernandesiana, marcada pela consciência estética, evidenciada pela seleção no eixo paradigmático de elementos matemáticos e geométricos que estruturam o poema no eixo sintagmático. Conforme o crítico literário Fernandes (1996, p. 169-170) a respeito da obra telesiana *Saciologia goiana*, “realizar o discurso poético representa para o saci-poeta a substantivação de forças represadas pelo tempo e, sobretudo, pelo esperado momento de desfechar as armadilhas da ironia e do humor sobre aqueles que o creram destituído de artilharia literária”. Diante do exposto, cumpre-nos salientar que o conceito

telesiano de “experimentação por dentro da linguagem” elucida a práxis literária do próprio Gilberto Mendonça Teles (1994, p. 89-91), visto que, no poema telesiano “Ser tão Camões”, o poeta-saci, em pleno exercício da espinafração, adquire, concomitantemente, os contornos físicos e as peripécias do saci-pererê e do saci-passarinho, introduzindo o fonema [r] no cerne da palavra “pena”, originando o duplo saciológico e a polissemia:

Ser tão Camões

Um rio se levanta da planície
goiana e se detém calamitoso
para lutar comigo e revelar-me
o mistério mais fundo do sertão. [...]

Minha pe(r)na se foi enrijecendo,
foi-se tornando longa feito um veio,
uma pepita de ouro, o estratagema
de uma forma visual que vai possuindo

as entranhas do mapa e divulgando
a beleza ideal destas fantásticas
e vãs façanhas, velhas, mas tão puras,
tão cheias de si mesmas, tão ousadas

como o rio de lendas que se cala-
mitoso na linguagem.

Considerando-se que o silêncio do mito é a fala ininterrupta, o poeta José Fernandes, em seu poema “Ponto X”, assim como o poeta Gilberto Mendonça Teles, em seu poema “Ser tão Camões”, calam para falar, para enredar os fios misteriosos do discurso, posto que a gênese do autêntico calar é o autêntico falar. Portanto, os referidos poetas falam na perenidade do verbo, estrutura permanente do mito, “como o rio de lendas que se cala/mitoso na linguagem”.

De essência metonímica, a epígrafe telesiana anteriormente referida: “So vos rogo um pouco de enigma no x.”, recobre todo o texto “Ponto X”, denunciando a intenção paragramática de José Fernandes, inclusive intimando o leitor a ler todos os discursos enredados no paragrama de seu texto literário. Neste sentido, como vimos, remete o leitor à obra poética *Saciologia goiana*, de Gilberto Mendonça Teles, em especial no último terceto. Por sua vez, o significado poético das artes e manhas do Saci remete para outros significados discursivos, permitindo a leitura de vários outros discursos (histórico, social, político, religioso etc) no enunciado, porquanto esse ser lendário, que vive nas grutas e nos grotões do sertão goiano, incorpora qualidades semelhantes às de heróis literários, a fim de que seu

enveredamento pela carnavalesação constitua denúncia em relação às injustiças sociais de seu Estado.

A posição primeira em que o poema “Ponto X” se encontra no livro faz dele epígrafe que permeia toda a obra poética homônima de José Fernandes, a partir do título, ora exercendo função metafórica, ora metonímica, na ambivalência, engendrada pelo ponto x, de sujeito e objeto da poética contemporânea fernandesiana, posto que se vai enunciando e sendo enunciado como texto, pretexto, contexto, intertexto (todos vocábulos que possuem em seu cerne a letra x), “nas grutas e nos grotões do ser tão poético”.

A intertextualidade na obra de José Fernandes – seja via epígrafes, alusões ou qualquer outro recurso desse gênero – resulta do recorte de suas leituras em fragmentos, cuja reorganização engendra uma escritura dialógica. No poema “Ponto X”, foi criado um espaço significativo, um espaço da escritura paragramática, onde o sujeito desaparece e fica só o discurso, o signo que remete tanto para o sertão revitalizado em *Saciologia goiana*, quanto para um ser tão universal. No poema “Ensinagem”, de José Fernandes (2007, p. 56), que também constitui “Palavras em X”, primeira parte da obra *Ponto X*, ocorre a reincidência da alusão ao saci telesiano, principalmente na quarta estrofe:

Ensinagem

Aprendi o logos no interior da letra
e da pirâmide que guarda o segredo
do nome e do verbo sob o solo
de aletéia e dos casos de aretê.

Aprendi o caos e o cosmos na fala
de Iavé ao nomear terra, fogo e m’ar
e soprar sobre o boneco e ordenar-lhe:
– Não toques a ciência do bem e do mal.

Aprendi o silêncio sinuoso das montanhas
e seu eco enfeitiçando o nome da rosa
e dando-me lições de menino antigo,
de sereias e de iaras lobinhando o vento
na curva do rio ou do tempo perdido.

Aprendi o saci e seu redemoinho
suplementando verbo e conjugações
com a alma das formas simples
executando um ponto no círculo
e um hieróglifo no meio da estrela.

Hoje, pago todos os pecados de ação,
omissão e transcrição ouvindo – obrigado –

uma corte de bobos repetindo antigas ciências
pensando haver encontrado o vôo
e o passo da moderna pedagogia.

Nos versos que constituem uma alusão à obra telesiana intitulada *Saciologia goiana*: “Aprendi o saci e seu redemoinho/ suplementando verbo e conjugações/ com a alma das formas simples/ executando um ponto no círculo/ e um hieróglifo no meio da estrela” (FERNANDES, 2007, p. 56), a estrela, o selo ou o signo a que o poeta e crítico José Fernandes se refere é o símbolo do macrocosmo do poeta Gilberto Mendonça Teles, que engloba o mundo poético e a realidade existencial. A aparente complexidade da poética telesiana constitui apenas uma forma sutil de revelação da verdade, pois, no selo (“estrela”), popularmente chamado signo de Salomão, segundo postula Fernandes (2005, p. 11),

o triângulo com o vértice voltado para cima simboliza aquele que cria. Na concepção judaica, o próprio Iavé inscreve o selo numa dimensão em que a divindade se revela o Ser primeiro capaz de pronunciar o *fiat*, fazendo com que as coisas, milagrosamente, surjam do nada. Todavia, na dinâmica que envolve o ato criador, o criado se transforma em um ente ou em um ser em total dependência daquele que cria, como se pode ler no triângulo com o vértice para baixo, materialização do criado. Estabelece-se, decorrência do entrelaçamento operado entre eles, uma interdependência metafísica ou teosófica, à medida que o criador necessita da criatura para ser Criador, e a criatura, do Criador, para ser criada e, sobretudo, permanecer na existência.

Esta definição nos reporta ao dialogismo intertextual criado pelo poeta José Fernandes ao tecer a rede paragramática, simultaneamente singular e plural, de seu poema, pois, conforme pondera o poeta-crítico Fernandes (2005, p. 11),

não é o simples fato de os triângulos estarem entrelaçados que revela o poder criador de Iavé; a presença do *azoth*, ou seja, do ar, representado pelo signo que se assemelha à letra T, é que nos permite compreender a visualização da vida, como sopro criador. Não bastasse a substantivação do ar, também os outros elementos, imprescindíveis à vida, estão inerentes ao selo, à medida que lemos, no vértice, o fogo; no lado esquerdo, a terra; no centro ou no direito – na maioria dos selos não figura o *azoth* –, o ar, e, no inferior, a água. O selo materializa, assim, todos os elementos constitutivos da vida, pelo menos neste sistema que conhecemos.

Entretanto, de acordo com a elucidação de Fernandes (2005, p. 11), além da configuração simbólica dos componentes imprescindíveis à substância da criação, faz-se necessário o poder, configurado pelas *seis* pontas da estrela, para que o sopro converta o nada em ser ou em ente. Considerando-se que o número seis, *panarkós* em grego, significa poder, o entrecruzamento dos triângulos potencializa este poder, posto que origina seis novos triângulos: imagem e semelhança do criado e do Criador. Devido ao fato de que somente quem tem poder inerente a si mesmo pronuncia uma palavra e ela se converte em coisa ou em

ser, que o selo, em todas as civilizações, consubstancia o poder da autoridade, a ponto de representar o seu signatário.

Partindo do pressuposto de que a “pirâmide”, consoante Virel (1965, p. 154, tradução nossa), é a “imagem mais sóbria e mais perfeita da síntese”, nos versos: “Aprendi o logos no interior da letra/ e da pirâmide que guarda o segredo/ do nome e do verbo sob o solo/ de aletéia e dos casos de aretê” (FERNANDES, 2007, p. 56), consideramos que tudo se coloca no subsolo da linguagem, segundo os caprichos obscuros dos enigmas. O mito da origem, presente no *Gênesis*, é retomado nos versos: “Aprendi o caos e o cosmos na fala/ de lavé ao nomear terra, fogo e m’ar/ e soprar sobre o boneco e ordenar-lhe:/ – Não toques a ciência do bem e do mal” (FERNANDES, 2007, p. 56). A referida intertextualização sugere – a partir da passagem bíblica em que o nome (verbo), elemento imprescindível à existência dos seres, se fez carne, para viver no mundo dos homens – que, na poesia, o poeta nomeia os seres e as coisas, para que possam existir no mundo dos homens e da arte. Portanto, a poesia é a palavra de Deus agindo e sendo no mundo. A apropriação repetitiva de passagens do *Gênesis* ou de suas metáforas cosmogônicas, na obra *Ponto X*, de José Fernandes, revela que o poeta e a poesia, copartícipes da criação, são seres teogônicos. O criador necessita da criatura para manifestar o seu poder de criação por meio do sopro (ar), assim como o poeta necessita do poema para revelar a sua capacidade de soprar o signo (a palavra) e transformá-lo em linguagem.

Em conformidade com os postulados de Heidegger erigidos na obra *A caminho da linguagem*, o falar da linguagem, que se encontra na poética do que se diz, é o que buscamos no poema. Essa fala nomeia. Nomear é evocar para a palavra, aproximando a vigência do que antes não havia sido convocado. Evocar é provocar a vigência e invocar a ausência. Os versos conferem às coisas a vigência do que se sustenta numa ausência. A evocação nomeadora chama as coisas para que elas venham até nós, de maneira que possam, como coisas, concernir aos homens. No nomear, as coisas nomeadas são evocadas em seu fazer-se coisa. Fazendo-se coisa, as coisas conferem suporte a um mundo, são gesto de mundo. Os versos falam ao chamar as coisas a vir e eles nomeiam também o mundo, posto que “as coisas visitam propriamente os mortais como um mundo. [...] A evocação que nomeia as coisas invoca e provoca também a saga do dizer que nomeia o mundo. [...] O mundo concede às coisas sua essência” (2003, p. 17-19). A fala chama as coisas para virem ao mundo e o mundo para vir às coisas. Os dois modos de chamar são diversos, porém mundo e coisa se interpenetram. Na intimidade entre mundo e coisa, prevalece o corte que os separa e diferencia: “A intimidade de mundo e coisa vigora no corte do entre, vigora na di-ferença”

(2003, p. 19). A di-ferença, dimensão para mundo e coisa, é propriamente o que, num chamado, se chama quando coisa e mundo são evocados. Os versos evocam o entre, o meio reunidor, em cuja intimidade os gestos das coisas e a doação do mundo se dimensionam entre si.

A partir das referidas reflexões heideggerianas sobre a linguagem, consideramos que os versos do poema “Ensinagem”: “Aprendi o caos e o cosmos na fala/ de Iavé ao nomear terra, fogo e m’ar/ e soprar sobre o boneco e ordenar-lhe: / – Não toques a ciência do bem e do mal” (FERNANDES, 2007, p. 56), que têm a forma de uma proposição e que falam como se constatassem fatos, falam evocando. A fala dos versos fernandesianos chama as coisas para virem ao mundo e o mundo para vir às coisas. Portanto, os referidos versos chamam para vir as coisas que, fazendo-se coisa, gestam e gestualizam um mundo; chamam para vir o mundo que, fazendo-se mundo, concede as coisas; chamam para vir o meio de mundo e coisa: o suporte da intimidade.

Em sua obra *O trabalho da citação*, Compagnon (1996, p. 80) afirmou a respeito da epígrafe, “antes de tudo, ela é um grito, uma palavra inicial, um limpar de garganta antes de começar realmente a falar, um prelúdio ou uma confissão de fé: eis aqui a única proposição que mantereí como premissa, não preciso de mais nada para me lançar”. Diante do exposto, consideramos que a epígrafe com a qual José Fernandes realiza a abertura de sua obra *Ponto X*: “Agora, como sempre, / com outro é que se obtém perícia: / pois não é fácil alcançar/ a porta das palavras nunca ditas”, cuja autoria é de Baquílides, equivale a “uma confissão de fé” em relação à concepção de Heidegger (2003, p. 25-26) de que o falar dos mortais deve antes de tudo escutar o chamado, pois é como chamado que o quieto da di-ferença evoca o rasgo de coisa e mundo. A escuta extrai do chamado da di-ferença o que é levado a soar em palavra. A fala que escuta e extrai é uma co-respondência. Os mortais falam correspondendo duplamente à linguagem: extraindo e respondendo. A linguagem fala e chama a di-ferença que desapropria o mundo e coisa para a simplicidade de sua intimidade. O homem escuta à medida que pertence ao chamado da quietude e o homem fala à medida que corresponde à linguagem, escuta-a, aprende a morar na fala da linguagem.

Isso posto, cumpre-nos sublinhar que o leitor da poesia de José Fernandes se depara com expressões poéticas acerca do discurso e da palavra, projetadas nas duas dimensões de suas possibilidades de articulação: a sincrônica e a diacrônica. Em relação aos versos de “Ensinagem”: “Aprendi o silêncio sinuoso das montanhas/ e seu eco enfeitando o nome da rosa/ e dando-me lições de menino antigo,/ de sereias e de iaras lobinhando o vento/ na curva do rio ou do tempo perdido” (FERNANDES, 2007, p. 56), a raiz da fala, a que o

sujeito lírico se refere em “silêncio sinuoso”, vê-se mergulhada tanto numa Estrutura quanto na História, projetando as luzes de sua multiplicidade significante. O sistema resultante consiste num prazeroso jogo intertextual, fomentado por uma constelação de alusões, posto que o verso: “seu eco enfeitando o nome da rosa” nos reporta ao romance *O nome da Rosa*, de Umberto Eco, intelectual na área da filosofia da estética e da teoria da linguagem; já o verso: “dando-me lições de menino antigo” nos remete à obra *Menino antigo (Boitempo II)*, de 1973, de Carlos Drummond de Andrade, procedimento realizado anteriormente por José Fernandes e sobre o qual já nos debruçamos nesta dissertação, quando enveredamos pela leitura do poema fernandesiano intitulado “Balanços”, pertencente ao livro *Cicatrizes para afagos*; e os versos: “de sereias e iaras lobinhando o vento/ na curva do rio ou do tempo perdido” nos sugerem o romance *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust.

Segundo a tradição cabalística, o “Nome”, postula Scholem (1978, p. 57-58), é a raiz de todas as coisas; cada letra passa a ser o próprio nome, à medida que, em conjunto, as letras “representam o corpo místico de Deus; enquanto que Deus, por assim dizer, é a alma das letras”. A letra-palavra consubstancia, conforme elucida Warrain (1984, p. 83, tradução nossa), “o princípio de todas as coisas, o ponto supremo de onde procede o Espírito, a letra mais fechada de todas, o começo e o fim de todas as coisas, o ponto central misterioso, o mistério supremo do infinito”. Isso posto, parece-nos extremamente relevante a transcrição do início da obra *O nome da rosa*, de Umberto Eco (1980, p. 15):

No princípio era o Verbo e o Verbo estava junto a Deus, e o Verbo era Deus. Ele estava no princípio junto a Deus, e dever do monge fiel seria repetir cada dia com salmodiante humildade o único evento imodificável do qual se pode confirmar a incontrovertível verdade. Mas *videmus nunc per speculum et in aenigmate*, e a verdade, ao invés de cara a cara, manifesta-se deixando às vezes rastros (ai, quão ilegíveis) no erro do mundo, tanto que precisamos calculá-lo, soletrando os verdadeiros sinais, mesmo lá onde nos parecem obscuros e quase entremeados por uma vontade totalmente voltada para o mal.
Chegando ao fim desta minha vida de pecador [...] apresto-me a deixar sobre este pergaminho [...] signos de signos, para que sobre eles se exercite a prece da decifração.

Diante do exposto, o verso: “seu eco enfeitando o nome da rosa” (FERNANDES, 2007, p. 56) revela o próprio ato criador do poeta José Fernandes: criar, na raiz das palavras permanentes, significados surpreendentes, derivados da propagação do “eco” intertextual. O poeta é co-autor da criação, porque refaz a obra divina e, sobretudo, nomina as criações do Criador. O poeta é aquele que fomenta continuamente a permanência-na-mudança, pois o fluxo e o refluxo histórico-lingüístico das palavras permite, sempre, o despertar do inusitado. Pinçar a palavra de sua neutralidade e recriá-la desde a raiz é criar do

nada uma arte verdadeiramente singular. Desta forma, a voz de José Fernandes *ecoa* as vozes de Umberto Eco, Proust, Drummond, que, por sua vez, ecoam tantas outras, como, por exemplo, no caso de Eco (1980, p. 15), a genesíaca: “No princípio era o Verbo e o Verbo estava junto a Deus, e o Verbo era Deus”, num processo de ressonância que perpassa o circuito da rede paragramática.

O discurso poético, centrado no signo verbal, se utiliza, de forma diluída ou concentrada, de inúmeros componentes das ciências esotéricas, como podemos apurar nos poemas da obra *Ponto X*, de José Fernandes, apresentados neste capítulo da dissertação, em que o poeta joga com todas as forças mágicas para cunhar enigmaticamente os textos. Esta assertiva também é válida em relação aos contos de Osman Lins, sobretudo ao que se intitula “Um ponto no círculo”, que, de acordo com o crítico Fernandes (1996, p. 233), é “com certeza inspirado em duas versões de um poema medieval, porquanto a interação do ponto com as figuras mandálicas determina, como nos poemas, o destino das personagens”. Portanto, o texto poético “Ensinagem”, de José Fernandes (2007, p. 56), também faz alusão aos contos de Osman Lins, posto que o sujeito lírico afirma ter aprendido a executar “um ponto no círculo”, fator que nos permite argumentar que, novamente, nos deparamos com o desdobramento poeta/crítico literário, uma vez que o crítico José Fernandes desenvolveu uma pesquisa acerca das inter-relações da literatura com as ciências esotéricas, que inclui a narrativa de Osman Lins.

A expressão “corte de bobos”, presente na última estrofe do poema “Ensinagem”, de José Fernandes (2007, p. 56): “Hoje, pago todos os pecados de ação,/ omissão e transcrição ouvindo – obrigado –/ uma corte de bobos repetindo antigas ciências/ pensando haver encontrado o vôo/ e o passo da moderna pedagogia”, e o poema “Bobos da corte”, também de José Fernandes (2007, p. 57-58), constituem alusões à peça teatral de William Shakespeare intitulada *Rei Lear*, escrita em 1606, porquanto sugerem que a leitura das palavras do bobo shakespeariano configura a gênese dos referidos poemas. Esta tragédia focaliza a decadência de um rei que, desconhecendo a realidade circundante, concede sua herança às filhas traiçoeiras, Goneril e Regane, e abandona sua única filha sincera, Cordélia. O bobo da corte é o único que acompanha o rei e que sabiamente enxerga a realidade. Portanto, há claramente uma inversão de papéis, visto que o bobo da corte é, na verdade, o rei, como sugere o sujeito poético de “Ensinagem”, valendo-se da expressão “uma corte de bobos” para referir-se às autoridades que repetem “antigas ciências/ pensando haver encontrado o vôo/ e o passo da moderna pedagogia”, argumento reiterado na dicção humorística do poema “Bobos da corte”, de José Fernandes (2007, p. 57-58):

Bobos da corte

Antigamente lia os bobos da corte nas máscaras dos signos e dos sinais: queria cavalgar a verdade, sem raspar a cabeça dos dois lados, para deixar sempre algo no meio e não deixar-me esmagar pelo cuco nem ficar inteiramente no escuro.

Lia o interior da imagem e da boba loucura, a sombra e os mistérios escondidos no riso: se o cérebro estivesse no calcanhar, homem algum correria o risco de apanhar frieira, mas a cabeça certamente andaria de chinelos.

Lia na demência da palavra e seu despautério que deveria ter um olho em cada lado do nariz a fim de que espie antes o que não puder cheirar e descobrir as razões por que as sete estrelas não são mais que sete e nem envelheçam o tempo.

Hoje, ouço uma corte de bobos que pensa uma platéia de mente oblíqua, rastejante, que vive o silêncio dos ossos e dos túmulos, adestrada pela lavagem de um cristel cerebral.

Ouço uma corte de bobos que confundem seis com meia dúzia e não sabem quando a carroça puxa o cavalo; mas querem dar as lições do cuco que engoliu a hera e esmagou a cabeça do filhote.

Ouço uma corte de bobos que tropeçam na língua e engolem os esses e os erres, além do espaço entre o pé e as asas do deus que sopra o verbo, como se a palavra do homem viesse dos calcanhares.

Ouço uma corte de bobos que começam o prédio pelo telhado: desdenham os alicerces e dão conselhos sem querê-los de volta, pois, além de bobos, são patifes: fazem com o polegar o que deveriam fazer com a cabeça.

Ouço uma corte de bobos que amassam barro e rodeiam o tronco, sem nunca soprarem alma ao boneco, mas querem tornar a todos os ouvintes bobos e loucos e, preciosos, piolhos sem cabeça.

Todos os dias, viajo azul, pássaros e estrelas: fujo da demência: não confio na língua dos lobos, no presente da serpente, no sorriso da raposa, no bafejo da catástrofe, no profeta de plantão.

Enquanto o poema fernandesiano “Bobos da corte” constitui uma alusão à peça teatral shakespeariana *Rei Lear*, por sua vez, de acordo com Sant’Anna (2002, p. 85), “dizia o velho J. M. Pereira da Silva, em livro publicado ainda no século passado: [...] ‘extraiu Shakespeare da crônica de Hollinshede e de um velho drama inglês de 1594 de autor desconhecido, o assunto de *Rei Lear*’”. Portanto, o referido tema percorreu uma rica trajetória, passando pela pena de escritores outros, antes de chegar à caneta ou ao computador do poeta José Fernandes.

4.2 AS PUNÇÕES SIMBÓLICAS NO ÂMAGO DO VERBO

Afirmamos anteriormente que, no poema *Ponto X*, foi criado um espaço significante, um espaço da escritura paragramática, onde o sujeito desaparece e fica só o discurso. Acrescentamos, agora, que este ponto x, criador de si próprio, também é criado pelas “conjunções de arte e poesia”, que implicam uma multiplicidade de pontos erigidos em “Braile” para a confecção do X que, imerso em sua “fome de eternidade”, se quer enxergado “na escuridão da letra”, conforme sugere o poema “Braile”, da obra *Ponto X*, de José Fernandes (2007, p. 54), constitutivo da primeira parte, intitulada *Palavras em X*:

Braile

As palavras furam o papel e o sinal
e alimentam sua fome de eternidade,
enquanto os olhos enxergam a escuridão
da letra na noturna constelação das estrelas.

De vez em quando, uma parada para o descanso
da travessia aos outros lados de si mesmas
para enxergarem o avesso e o espelho
e verem se nada escapou à atenção do Logos.

Depois, os dedos acariciam-lhe às fendas
negras e brancas em busca da leitura,
da escolha e recolha de uma mensagem
só vista e sentida pelos toques do espírito.

Enquanto isso, fico ouvindo os signos roerem
o metal da reglete para atingir o ponto e as punções
no interior do verbo com suas conjunções de arte
e poesia, na esfericidade dos símbolos.

De acordo com Barthes (1977, p. 50), o texto não é isotrópico: “as margens, a fenda, são imprevisíveis. [...] é necessário que a análise estrutural (a semiologia) reconheça as

menores resistências do texto, o desenho irregular de seus veios”. No texto do prazer, postula Barthes (1971, p. 45), “as forças contrárias não se encontram mais em estado de recalçamento, mas de devir: nada é verdadeiramente antagonismo, tudo é plural”, posto que “nem a cultura nem a sua destruição são eróticas; é a fenda entre uma e outra que se torna erótica. [...] o que ele [o prazer] quer é o lugar de uma perda, é a fenda, o corte, a deflação, o *fading* que se apodera do sujeito no imo da fruição” (BARTHES, 1977, p. 12-13). O poema fernandesiano “Braile”, ainda que contemporâneo, se engendra sobre os princípios cristalizados pela tradição, haja vista que são os símbolos e os signos do pretérito que mobilizam a arte no presente. São eles imprescindíveis para o alcance do estético e do poético, posto que erigem o enigma, o mistério, enfim, o indizível que desliza subterraneamente no discurso poético. Isso posto, consideramos que os versos: “Depois, os dedos acariciam-lhe as fendas/ negras e brancas em busca da leitura,/ da escolha e recolha de uma mensagem/ só vista e sentida pelos toques do espírito”, se esclarecem à luz da fundamentação teórica de Barthes (1977, p. 15-16; grifo do autor):

Eis um estado muito sutil, quase insustentável, do discurso: a narratividade é desconstruída e a história permanece no entanto legível: nunca as duas margens da fenda foram mais nítidas e mais tênues, nunca o prazer foi melhor oferecido ao leitor [...]. Ademais o êxito pode ser aqui reportado a um autor, junta-se-lhe o prazer do desempenho: a proeza é manter a *mimesis* da linguagem (a linguagem imitando-se a si própria), fonte de grandes prazeres, de uma maneira tão *radicalmente ambígua* (ambígua até a raiz).

Portanto, as duas primeiras estrofes do poema “Braile”: “As palavras furam o papel e o sinal [...]/ De vez em quando, uma parada para o descanso/ da travessia aos outros lados de si mesmas/ para enxergarem o avesso e o espelho/ e verem se nada escapou à atenção do Logos” (FERNANDES, 2007, p. 54), sugerem que a fenda da poética fernandesiana viabiliza a “travessia para o outro lado de si mesma”. Partindo do pressuposto de que “punção” é o ato ou efeito de pungir, ou seja, de ferir ou furar com objeto pontiagudo, ou dar a impressão de que o faz, consideramos que a última estrofe do poema “Braile”: “Enquanto isso, fico ouvindo os signos roerem/ o metal da reglete para atingir o ponto e as punções/ no interior do verbo com suas conjunções de arte/ e poesia, na esfericidade dos símbolos” (FERNANDES, 2007, p. 54), alude à operação poética que consiste em praticar abertura no âmago do verbo.

A segunda parte da obra *Ponto X*, intitulada *Palavras em ponto*, apresenta como abertura a epígrafe de Praxila de Sicião (451 a.C.?) e, dentre outros, o poema “Murro”, de José Fernandes (2007, p. 75). Além de dialogar com a epígrafe que o precede, este poema também o faz em relação à obra *Cicatrices para afagos*, de José Fernandes, publicada em

2002, em especial com a segunda parte, denominada *Cicatrices do tempo*, como nos sugerem o primeiro verso: “Trago nas mãos as cicatrizes e o tempo”, e a penúltima estrofe: “Hoje, aprendi o murro, a faca e o corte/ e sei que as cicatrizes percorrem as linhas/ e a vida, independente da corda e seus fios/ enrolando a estrada e suas encruzilhadas” (FERNANDES, 2007, p. 75).

Espia bem, amigo:
sob cada pedra
pode esconder-se um escorpião.

Praxila de Sicião

Murro

Trago nas mãos as cicatrizes e o tempo:
puxei o áspero e a corda para a vida
não arrebentar e me deixar dominar o lado,
a margem e o rio calamitoso daquelas bandas.

Dei murro em ponta de faca, amansei raios,
mas não evitei a lâmina e sua corte
a viajar pelas linhas da vida multiplicando
o plano e a dor setenta vezes sete.

Vi retas e setas nas palavras tortas
e me perdi no labirinto, sem o fio
que me guiasse à saída da caverna
e sua realidade de espelho e reflexo.

Hoje, aprendi o murro, a faca e o corte
e sei que as cicatrizes percorrem as linhas
e a vida, independente da corda e seus fios
enrolando a estrada e suas encruzilhadas.

Por isso, atravesso a pedra e percorro o caminho
que a faca traçou, a fim de vencer a distância,
a lâmina e o corte, que percorre as sombras
e fere a indiferença do tempo e seus contornos.

Segundo Chevalier & Gheerbrant (1982, p. 554, tradução nossa), no labirinto, “o acesso ao centro se dá mediante viagem iniciática e interdita àqueles que não são qualificados”. A terceira estrofe do poema “Murro”: “Vi retas e setas nas palavras tortas/ e me perdi no labirinto, sem o fio/ que me guiasse à saída da caverna/ e sua realidade de espelho e reflexo” (FERNANDES, 2007, p. 75), sugere que o labirinto constitua uma alegoria dos

percalços enfrentados pelo sujeito lírico no transcurso de sua existência. O uso do termo “caverna” constitui uma alusão ao mito narrado por Platão, em sua obra intitulada *República*, em que prisioneiros em uma caverna, primeiramente conscientes apenas das sombras projetadas por uma fogueira, saem da caverna e, finalmente, vêem o sol, fonte de toda a verdade e ser. De acordo com Inwood (2002, p. 39, grifo do autor), Heidegger

fez considerações sobre o mito da caverna em diversos cursos. Certas vezes ele o considera como uma versão precoce de seu próprio pensamento. Descreve, com frequência, seu próprio procedimento com termos similares, empenhando-se para chegar à luz que ilumina seu caminho: “o problema mantém-se na claridade da compreensão natural e cotidiana do ser, mas a luz em si mesma não é iluminada [...] Mas a *fonte desta claridade, sua luz, seu tempo*”.

Portanto, evidencia-se a influência do imaginário platônico sobre o pensamento heideggeriano e a confluência das referidas concepções filosóficas sobre a poética fernandesiana. Considerando-se que um dos simbolismos do labirinto se destina a materializar as limitações do ser humano, a superação das aporias simbolizadas pelo duplo mitológico “labirinto” e “caverna” significa, no momento presente, não ser devorado pelo minotauro das oposições, de acordo com a afirmação do ser lírico: “Por isso, atravesso a pedra e percorro o caminho/ que a faca traçou, a fim de vencer a distância,/ a lâmina e o corte, que percorre as sombras/ e fere a indiferença do tempo e seus contornos” (FERNANDES, 2007, p. 75), privilegiando, assim, “a fonte de toda a verdade e ser” – o domínio do “rio calamitoso”–, em detrimento das “sombras”.

Ainda na segunda parte do livro *Ponto X* (“Palavras em ponto”), o poema “Trabalho”, de José Fernandes (2007, p. 76), nos remete a dois outros textos de sua obra *Cicatrizes para afagos*:

Trabalho

Antigamente, eu trabalhava pássaros:
viajava pelo azul do sete e do x
e pelo rio que escorria nuvens e estrelas.

Trabalhava desertos e veredas:
lembranças de corujas e sacis,
encruzilhados no círculo e na árvore.

Trabalhava infância e madurez
para fabricar máquinas de chilrear
guernicas, magos e ícones kadiwéus.

Hoje, trabalho a arma e o cão

que caminha o espaço e as grades,
pronto para disparar a seta e o veneno.

Trabalho a farpa, o arame e a cerca
para a ovelha, o cordeiro e a pomba:
fingimentos e astúcia de lobos e raposas.

Trabalho os menires e sua passagem
às formas e às imagens desenhadas
pela água e pelos vapores do tempo.

Trabalho os robôs e as programações
de ostras, mexilhões e vôngoles
que me constroem silêncio e pedra.

Agora, cinzelo grifos e pedras e garças,
limo rios, curvas, remansos de eternidade:
pulo andorinhas e borboletas, enformo
bonecos e seu sopro primeiro na letra.

O conjunto das três primeiras estrofes do poema “Trabalho” se refere ao “trabalho” poético realizado “antigamente” pelo sujeito lírico. A segunda estrofe, especificamente: “Trabalhava desertos e veredas: / lembranças de corujas e sacis, / encruzilhados no círculo e na árvore” (FERNANDES, 2007, p. 76), nos reporta ao soneto “Encruzilhadas”, de José Fernandes (2002, p. 79), que, por sua vez, intertextualiza com a obra *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, na cena do encontro de Riobaldo com o diabo nas veredas mortas:

Encruzilhadas

Passo um sonho buscando a vida inteira,
sem perder-me no azul da realidade,
sem me enredar nos nós de melusinas,
sem me encontrar nos cúmulos das nuvens.

A vida é uma exceção neste caminho.
Talvez um sol no meio da exceção.
Não importa sentido e sem-sentido.
Nem sei se sonho os riscos do viver.

Talvez viva os perigos das veredas,
nos círculos de uma árvore na cena.
Talvez viva o destino da coruja

encruzilhada nas veredas mortas.
Não! eu vivo é por dentro do perigo,
nos ângulos de prata das estrelas.

A sensação de estar sem estar pode ser sentida nas convergências das veredas, ou seja, na encruzilhada (centro) dos pequenos cimos que, conforme Guimarães Rosa, é o lugar propício ao encontro com as forças superiores, ou consigo mesmo: “Talvez viva os perigos das veredas, / nos círculos de uma árvore na cena. / Talvez viva o destino da coruja/ encruzilhada nas veredas mortas” (FERNANDES, 2002, p. 79). Como o texto é a expressão das verdades do ser lírico, as veredas seriam o *locus* ideal para o encontro com a essência da linguagem, envolta pelas sombras das próprias palavras, ou por alguma força que se confunde com o centro. A concepção de que as mensagens se inserem no interior da linguagem e do discurso se evidencia nessa atmosfera mágica de centro e veredas. O centro – além de se inter-relacionar com o ciclo e de comungar os mesmos simbolismos –, dada a sua circunferência e sua relação com os “círculos”, constitui a própria matéria do texto poético, à medida que, no centro, tal como na esfera, a mensagem, paradoxalmente, está onipresente, sem estar em parte alguma, posto que consiste na imbricação de um inesgotável desencobrir-se com um ininterrupto encobrir-se, em que a vida “talvez” seja “um sol no meio da exceção”.

O conjunto das cinco estrofes finais do poema “Trabalho” se refere ao “trabalho” literário de “hoje”, orquestrado pelo ser poético. A quarta estrofe, especificamente: “Hoje, trabalho a arma e o cão/ que caminha o espaço e as grades,/ pronto para disparar a seta e o veneno” (FERNANDES, 2007, p. 76), reporta-nos ao poema “Planos oblíquos”, de José Fernandes (2002, p. 52), que, por sua vez, estabelece um dialogismo intertextual com o romance altamente existencialista intitulado *Nítido nulo* (1971), do português Vergílio Ferreira. Considerando que esta obra ficcional coloca em primeiro plano a inexistência de saída para o rapaz que, entre as grades da prisão, vê um cão andando na areia, ao mesmo tempo em que há o revólver (“o cão”) do soldado apontado para ele, a leitura intertextual permite depreendermos que, no poema “Planos oblíquos”, inexistente segurança para o sujeito lírico, contrariamente ao fenômeno seguro que se processa com o discurso, qual seja, sua possibilidade polissêmica na obliquidade da alusão.

Os “menires”, presentes nos versos: “Trabalho os menires e sua passagem/ às formas e às imagens desenhadas/ pela água e pelos vapores do tempo” (FERNANDES, 2007, p. 76), são pedras de três a quatro metros de altura, erguidas falicamente, cujo alinhamento, na direção do sol, compreende três ou mais quilômetros. A duplicidade simbólica dos “menires” inclui a proteção e o ciclo das horas, marcado pelos raios do sol. Tendo-se em vista que, como afirma a epígrafe da segunda parte do livro *Ponto X*, “sob cada pedra pode esconder-se um escorpião”, colocar-se no centro, protegido por menires, obedece a uma arquitetura simbólica

que visa à fertilidade, pois, conservando o corpo *sobre* pedras e *entre* pedras, a alma adquire a permanência pétrea. Consoante Eliade (1975, p. 189, tradução nossa), a “pedra”,

protege contra os animais, os ladrões, mas, sobretudo, contra a *morte*; porque tal como a incorruptibilidade da pedra, a alma do defunto deve subsistir indefinidamente sem se dispersar (o eventual simbolismo fálico das pedras tumulares pré-históricas confirma este sentido, o falo era um símbolo da existência, da força, da *durée*).

O poema fernandesiano intitulado “Trabalho” pode ser lido em paralelo ao poema “Leito de Procusto”, de José Fernandes (2007, p. 104), também pertencente à segunda parte de *Ponto X*, denominada *Palavras em ponto*, em que o sujeito lírico problematiza o seu cronotopo, posto que “agora”, em contraste com as “delicadezas” de “antigamente”, seu *cronos* é de “guerra” e seu *topos* é o mítico “leito de Procusto”, onde sua linguagem, quando encolhida, é esticada, e vice-versa, impondo-lhe um árduo trabalho poético-existencial:

Leito de Procusto

Antigamente, distraía o azul do sete,
ouvia delicadezas bem-te-vis azulões,
trinados de melros canarinhos, curiós noturnos,
sabiás crepúsculos e gaturamos pintassilgos.

Agora, guerreia no leito de Procusto;
quando se encolhe no silêncio dos nada,
esticam-lhe as palavras e elevam-nas ao vôo
malcheiroso de urubus, gaivotas e gaviões;

quando estica a linguagem e seus fios
ao azul e seus matizes de araras e anjos,
cortam-lhe as linhas que sustentam o nome
e penduram-no nas asas das almas de gato

ou nas babas de algum sábio que baba
a ciência que Outro soprou desde o fundo
dos tempos e que permanece no papel
e na fé de quem sabe livro e hierofania.

A densidade metafísica e mítica do “nome” a que se referem os versos: “quando estica a linguagem e seus fios/ ao azul e seus matizes de araras e anjos,/ cortam-lhe as linhas que sustentam o nome” (FERNANDES, 2007, p. 104), remete à origem dos seres, desconhecidos e livres da rede cronotópica, em contraste com o ser nominado, que, uma vez individuado, se torna vulnerável às intempéries do tempo e às limitações espaciais. Pelo nome e no nome o homem existe, porquanto o nome remete os seres não somente à raiz da fala,

mas, também, à raiz do tempo. O nome é o “fio” de Ariadne que norteia o poeta pelos espaços e pelo tempo, até o imo da linguagem e, conseqüentemente, até o mais íntimo do ser, a essência. Encontrada a essência, o ser existe na fala e no nome.

Na modernidade, a arte encolhe e estica, porque criação ficcional inusitada de um momento representativo da temporalidade do homem. A guerra “no leito de Procusto” reflete a angústia do homem-professor-poeta-crítico literário José Fernandes que se recria e se perpetua na linguagem, mas que, à semelhança de determinados animais que morrem após o acasalamento, sente-se ameaçado pelas tensões que se encontram no universo real e no universo da linguagem. O poema “Leito de Procusto” é uma recriação/destruição da realidade, porque, ao interrogar o mundo e o sistema que domina a humanidade, o poeta revela, simultaneamente, o *faça-se* e o prenúncio de aniquilamento que paira sobre o mundo.

4.3 A EPIFANIA DO TÍTULO DA OBRA: *PONTO X*

O poema “Classe de diário”, de José Fernandes (2007, p. 90), que integra a segunda parte do livro *Ponto X* (“Palavras em ponto”), refere-se ao trabalho de “inutensílio” burocrático a que se submete o professor ao preencher o diário de classe, registrando com “pontos” o comparecimento dos alunos às aulas e, com “efes”, a ausência dos discentes. O sujeito lírico critica o investimento temporal imposto ao docente pelas instituições educacionais que privilegiam “tantos pontos” no “diário de classe”, em detrimento de “apenas um ponto no infinito”, que “confere a autoridade do verbo” no “interior do enigma”:

Classe de diário

Para que tantos pontos, se nenhum marca
a origem do x com sua árvore de natal
e a estrela de Mesha brilhando no firmamento?

Para que tantos pontos, se nenhum pinta
o triângulo ou grafa a letra sâneh
e os mistérios do quadrado ou do x?

Para que tantos pontos, se nenhum guarda
a tinta e os matizes do tempo que se perde,
sem se criar o círculo e suas esferas?

Para que tantos pontos, se não se sabe
o espaço entre o silêncio e a palavra,
nem o momento certo da pronúncia?

Para que tantos pontos e efes, se eles não con-

formam a boca de Râ nem traçam o estilo
ancestral do pi, nem o quadrado arredondado
do pê, do logos e do Verbo primeiro?

Prefiro apenas um ponto no infinito,
em meio ao azul do sete ou do selo
que me confere a autoridade do verbo
e me lança para o interior do enigma.

Prefiro também o signo cursivo do efe
e seu desenho ideogrâmico abrindo-me
a boca para a pronúncia do Verbo e do Logos
com sua criação de imagem e matéria humana.

O poema “Classe de diário” se erige mediante cinco indagações existencialistas, disseminadas ao longo das cinco primeiras estrofes. Extremamente relevante e reveladora é a primeira indagação do ser lírico, formulada nos versos: “Para que tantos pontos, se nenhum marca/ a origem do x com sua árvore de natal/ e a estrela de Mesha brilhando no firmamento?” (FERNANDES, 2007, p. 90), posto que denuncia o trabalho sisífico do professor, submetido ao gesto obrigatório da repetição de pontos no preenchimento do diário de classe, considerando que o ponto só é essencial à medida que “marca a origem do x”. O sujeito poético ressalta, portanto, a necessidade premente de concentrar seu tempo e seus esforços no sentido de elucidar o fundamental para o seu aluno e para o seu leitor, ou seja, que o ponto é a gênese do “x”, do indizível, pois, se pinçarmos essa letra em sua origem hieroglífica, em que simboliza mistério, ela constitui o componente de sustentação do texto fernandesiano, uma vez que, sem a presença do não-dito, o poema inexistente, porquanto é necessário que este sempre seja presença e ausência, enigma e revelação. O “x”, interpretado a partir do hieróglifo de que se origina – uma árvore com três galhos horizontais –, é o elemento de união entre o ser, a palavra e o não-ser, espessura espacial em que as verdades se escondem; espaço fechado, mas aberto à multiplicidade hermenêutica. Eis, portanto, a epifania do título da obra fernandesiana em estudo: *Ponto X*.

O ponto, gênese do “x”, é também princípio do triângulo, fato que se revela nos versos da segunda indagação: “Para que tantos pontos, se nenhum pinta/ o triângulo ou grafa a letra sâneh/ e os mistérios do quadrado ou do x?” (FERNANDES, 2007, p. 90). Além disso, o ponto também é princípio do círculo, fato referido pelos versos da terceira indagação: “Para que tantos pontos, se nenhum guarda/ a tinta e os matizes do tempo que se perde,/ sem se criar o círculo e suas esferas?” (FERNANDES, 2007, p. 90). Se considerarmos que a “esfera”, à semelhança do “círculo”, se correlaciona com perfeição e totalidade, nestes versos podemos depreender, a partir do questionamento do sujeito poético, a importância vital que o mesmo

atribui à realização do movimento em direção ao centro, porquanto um movimento que tende para a evolução, para um contínuo nascimento. Reunindo nascimento e renovação, verificamos que a “esfera” relaciona-se diretamente com a história da humanidade em constante fluir, funcionando, nestas circunstâncias, como uma espécie de concretização dos eternos desejos humanos. É a “esfera”, segundo Jung (1957, p. 168, tradução nossa), “uma totalidade que abarca todos os conteúdos pelos quais a vida, paralisada por luta inútil, torna o ser possível”. Neste sentido, em contraponto ao trabalho de “inutensílio” que constitui o permanecer “pontilhando” o diário de classe, a esfera simboliza o ininterrupto vir-a-ser que caracteriza a preferência do ser poético em seguir “pontilhando” a existência humana.

O ponto, elucida Kandinsky (1970, p. 33, tradução nossa), “evoca a concisão absoluta, isto é, a máxima retenção, que, entretanto, é extremamente significativa. Assim, o ponto geométrico é, segundo nossa concepção, a última e única união do silêncio com a palavra”. À luz desta definição consideramos que, na formulação do quarto questionamento: “Para que tantos pontos, se não se sabe/ o espaço entre o silêncio e a palavra, / nem o momento certo da pronúncia?” (FERNANDES, 2007, p. 90), o sujeito lírico revela o ponto como a amalgamação suprema do dito e do não-dito, condição *sine qua non* para o engendramento do *corpus* essencialmente poético.

Râ, presente nos versos que constituem a quinta indagação: “Para que tantos pontos e efes, se eles não con-/ formam a boca de Râ nem traçam o estilo/ ancestral do pi, nem o quadrado arredondado/ do pê, do logos e do Verbo primeiro?” (FERNANDES, 2007, p. 90), é uma divindade egípcia representada hieroglificamente por um círculo com um ponto no centro. Representado pela boca, Râ é o *Logos* em ação. Desse modo, o “logos” passa a ser o ponto, o centro de onde emanará um novo *fiat* que recomporá o Cosmo e as criações poéticas.

As duas últimas estrofes do poema “Classe de diário” incidem sobre as preferências do sujeito lírico. Em relação à expressão “azul do sete”, presente nos versos: “Prefiro apenas um ponto no infinito, / em meio ao azul do sete ou do selo/ que me confere a autoridade do verbo/ e me lança para o interior do enigma” (FERNANDES, 2007, p. 90), a cor azul, capturada no olhar que contempla a infinidade do espaço sideral, simboliza os sonhos que permitem, ao poeta, a criação do texto, e, ao leitor, a recriação das mensagens colhidas no espaço azul que permeia palavras e letras. Sendo o “sete” o número representativo do ciclo evolutivo, estabelece uma relação entre devaneio (“azul”) e realidade, uma vez que ele simboliza as conexões entre terra e céu, permitindo a descensão às camadas textuais inferiores e a ascensão às superiores. Por ser um número representativo dos tempos

cíclicos, coaduna-se com a idéia de movimento, uma vez que a trajetória eterna que o texto empreende sobre si mesmo (ciclo) jamais se repete. Portanto, o poema “Classe de diário” constitui uma alusão ao poema “Ciclo”, pertencente à obra telesiana *Plural de nuvens*, publicada em 1990. Transcrevemos, a seguir, o referido poema de Gilberto Mendonça Teles (1994, p. 108-109), enfatizando que o mesmo foi analisado no livro de crítica literária, publicado em 2005, denominado *O selo do poeta*, cuja autoria é do próprio José Fernandes:

Ciclo

Eu sou noturno quando começo,
sou meia-noite de horas redondas:
sombras e medos cobrem meus gestos
feitos de estrelas de sete pontas.

(Aquém do texto, na ventania
do espaço em branco, tudo prediz
e compromete, como o aprendiz
que pinta o sete.)

E sou diurno nos horizontes
de expectativas e nuvens limpas,
meridiano que espelha e esconde
a sarça ardendo sem luz nas cinzas.

(Além do texto, que se irradia,
o espaço plano se contradiz
e se reflete – luz e verniz
no azul do sete.)

E sou diuturno, sou qua-ternário:
o fogo, a terra, e o m’ar entreabertos,
plural de ventos em que me espalho
em cada face do poliedro.

(Dentro do texto, na travessia
do espaço espesso que não se diz
nem se repete, é que há sempre um x.
um som, um sete.)

Talvez no centro, na convergência
dessas veredas, se abra o sentido:
dobra de carta cheia de emendas,
cobra enrolada no próprio mito.

Para ser criado o “enigma”, recursos da língua e da cultura são utilizados pelos poetas José Fernandes e Gilberto Mendonça Teles, desde o “x” até o “sete”; portanto, não é

por acaso que o poema fernandesiano “Classe de diário” e o poema telesiano “Ciclo” se fundamentam sobre sete estrofes. O “sete”, em sua esfericidade, serpenteando o poema, faz com que ele se volte sempre sobre si mesmo: “cobra enrolada no próprio mito”, de acordo com a acepção telesiana. Associado ao ocultismo, o número sete coaduna-se muito bem com os mistérios do “x”, posto que os reitera permanentemente e, por isso, deve percorrer o interior da linguagem. O “sete”, devido às suas características místicas e esféricas, confirma o caráter cíclico do poema.

Ainda no que concerne aos versos: “Prefiro apenas um ponto no infinito, / em meio ao azul do sete ou do selo/ que me confere a autoridade do verbo/ e me lança para o interior do enigma” (FERNANDES, 2007, p. 90), consideramos, à luz da teoria de Chevalier e Gheerbrant (1982, p. 811, tradução nossa), que a ação de selar implica lacrar, o que converte o “selo” em “símbolo de segredo”. O pressuposto teórico do crítico literário Fernandes (2005, p. 192) de que é a capacidade de revelar escondendo e esconder revelando que define um bom poema, e que consideramos proficuamente comprovado na práxis poética fernandesiana, permite-nos afirmar que o enigma intertextual é a marca, o estigma de sua produção poética, desde que seus poemas sejam lidos entre os fios que engendram a sua rede paragramática, posto que é exatamente a polissemia dialógica – a capacidade de fazer a palavra significar além de seus limites de palavra, potencializada pelo dialogismo intertextual –, quando inserida em uma conjunção ou uma conjugação de signos, que constitui, em essência, o selo fernandesiano. Neste contexto, é extremamente relevante a assertiva do crítico Fernandes (2005, p. 12) de que entende

a criação poética como uma forma de o homem continuar a ação de criar iniciada por Iavé, pois, parodiando Fílon, podemos dizer que se o selo é a palavra primordial, pronunciada no instante da criação, o selo do poeta é a palavra segunda, soprada no momento em que recria o verbo e, em consequência, também se recriam as coisas e o mundo que se erigem.

Portanto, o selo do poeta José Fernandes é a palavra intertextualizada (*Palavras em X*), soprada no momento em que recria o verbo (*Palavras em ponto*), imprimindo-lhe (*Pontilhando*) essência dialógica, e, em decorrência, recria os textos e a cosmovisão que se engendram (*Ponto X*). A arte literária sempre esteve enraizada no mistério, no enigma, acobertando verdades sob múltiplas faces. Enquanto revelador da verdade, o discurso literário reflete as relações do homem com o mundo e com as divindades, estabelecendo um vínculo que se contrai e se distende, segundo a concepção temporal. O enigma, incrustado na conjunção dos signos e dos símbolos, potencializa os teores poético, estético, mágico ou filosófico do poema, porquanto constituem estruturas interdependentes.

A poética fernandesiana transgride o sentido denotativo do ponto como símbolo de interrupção, visto que a palavra “ponto”, no poema “Classe de diário”, simboliza uma linguagem que flui ininterruptamente do centro às extremidades e vice-versa. Na referida trajetória, que compreende a expansão de um ponto a outros pontos e a confluência de todos os pontos para o centro, preservando-lhes as singularidades, cada ponto compõe um número infinito de situações em movimento contínuo em direção ao próprio sujeito lírico, presente no centro e nas margens do poema. Portanto, neste contexto, em que o ponto é uma escritura que propaga uma significação interior, o poema cifra a existência e a arte do poeta.

Retomando nossa afirmação de que o enigma intertextual é a marca, o estigma da produção poética fernandesiana, desde que seus poemas sejam lidos entre os fios que engendram a sua rede paragramática, enfocamos o interessante dialogismo que se instaura entre o poema “Vou-me embora pra Santo Antônio”, de José Fernandes (2007, p. 106), e o poema “Vou-me embora pra Pasárgada”, de Manuel Bandeira (1974, p. 222), a começar pelo título:

Vou-me embora pra Santo Antônio

Vou-me embora pra Santo Antônio
Lá me perco na natureza
Lá tenho o repouso que quero
No silêncio que desejei
Vou-me embora pra Santo Antônio

Vou-me embora pra Santo Antônio
Aqui não posso ser feliz
Lá a existência é uma aventura
De tal maneira inconseqüente
Que ouço sabiás e curios
Nesta orquestra de canarinhos
Que vêm de cafezais mineiros
Só pra fazerem o menino
Que estes anos não trazem mais

Vou-me embora pra Santo Antônio
Lá farei todas as ginásticas
Vou pedalar de bicicleta
Amansarei um burro brabo
Subirei por essas montanhas
Descansarei na sacupema
Que resiste à fúria do tempo.

Vou-me embora pra Santo Antônio
Lá tomarei banhos de sol

E mergulharei na piscina
 Voarei como as gaivotas
 No silêncio da Mantiqueira
 Nas planícies do Califórnia
 E se estiver muito cansado
 Deito à beira do rio doce
 Mando chamar minha mãe d'água
 Pra me contar uma outra história
 Que no tempo da minha infância
 Sinhana vinha me contar
 Vou-me embora pra Santo Antônio

Em Santo Antônio tem de tudo
 É outra civilização
 Tem um processo bem seguro
 De anular todo estresse urbano
 E de silenciar os cachorros
 Que enxergam na lua e na mata
 Um queijo maduro que faz
 Lamber lamber lamber os beijos

E quando eu estiver mais triste
 Mais triste até de não ter jeito
 Quando de noitinha me der
 Ganas de amar intensamente
 – E contemplar a natureza –
 Lá tenho o repouso que quero
 Na paz que sempre desejei
 Vou-me embora pra Santo Antônio!...

Vou-me embora pra Pasárgada

Vou-me embora pra Pasárgada
 Lá sou amigo do rei
 Lá tenho a mulher que eu quero
 Na cama que escolherei

Vou-me embora pra Pasárgada
 Vou-me embora pra Pasárgada
 Aqui eu não sou feliz
 Lá a existência é uma aventura
 De tal modo inconseqüente
 Que Joana a Louca de Espanha
 Rainha e falsa demente
 Vem a ser contraparente
 Da nora que nunca tive

E como farei ginástica
 Andarei de bicicleta

Montarei em burro brabo
 Subirei no pau-de-sebo
 Tomarei banhos de mar!
 E quando estiver cansado
 Deito na beira do rio
 Mando chamar a mãe-d'água
 Pra me contar as histórias
 Que no tempo de eu menino
 Rosa vinha me contar
 Vou-me embora pra Pasárgada

Em Pasárgada tem tudo
 É outra civilização
 Tem um processo seguro
 De impedir a concepção
 Tem telefone automático
 Tem alcalóide à vontade
 Tem prostitutas bonitas
 Para a gente namorar

E quando eu estiver mais triste
 Mas triste de não ter jeito
 Quando de noite me der
 Vontade de me matar
 — Lá sou amigo do rei —
 Terei a mulher que eu quero
 Na cama que escolherei
 Vou-me embora pra Pasárgada.

No que concerne ao poema de Manuel Bandeira, algumas elucidações ancilares fazem-se oportunas. O nome de Pasárgada, famosa cidade fundada por Ciro, o Antigo, cujo significado é “campo dos persas” ou “tesouro dos persas”, suscitou na imaginação de Bandeira uma paisagem fabulosa, um país de deleites, como o “L’invitation au voyage”, de Baudelaire. Sob este prisma, “Vou-me embora pra Pasárgada!” configura um grito que epifaniza a mais aguda sensação de abstinência do viver. Pasárgada metaforiza o espaço onde podemos viver oniricamente o que a vida nos cerceou. Isso posto, José Fernandes, em sua arquitetura poética de Santo Antônio, oportuniza-se a reconstrução de sua Pasárgada, antes Pasárgada de Bandeira, por sua vez, *a priori*, Pasárgada de Ciro. O texto em prosa de Manuel Bandeira (1974, p. 224) intitulado “Biografia de Pasárgada”, transcrito a seguir, esclarece-nos a gênese do referido espaço intertextualizado:

Quando eu tinha os meus quinze anos e traduzia na classe de grego do Pedro II a Ciropedia fiquei encantado com esse nome de uma cidadezinha fundada por Ciro, o Antigo, nas montanhas do sul da Pérsia, para lá passar os verões. A minha imaginação de adolescente começou a trabalhar, eu vi Pasárgada e vivi durante alguns anos em Pasárgada.

Mais de vinte anos depois, num momento de profundo “cafard” e desânimo, saltou-me do subconsciente este grito de evasão: “Vou-me embora pra Pasárgada! Imediatamente senti que era a célula de um poema. Peguei do lápis e do papel, mas o poema não veio. Não pensei mais nisso. Uns cinco anos mais tarde, o mesmo grito de evasão nas mesmas circunstâncias. Desta vez o poema saiu quase ao correr da pena. Se há belezas em “Vou-me embora pra Pasárgada”, elas não passam de acidentes. Não construí o poema; ele construiu-se em mim nos recessos do subconsciente, utilizando as reminiscências da infância – as histórias de Rosa, a minha ama-seca mulata, me contava, o sonho jamais realizado de uma bicicleta, etc. O quase inválido que eu era ainda por volta de 1926 imaginava em Pasárgada o exercício de todas as atividades que a doença me impedia: “E como farei ginástica... tomarei banhos de mar!” A esse aspecto Pasárgada é “toda a vida que podia ter sido e que não foi”.

Qual é a Pasárgada de José Fernandes afinal? Santo Antônio configura um refúgio para o poeta. Refúgio que se esclarece no dialogismo – orquestrado em torno do sentimento de exílio – entre o poema “Vou-me embora pra Santo Antônio”, de José Fernandes, e os poemas: “Vou-me embora pra Pasárgada”, de Manuel Bandeira; a “Canção do exílio”, de Gonçalves Dias; e “Meus oito anos”, de Casimiro de Abreu.

A tese sustentada por Kristeva de que “o significado poético [...] é ponto de cruzamento de vários códigos (pelo menos dois), que se encontram em relação de negação um com os outros” (1974, p. 174) e de que “o texto poético é produzido no movimento complexo de uma afirmação e de uma negação simultâneas de um outro texto” (1974, p. 176) permite-nos uma leitura profícua do poema “Vou-me embora pra Santo Antônio”.

Cabe-nos, portanto, elucidar que a produção do referido poema fernandesiano implica o movimento de uma afirmação e de uma negação concomitantes do poema gonçalviano “Canção do exílio”. O movimento de afirmação consiste na composição de um poema que expressa o sentimento de exílio do sujeito lírico em relação à dimensão espacial. O movimento de negação se estabelece porquanto o sujeito poético de “Vou-me embora pra Santo Antônio” sente-se exilado dentro de sua própria pátria, em apenas uma das duas parcelas que constituem seu espaço cotidiano “*Aqui* não posso ser feliz/ *Lá* [Santo Antônio] a existência é uma aventura” (FERNANDES, 2007, p. 106, grifo nosso), enquanto o ser poético de “Canção do Exílio”, de Gonçalves Dias (1959, p. 103), em assumida imersão no saudosismo, enfatiza o exílio gerado pelo total distanciamento espacial em relação à sua pátria. No contraste erigido pelos advérbios de lugar, “aqui” e “lá” referem-se a Portugal e “lá” representa o *locus amoenus*, ou seja, o Brasil como um todo:

Canção do exílio

Minha terra tem palmeiras,
Onde canta o Sabiá;

As aves, que aqui gorjeiam,
 Não gorjeiam como lá. [...]

Não permita Deus que eu morra,
 Sem que eu volte para lá;
 Sem que desfrute os primores
 Que não encontro por cá;
 Sem qu'inda aviste as palmeiras,
 Onde canta o Sabiá.

No que concerne à “Canção do exílio”, a exaltação hiperbólica das belezas naturais brasileiras, desprovida de senso crítico, revela que o sujeito lírico privilegia a intenção nacionalista em detrimento da visão da realidade: “Nosso céu tem mais estrelas,/ Nossas várzeas têm mais flores,/ Nossos bosques têm mais vida,/ Nossa vida mais amores”. Espraia-se um farto dialogismo intertextual em diversas épocas posteriores à publicação da “Canção do exílio”, engendrado por Oswald de Andrade, Murilo Mendes, Carlos Drummond de Andrade, Mario Quintana, Cassiano Ricardo, José Paulo Paes, inclusive por Caulus em seu enveredamento pela charge, dentre outros. Por sua vez, Gonçalves Dias baseia-se em texto literário de Goethe (século XVIII) para engendrar o seu, e este, a seu turno, dialoga com texto poético de Horácio (século I a.C.). A intertextualidade se evidencia sobremaneira pelo fato de a estrofe da “Canção de Mignon”, de Goethe, constituir a epígrafe da “Canção do Exílio”, de Gonçalves Dias (1959, p. 103). João Ribeiro assim a traduziu:

Conheces a região do laranjal florido?
 Ardem, na escura fronde, em brasa os pomos de ouro,
 No céu azul perpassa a brisa num gemido,
 A murta nem se move e nem palpita o louro...
 Não a conheces tu? Pois lá... bem longe, além,
 Quisera ir-me contigo, ó meu querido bem! [...]

O texto original em alemão enfatiza a transcendência por meio da repetição do advérbio de lugar “lá”, que talvez se refira a um lugar na Itália, segundo afirma Eça de Queiroz em *O mandarim*. No citado poema goethiano, a expressão “lá... bem longe, além” aponta para o espaço edênico, a terra privilegiada onde o laranjal floresce ouro, onde dourados pomos brilham na escuridão, onde reina a paz e nem sequer a glória (“o louro”) pulsa no coração do sujeito poético. Podemos surpreender na composição do poema do alemão Goethe, influências de Horácio (1997, p. 69), poeta latino do século I a.C.:

Se é necessário viver de acordo com a natureza,
 se é preciso escolher primeiro um lugar onde construir a casa,
 conheces, então, um lugar melhor

do que o abençoado campo? [...]
 Conheces um lugar
 onde a inveja dos cuidados estorve menos o sono?
 onde os mosaicos da Líbia
 supera em cores e variedades a grama dos campos?
 onde as águas, que ameaçam romper as tubulações dos quarteirões,
 corram mais claras e cristalinas
 do que as águas murmurantes que descem as colinas debruçadas? [...]

O poema fernandesiano em questão também é produzido no movimento de uma afirmação e de uma negação simultâneas do poema “Meus oito anos”, de Casimiro de Abreu. O movimento de afirmação consiste na elaboração de um poema que expressa o sentimento de exílio do sujeito lírico em relação a uma infância que “os anos não trazem mais”. O movimento de negação se instaura porquanto o sujeito poético de “Vou-me embora pra Santo Antônio” sente-se exilado em apenas uma parcela de sua cronotopia atual, à qual se refere com o advérbio de lugar “aqui” e o verbo no presente do indicativo: “Aqui não posso ser feliz”. O sentimento de deleite em relação à outra parcela de sua vida atual, indicada pelo advérbio de lugar “lá” e pelos verbos também no presente do indicativo, permeia os versos: “Lá [Santo Antônio] a existência é uma aventura/ De tal maneira inconseqüente/ Que ouço sabiás e curios/ Nesta orquestra de canarinhos/ Que vêm de cafezais mineiros/ Só pra fazerem o menino/ *Que estes anos não trazem mais*” (FERNANDES, 2007, p. 106, grifo nosso), enquanto o ser poético do texto de Casimiro de Abreu (1961, p. 63-65, grifo nosso), ao restringir o sentimento de deleite à sua infância, enfatiza o sentimento de exílio gerado pelas “mágoas de agora”:

Meus oito anos

*Oh! que saudades que tenho
 Da aurora da minha vida,
 Da minha infância querida
 Que os anos não trazem mais!
 Que amor, que sonhos, que flores,
 Naquelas tardes fagueiras
 À sombra das bananeiras,
 Debaixo dos laranjais!*

Como são belos os dias
 Do despontar da existência!
 — Respira a alma inocência
 Como perfumes a flor;
 O mar é — lago sereno,
 O céu — um manto azulado,
 O mundo — um sonho dourado,

A vida — um hino d'amor!

Que aurora, que sol, que vida,
 Que noites de melodia
 Naquela doce alegria,
 Naquele ingênuo folgar!
 O céu bordado d'estrelas,
 A terra de aromas cheia
 As ondas beijando a areia
 E a lua beijando o mar!

Oh! dias da minha infância!
 Oh! meu céu de primavera!
 Que doce a vida não era
 Nessa risonha manhã!
Em vez das mágoas de agora,
Eu tinha nessas delícias
 De minha mãe as carícias
 E beijos de minha irmã!

Livre filho das montanhas,
 Eu ia bem satisfeito,
 Da camisa aberta o peito,
 — Pés descalços, braços nus —
 Correndo pelas campinas
 A roda das cachoeiras,
 Atrás das asas ligeiras
 Das borboletas azuis!

Naqueles tempos ditosos
 Ia colher as pitangas,
 Trepava a tirar as mangas,
 Brincava à beira do mar;
 Rezava às Ave-Marias,
 Achava o céu sempre lindo.
 Adormecia sorrindo
 E despertava a cantar! [...]

Diante do exposto, cumpre-nos ressaltar que o poema fernandesiano “Vou-me embora pra Santo Antônio” afirma da saudade gonçalviana, a dimensão espaço; da saudade casimiriana, a dimensão tempo; da saudade bandeiriana, a dimensão onírica “toda a vida que podia ter sido”. Simultaneamente, nega do exílio gonçalviano, a visão da realidade contaminada pela intenção nacionalista; do exílio casimiriano, a impossibilidade do resgate das delícias da infância; do exílio bandeiriano, “toda a vida que não foi”. Afinal, a leitura do poema fernandesiano sugere-nos que a vida do sujeito lírico “foi” na infância, parcialmente “é” em sua cronotopia atual, e, de certa forma, pode “voltar a ser” ou “vir a ser”. Configura-

se, portanto, o grito epifânico do poeta José Fernandes: “Vou-me embora pra Santo Antônio [...] juntar as pontas da vida”, se considerarmos que, em sua primeira obra poética intitulada *Cicatrizes para afagos*, o poeta José Fernandes revelou seu desejo machadiano de “atar as duas pontas da vida”. Assim, o poema “Vou-me embora pra Santo Antônio” confirma que é neste espaço geográfico (Santo Antônio) e intertextual (Manuel Bandeira, Gonçalves Dias, Goethe, Horácio, Casimiro de Abreu e Machado de Assis) que se viabiliza a possibilidade de resgatar o menino mineiro que coabita a sua essência. Cabe-nos registrar que José Fernandes efetivamente é proprietário da chácara: “Refúgio do poeta”, localizada nas imediações da cidade de Santo Antônio, pertencente ao estado de Goiás.

4.4 A SIMBIOSE DAS DICÇÕES METALINGÜÍSTICA, ERÓTICA E MÍTICA

A terceira parte do livro *Ponto X*, de José Fernandes, intitulada *Pontilhando*, apresenta, na abertura, uma epígrafe da poetisa grega Safo (século VII a.C. a VI a.C.) que caminha, sub-reptícia, por dentro e por fora dos textos poéticos “Amor em braile” (FERNANDES, 2007, p. 111) e “Armação” (FERNANDES, 2007, p. 115), recobrando cada um deles de um significado primeiro do texto primevo e dos movimentos posteriores que integram o texto segundo, criado sobre o outro. Os textos mencionados são, respectivamente:

O amor agita meu espírito
como se fosse um vendaval
a desabar sobre os carvalhos.

Safo

Amor em braile

À luz que punge o paraíso e sua reglete de signos e sinais verdes

Dai-me uma punção com seu bico
e seus sinais de árvore. Com ela iluminarei
a noite e a mulher com seu traje
de Eva e maçã.
Dai-me folha e bicarei a mulher.
Seus olhos verdes beijarei, a rosa pequena
do sorriso vermelho abrasando o momento.
Folha quase invisível, mas com a marca
da reglete nos seios, com o signo lúbrico
do ciúme na boca. Seus olhos verdes, beijarei
e iluminarei a noite com seus trajes de árvore.

Criar? Eternamente criar na folha

sinais de árvore e serpentes. Descansar o sol...
 Uma mulher, com quem beberei o verde
 e sorverei os olhos no leite da folha
 para atravessar a ave e seu grito matutino
 e os olhos com seus raios de nuvem. Molhar o verde
 palpitante de água acessível e casta
 no paraíso e suas serpentes a comerem a maçã
 e sua Eva com bicadas de pecado.

A folha arderá sua punção sobre a árvore
 presa por flores e beijos verdes de água marinha!
 Ah! Em cada trocarte há uma mulher abrasando
 o sinal, enquanto o beijo navega o verde sob os olhos.
 Busco os olhos no sinal e no espelho da prancheta
 que me olha da fundura da mulher.

O poema “Amor em braile”, de José Fernandes, dialoga hábil e saborosamente com a densidade lírica do poema “O amor em visita” (1958), do português Herberto Helder. Os versos fernandesianos visitam palimpsesticamente os versos helderianos, pulsando o tema do “amor em visita”, mediante raspagem do texto anterior. Sob o poema “Amor em braile” se descobre – em alguns casos a olho desarmado, mas em outras vezes a olho armado – a escrita helderiana precedente.

O amor em visita

Dai-me uma jovem mulher com sua harpa de sombra
 e seu arbusto de sangue. Com ela
 encantarei a noite.

Dai-me uma folha viva de erva, uma mulher.
 Seus ombros beijarei, a pedra pequena
 do sorriso de um momento.

Mulher quase incriada, mas com a gravidade
 de dois seios, com o peso lúbrico e triste
 da boca. Seus ombros beijarei.

Cantar? Longamente cantar,
 Uma mulher com quem beber e morrer.
 Quando fora se abrir o instinto da noite e uma ave
 o atravessar trespassada por um grito marítimo
 e o pão for invadido pelas ondas,
 seu corpo arderá mansamente sob os meus olhos palpitantes
 ele – imagem inacessível e casta de um certo pensamento
 de alegria e de impudor.

Seu corpo arderá para mim
 sobre um lençol mordido por flores com água.
 Ah! em cada mulher existe uma morte silenciosa;
 e enquanto o dorso imagina, sob nossos dedos,

os bordões da melodia,
 a morte sobe pelos dedos, navega o sangue,
 desfaz-se em embriaguez dentro do coração faminto.
 – Ó cabra no vento e na urze, mulher nua sob
 as mãos, mulher de ventre escarlate onde o sal põe o espírito,
 mulher de pés no branco, transportadora
 da morte e da alegria! [...]

Ostensivamente passeiam sob nossos olhos, na leitura de “Amor em braile”, repetições do poema helderiano, tais como: “Dai-me folha e bicarei a mulher. / Seus olhos verdes beijarei, a rosa pequena/ do sorriso vermelho abrasando o momento” (FERNANDES, 2007, p. 111), que se configuram como raspagem dos versos: “Dai-me uma folha viva de erva, uma mulher./ Seus ombros beijarei, a pedra pequena/ do sorriso de um momento” (HELDER, 1981, p. 40). Por outro lado, veladamente, constituindo um penetrável palimpsesto apenas ao leitor do método “braile”, que enxerga “na escuridão da letra” (FERNANDES, 2007, p. 54), “abrasando o sinal” (FERNANDES, 2007, p. 111), o sujeito lírico de “Amor em braile” envereda pela consubstanciação de Eros (amor) e Tanatos (morte), que o sujeito poético de “O amor em visita” evidenciara nos versos: “Ah! em cada mulher existe uma morte silenciosa [...]/ Ó [...] mulher de pés no branco, transportadora/ da morte e da alegria!” (HELDER, 1981, p. 40). A fim de elucidarmos esta assertiva, faz-se necessário um mergulho dialógico nos referidos versos fernandesianos, acrescentando que à raspagem se vão sobrepondo, singularmente, novas dicções metalingüística, erótica e mítica.

A “maçã”, no poema “Amor em braile”, reiterada pela figura de “Eva”, permite-nos interpretar o desejo como o elemento mais paradoxal da condição humana, posto que amalgama a vida com a morte: “Dai-me uma punção com seu bico/ e seus sinais de árvore. Com ela iluminarei/ a noite e a mulher com seu traje/ de Eva e maçã” (FERNANDES, 2007, p. 111). Há uma ambigüidade nos três últimos versos mencionados, posto que sustentam a seguinte duplicidade hermenêutica: o sujeito poético, com “uma punção”, pretende iluminar “a noite e a mulher com seu traje de Eva e *com* maçã” e/ou “a noite e a mulher com seu traje de Eva e *de* maçã”. A segunda possibilidade reverbera poeticamente, porquanto sugere que, mais do que portar consigo a maçã, a mulher está trajada de maçã, e, portanto, a mulher, a que se refere o ser lírico, é a própria maçã, ou seja, o próprio desejo.

O amor, simbolizado pela maçã, configura-se um alimento imortal, à medida que, momentaneamente, confere eternidade ao amante: “Molhar o verde/ palpitante de água acessível e casta/ no paraíso e suas serpentes a comerem a maçã/ e sua Eva com bicadas de pecado”. Nesse sentido, o amor passa a ser a simbiose de dois princípios antagônicos: desejo

(Eros) e morte (Tanatos). A morte, conforme preceitua Bataille, é inerente ao amor, posto que o orgasmo implica uma pequena morte, conseqüência de, no relacionamento sexual, o ser ultrapassar a sua dimensão física. Ao despertar o desejo no coração de Eva, o amor operou a substituição da vida eterna pela morte. Eva não teve remissão no sentido metafísico, incorporando todas as limitações específicas da condição humana, herdadas pela mulher lúbrica e ciumenta referida nos versos: “Folha quase invisível, mas com a marca/ da reglete nos seios, com o signo lúbrico/ do ciúme na boca” (FERNANDES, 2007, p. 111).

Eva também não teve remissão no sentido físico, convivendo, desde a realização do desejo, com os rastros da passagem do tempo e com a dor, igualmente herdados pela mulher que permeia os versos: “A folha arderá sua punção sobre a árvore/ presa por flores e beijos verdes de água marinha!” (FERNANDES, 2007, p. 111), interpretação possível se considerarmos que o ser lírico de “Amor em braile” engendra uma dupla dicção poética, a metalingüística e a erótica, ao referir-se à “punção” – ato ou efeito de ferir, furar ou gravar com instrumento pontiagudo (“trocarte”, agulha, etc.), ou dar a impressão de que o faz. Enfim, Eva, ao amar Adão e conhecer o “pecado”, privilegiou a sua liberdade de amar em detrimento da vida eterna, tal qual a “mulher” dos versos subseqüentes: “Ah! Em cada trocarte há uma mulher abrasando/ o sinal, enquanto o beijo navega o verde sob os olhos” (FERNANDES, 2007, p. 111). Mesmo constituindo motivo de perda da imortalidade física, fica patente a feição sagrada do amor, porquanto este, ainda que ensejando contradições – desejo e morte –, estabelece a harmonia entre os humanos, uma vez que pressupõe a plenitude da vida na trajetória da morte, em contraposição à concepção edênica da vida.

A referida conjunção da práxis amorosa com a práxis poética, no poema fernandesiano “Amor em braile”, revigora-se com a alusão ao poema lírico “No leito das folhas verdes”, de Gonçalves Dias, *absorvido* nos versos: “Uma mulher, com quem beberei o verde/ e *sorverei* os olhos no leito da folha/ para atravessar a ave e seu grito matutino/ e os olhos com seus raios de nuvem” (FERNANDES, 2007, p. 111, grifo nosso). Assume especial relevância a configuração do momento de divindade concedido ao homem, ou seja, aquele em que pratica o amor no ato da criação, que se evidencia nos dois últimos versos do poema: “Busco os olhos no sinal e no espelho da prancheta/ que me olha da fundura da mulher” (FERNANDES, 2007, p. 111). Isso posto, julgamos oportuno enfatizar que, neste caso, a poesia contemporânea fernandesiana configura a tríade: metalinguagem, erotismo e mitologia, uma vez que o metapoema “Amor em braile” mantém-se em estreita consonância com o sagrado, como nos primórdios, à medida que figuras do cristianismo servem de matéria de

poesia: “Dai-me folha e bicarei a mulher. [...] / Criar? Eternamente criar na folha/ sinais de árvore e serpentes. Descansar o sol...”.

A relação amorosa atualiza os possíveis mitos da volta ao Éden ou ao útero genesíaco também no metapoema “Armação”, de José Fernandes (2007, p. 115), em que amar e armar se interseccionam nas artimanhas do texto, que se constrói desconstruindo outros, porque em permanente atualização do pretérito do homem e da arte no presente-futuro da estética engendrada na obra fernandesiana *Ponto X*. Em sua rede de intertextos, enredam-se metaforizações do empenho heróico e erótico do poeta para criar, do nada, o tudo da poesia, que nos remete, em especial, à terceira parte da obra fernandesiana *Cicatrizes para afagos*, não por acaso intitulada *Erosótica*, com a qual já dialogamos nesta dissertação.

Armação

Quero armar sílabas nos vãos
de tuas letras e esconder o caule
no vale que se arremessa entre
escarpas longas e chapadas lisas.

Quero armar a língua entre dentes
e deixar fluir a fala em meio
à fonte que jorra imagem e luz,
que revela o túnel aberto
à aventura da viagem certa
às cavidades dessa caverna
morada de todos os sonhos
e das mais ocultas fantasias.

Quero ver-te derreter no calor
das veias que entesam o sangue
e se retesam para lançar o jato
de água que umedece as bordas
desse signo em que me perco
e me encontro, porque no ponto
e no centro do universo.

O poema “Armação”, de José Fernandes, constitui a arte de conduzir o próprio corpo amalgamado ao *corpus* poético. A escritura fernandesiana procura os incidentes pulsionais, a linguagem forrada de pele, toda a voluptuosidade da articulação do corpo, da língua, da linguagem. Flexível, lubrificado e vibrante, este poema faz sentir – na sua materialidade e na sua sensualidade – a respiração, a polpa dos lábios, a fenda: “Quero armar a língua entre dentes/ e deixar fluir a fala em meio/ à fonte que jorra imagem e luz, / que revela o túnel aberto/ à aventura da viagem certa/ às cavidades dessa caverna/ morada de

todos os sonhos/ e das mais ocultas fantasias” (FERNANDES, 2007, p. 115). Jogando “o prazer do texto [...]: o valor passado ao grau suntuoso de significante” (BARTHES, 1977, p. 85), na rede de recepção do leitor, o poeta José Fernandes engendra um dialogismo sinestésico que acaricia, raspa, corta e frui. A linguagem fernandesiana, assim como a vida, fere e seduz.

Eis a gênese da obra poética *Ponto X*, permeada no poema “Armação”, de José Fernandes (2007, p. 115): “Quero ver-te derreter no calor/ das veias que entesam o sangue/ e se retesam para lançar o jato/ de água que umedece as bordas/ desse signo em que me perco/ e me encontro, porque no ponto/ e no centro do universo”, em que o sujeito poético, simultaneamente, dirige-se à amada (a *musia*, aglutinação de mulher e poesia) e ao receptor do texto, seja seu leitor ou sua leitora, revelando que a condição essencial do poeta é colocar-se no meio das coisas, a fim de que tenha sempre presente a consciência do momento histórico e da própria existência. As coisas tornam o ser do homem introspectivo, voltado para a essência do humano e da linguagem, perceptível unicamente no silêncio. Há a consciência do crítico literário aliada à consciência do poeta que conhece os meandros da matéria de que dispõe para moldar o poema.

Em conformidade com a tese de Heidegger (1967, p. 95), o encontro de um caminho para a morada na Verdade do Ser é essencial para o homem. O Ser sempre está a caminho da linguagem, elevando-a à clareira do Ser, condição para que se realize em nós a travessia misteriosa e vigorosa da linguagem. Atendo-se à clareira do Ser, o pensamento insere seu dizer do Ser na linguagem, habitação da ec-sistência. O Ser se conserva na memória à medida que for Histórica a linguagem levada à plenitude de sua Essência. Heidegger (1967, p. 99), respaldando-se em seu pressuposto de que “a primeira lei do pensamento é destinar o dizer do Ser, como o destino da Verdade”, sustenta que o rigor da reflexão, o cuidado do dizer e a economia da palavra “se determinam em sua mútua conexão a partir da lei da destinação do pensamento, inscrito na História do Ser”. Dessa forma, o postulado heideggeriano de que o pensamento recolhe e concentra a linguagem no dizer simples, abrindo sulcos invisíveis na linguagem do Ser, reitera a tese da *Poética de Aristóteles*, mencionada pelo próprio Heidegger (1967, p. 97), segundo a qual “poetizar é mais verdadeiro do que investigar o ente”. Portanto, a partir de nossa leitura da concepção lingüístico-filosófica heideggeriana, consideramos que o ser revela-se a partir do mistério do não-dito que o poeta contemporâneo José Fernandes conduz à palavra.

5 CONCLUSÕES

O dialogismo intertextual a(r)mado pelo poeta José Fernandes é a arte da epifania urdida por meio do deslocamento de signos, cujo poder de sedução se potencializa quando o jogo de imagens e de palavras se multiplicam em semias. A instauração do poético se viabiliza quando a imagem verbal, centrada sobre o signo, constitui uma forma implícita de revelar uma verdade que, se fosse veiculada explicitamente, não obteria o mesmo efeito estético. No poema, a palavra, à medida que vai tecendo o texto, vai engendrando novas conotações que se vão sobrepondo à primeira. Dialogar com o texto literário fernandesiano é estar atento aos seus movimentos ontológicos, ao seu ludismo lingüístico, ao seu jogo de linguagem-metalinguagem, à expressão da verdade arquitetada com antinomias imprevisíveis, aos “níveis de leitura” possíveis. Enfim, é investigar as dobras da linguagem e os desdobramentos intertextuais, desvendando as dimensões culturais inerentes à trajetória existencial do artista.

Indubitavelmente, nosso olhar sobre a obra *Cicatrizes para afagos*, de José Fernandes, prioriza a existência do texto plural erigida mediante o entrecruzamento dos discursos num texto, porque a própria obra verte este convite imanente. Isso posto, faz-se condição *sine qua non* o resgate do registro da afirmação de Barthes (1977, p. 49): “Saboreio o reino das fórmulas, a inversão das origens, a desenvoltura que faz com que o texto anterior provenha do texto ulterior”; afinal, esta é a justificativa para a nossa seleção da poética de José Fernandes como objeto de estudo. Barthes (1977, p. 49, grifo do autor) define o referido fenômeno como “*uma lembrança circular*. E é bem isto o intertexto: a impossibilidade de viver fora do texto infinito”. A simbiose intertextual de *Cicatrizes para afagos* constitui uma reverência a poetas e críticos literários egrégios que, sutil ou ostensivamente, coexistem na habilidosa urdidura do discurso fernandesiano.

No artigo “Poesia e memória”, Brito (2000, p. 127-131) afirma que a poesia pós-lírica, propondo a idéia de que a realidade consiste em um entrecruzar de textos, tende a conferir mais importância à intertextualidade do que à experiência não literária. Nesse sentido, “o eu por trás dos poemas é essencialmente uma encruzilhada de textos”, em que a substituição das experiências existenciais pelas leituras feitas é completa. No que concerne a *Cicatrizes para afagos* (2002), consideramos que, à medida que privilegia a memória lida *sem* detrimento da memória vivida – haja vista que se trata de uma obra autobiográfica de um professor-escritor-crítico –, a poesia fernandesiana se apresenta como crítica e re-escritura das obras dos predecessores eleitos pelo poeta para seu paideuma pessoal ao mesmo tempo em

que implica uma aproximação da temática de interesse potencialmente universal, a da “condição humana” – as contingências da carne, as paixões, a mortalidade –, não constituindo um discurso dirigido apenas a escritores e estudiosos da literatura, tal como a crítica literária. Para o poeta José Fernandes, que prioriza a questão ontológica heideggeriana da verdade do ser, a poesia, ou a literatura em geral, não está acima da condição humana. No poema “Caminhos plurais”, pertencente à parte intitulada “Erosótica”, por exemplo, a ambigüidade dos versos em primeira pessoa aponta ao leitor, concomitantemente, a memória lida (referência ao intenso uso da intertextualidade em *Cicatrizes para afagos*) e a memória vivida do poeta José Fernandes (2002, p. 92): “Viajo em caminhos plurais,/ [...] Transbordo meu singular nos desvãos/ encruzilhados nos arroios de meus juízos./ [...] Mesmo assim, conservo os plurais/ no meu singular”.

Os questionamentos desta dissertação surgem da aparentemente inusitada proposição de Roland Barthes de que só é preciso ensinar literatura. Cumpre-nos ressaltar que a literatura é entendida pelo referido autor como um código artístico cujo valor e interesse encontram-se em si mesmo e, também, como um espaço de expressão, questionamento e constituição de outros saberes. Dessa forma, o escritor Barthes, ao contrário de propor uma desvalorização das Ciências Humanas, enfatiza as possíveis – e profícuas – relações que a literatura estabelece com as humanidades quando a filosofia, a história, a política, a religião, etc. são incorporadas ao seu tecido expressivo. Se a literatura não pode ser tomada como simples via de acesso a outros conhecimentos, de outras áreas – o que feriria a sua especificidade como objeto artístico –, a investigação das fronteiras, arestas ou convergências entre o texto literário e as indagações das Ciências Humanas promove o aprofundamento dos significados da literatura e a ampliação do campo de interesse dos estudos literários. Esta dissertação pretende, assim, constituir-se como um espaço agregador de reflexões acerca da lírica brasileira contemporânea de José Fernandes em sua relação com os diversos campos de saber reunidos sob o epítome Ciências Humanas, que se configura no ponto x da rede paragramática.

Nossa pesquisa se afigura como uma possibilidade de leitura acerca da noção de linguagem e, em específico, da noção de poesia, entendida como *locus* privilegiado de manifestação do ser. Trata-se de uma investigação do significado da noção de poesia nas obras: *Cicatrizes para afagos* e *Ponto X*, de José Fernandes, cujo *punctum saliens* incide sobre as relações entre a filosofia do ser e a poesia, cerne da concepção lingüístico-filosófica heideggeriana. Para o engendramento de tal reflexão, consideramos o pressuposto de que a noção de linguagem eleva-se de um sentido cotidiano – o de discurso – para se tornar um

lugar prestigiado de manifestação do ser. Apesar do encontro, da correspondência e da travessia mútua que se estabelecem entre filosofia e poesia, erigindo um enriquecimento compartilhado, permanece a distinção entre ambas, posto que, conforme afirma Nunes (2005, p. 7), “são unidades móveis, em conexão recíproca”, na qual tanto o filósofo quanto o poeta conserva a sua identidade própria. Assim como a filosofia oferece a possibilidade de garantia ou legitimação da escolha de um ou mais métodos, em que a viabilidade de cada um se instaura ao iluminar de certa maneira a obra estudada, também a obra estudada oferece a possibilidade de um ponto incisivo de elucidação filosófica. De acordo com o pressuposto teórico de Nunes (2005, p. 7),

nessa conexão recíproca, a filosofia faz da obra literária como tal objeto de sua indagação (o que ela é, ao que visa, qual a sua estrutura) e a obra, por sua vez, reverte sobre a filosofia, da qual, ela, obra, se faz, como poética, a instância concreta, reveladora (ou desveladora) das originariamente abstratas indagações filosóficas.

Partindo-se do pressuposto de que todas as travessias do pensamento convergem inelutavelmente para o fluxo da linguagem, nas obras fernandesianas: *Cicatrizes para afagos* e *Ponto X*, a questão do sentido e da verdade impõe a linguagem poética, opondo-se à gramática e a todas as palavras que privilegiam o falar o ente e suas realizações em detrimento de falar o ser e seu sentido no âmbito da correspondência aos desvelamentos históricos de sua verdade. Afinal, ao pensamento do poeta-crítico José Fernandes, cuja proposta é pensar o ser em seu sentido, corresponde o respeito pela vigência da palavra, o cuidado com a eloquência da palavra, e a restrição imposta ao dito pelo silêncio da palavra. O aprendizado de pensar o não-dito da fala e do silêncio, bem como o de esperar o inesperado, viabilizam-se nas tentativas do poeta José Fernandes de dizer e escutar o gênio da linguagem nas aventuras do discurso.

A poética fernandesiana sugere uma aceitação do convite de Heidegger de pensar a linguagem ela mesma e somente desde a linguagem. Para Heidegger (2003, p. 10), “pensar desde a linguagem significa: alcançar de tal modo a fala da linguagem que essa fala aconteça como o que concede e garante uma morada para a essência, para o modo de ser dos mortais”. A linguagem fala sobremaneira no que se diz. Na concepção heideggeriana, o que se diz genuinamente é o poema, uma vez que “dizer genuinamente é dizer de tal maneira que a plenitude do dizer, própria ao dito, é por sua vez inaugural” (HEIDEGGER, 2003, p. 12).

O jogo com as várias práticas discursivas – que permite ao poeta desconstruir e reconstruir formas, na busca de um novo sentido para o poema, ou na tentativa de produzir significados (um ou inúmeros) – traduz-se nessa nova prática semiótica fernandesiana,

reveladora da experiência poética que se realiza no interior da língua, como um túnel, uma passagem do real para a linguagem, pois, segundo Kristeva (1974, p. 11), “o texto se instala no real que o engendra por um duplo jogo: na matéria da língua e na história social”.

Desconstruindo/reconstruindo poeticamente as linguagens do discurso lógico da história, dos vários segmentos sociais, do cotidiano, da psicanálise, da filosofia, das ciências da linguagem, da teoria da literatura e da própria poesia (o que a caracteriza fundamentalmente como metalinguagem), a poesia de José Fernandes, em sua trajetória de *Cicatrices para afagos a Ponto X*, ocupa um espaço intratextual cada vez mais amplo e cada vez mais direcionado para seu próprio fazer.

A epifania do título da obra fernandesiana *Ponto X* se dá mediante a leitura acurada de cada novo poema, posto que o “x” – cuja origem hieroglífica é marcada pelo ponto – simboliza o mistério, o indizível, o não-dito, o enigma, constituindo, simultaneamente, um espaço fechado em que as verdades se escondem e um espaço aberto à pluralidade hermenêutica.

O pressuposto de que a qualidade de um poema se aquilata por sua capacidade de revelar escondendo e esconder revelando permite-nos afirmar que o enigma intertextual é a marca, o estigma da produção poética de José Fernandes, desde que seus poemas sejam lidos entre os fios que engendram a sua rede paragramática, posto que é exatamente a polissemia dialógica – a capacidade de fazer a palavra significar além de seus limites de palavra, potencializada pelo dialogismo intertextual –, inserida em uma conjunção ou uma conjugação de signos, que constitui, em essência, o selo fernandesiano. Portanto, o selo do poeta José Fernandes é a palavra intertextualizada – resultante das “palavras em X” que o poeta permanece “pontilhando” diuturnamente –, soprada no momento em que recria o verbo, imprimindo-lhe essência dialógica.

Respaldando-nos na tese postulada por Barros (1996, p. 69): “Estilo é um modelo anormal de expressão: é estigma”, consideramos que o fio condutor que perpassa os poemas fernandesianos consubstancia o pressuposto de Manoel de Barros: “A expressão reta não sonha” (1996, p. 75), posto que José Fernandes tece com “cicatrices” a sua “lembrança circular”, engendrando um texto que se quer pontilhando palavras em X infinitamente. A Esfinge, sedutora na recifração de seus enigmas, constitui o espaço intertextual tecido *ad infinitum* pela poética contemporânea de José Fernandes.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Casimiro de. *Poesias completas*. 3. ed. São Paulo: Saraiva, 1961.
- ALLENDY, René. *Le symbolisme des nombres*. Paris: Chacornac Frères, 1984.
- AMADO, Janaína. Região, sertão, nação. *Estudos históricos*, Rio de Janeiro, v.8, n.15, p. 145-152, 1995.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1988.
- _____. *Boitempo II*. Rio de Janeiro: Record, 1990.
- ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. São Paulo: Cered, 1991.
- _____. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Scipione, 1994.
- AZEVEDO, Álvares de. *Nossos clássicos*. Rio de Janeiro: Agir, 1995.
- BANDEIRA, Manuel. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1974.
- BARBOSA, João Alexandre. As ilusões da modernidade. In: _____. *As ilusões da modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 1986. p. 9-37.
- BARROS, Manoel de. *Livro sobre nada*. Rio de Janeiro: Record, 1996.
- BARTHES, Roland. *O grau zero da escritura*. Tradução de Anne Arnichand e Alvaro Lorencini. São Paulo: Cultrix, 1971.
- _____. *O prazer do texto*. Tradução de Jacob Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- _____. *Como viver junto: simulações romanescas de alguns espaços cotidianos*. Tradução de Leyla Perrone Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix/USP, 1977.
- BRITO, Paulo Henriques. Poesia e memória. In: PEDROSA, Célia. *Mais poesia hoje*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000. p. 124-131.
- CASSIRER, Ernst. *Linguagem e mito*. Tradução de Jacob Guinsburg e Miriam Schnaiderman. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1994.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dictionnaire des symboles*. Paris: Robert Lafont/ Jupiter, 1982.
- COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Tradução de Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996. [fragmentos selecionados]

DIAS, Gonçalves. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1959.

ECO, Umberto. *O nome da rosa*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini. São Paulo: Círculo do Livro, 1980.

ELIADE, Mircea. *Traité d'histoire des religions*. Paris: Payot, 1975.

FERNANDES, José. *O poeta da linguagem*. Rio de Janeiro: Presença, 1983.

_____. *O existencialismo na ficção brasileira*. Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 1986.

_____. *Dimensões da literatura goiana*. Goiânia: Cerne, 1992.

_____. *O poema visual: leitura do imaginário esotérico (Da antigüidade ao século XX)*. Petrópolis: Vozes, 1996.

_____. *Assombramentos*. Goiânia: Kelps, 1999.

_____. *Cicatrizes para afagos*. Goiânia: Kelps, 2002.

_____. *O selo do poeta*. Rio de Janeiro: Edições Galo Branco, 2005.

_____. *Ponto X*. Goiânia: Kelps, 2007.

FRAISSE, Emmanuel; POMPOUGNAC, Jean-Claude; POULAIN, Martine. *Representações e imagens da leitura*. Tradução de Osvaldo Biato. São Paulo: Ática, 1997.

GENETTE, Gerard. *Palimpsestes: literature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil, 1982.

GRANIER, Jean. *Nietzsche*. México: Publicaciones Cruz, 1991.

HEIDEGGER, Martin. *El ser y el tiempo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1962.

_____. *Sobre o humanismo*. Tradução de Emmanuel Carneiro Leão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967.

_____. *Que é metafísica?*. Tradução de Ernildo Stein. São Paulo: Duas Cidades, 1969.

_____. *Arte y poesía*. México: Fondo de Cultura Económica, 1978.

_____. *A caminho da linguagem*. Tradução de Márcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2003.

HELDER, Herberto. *Poesia toda: 1953-1980*. Lisboa: Assírio Alvim, 1981.

HORACIO. *Obras seletas*. Tradução de José Ewaldo Scheid. Canoas: ULBRA, 1997.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Tradução de Teresa Louro Péres. Lisboa: Edições 70, 1989.

INWOOD, Michael. *Dicionário Heidegger*. Tradução de Luísa Buarque de Holanda. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

JUNG, Carl Gustav. *Psicología y alquimia*. Tradução de Alberto Luis Bixio. Buenos Aires: Santiago Rueda, 1957.

_____. *Energética psíquica y esencia del sueño*. Barcelona, Buenos Aires: Paidós, 1982.

KANDINSKY, Wassily. *Point-ligne-plan*. Paris: Denöel, 1970.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à Semanálise*. Tradução de Lúcia Helena França. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LEÃO, Emmanuel Carneiro. Apresentação. In: HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. 10. ed. v. 1. Tradução de Márcia de Sá Cavalcante. Petrópolis: Vozes, 2001. p. 11-22.

MATOS, Olgaria. A narrativa: metáfora e liberdade. *História oral*: Associação Brasileira de História Oral, São Paulo, v. 4, n. 4, p. 9-24, jun. 2001.

MELO, Orlinda Carrijo. *A invenção da cidade: leitura e leitores*. 2002. Tese (Doutorado em Educação)- Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2002.

MELO NETO, João Cabral de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1995.

MENEZES, Eduardo Diatahy Bezerra de. O homem lúdico. *Revista de Ciências Sociais*, Fortaleza, v. 5, n. 2, p. 5-33, 1974.

MUSSET, Alfred de. *Oeuvres choisies*. Paris: Librairie Delagrave, 1919.

NUNES, Benedito. A recente poesia brasileira: expressão e forma. In: *Novos estudos CEBRAP*, n. 31. São Paulo, out. 1991. p. 171-183.

_____. Meu caminho na crítica. *Estudos avançados*. Scielo, v. 19, n. 55, p. 1-17, 2005. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ea/v19n55/21.pdf>>. Acesso em: 02 mai. 2007.

PAIVA, Aparecida. A leitura censurada. In: ABREU, Márcia (Org.). *Leitura, história e história da leitura*. Campinas, SP: Mercado de Letras: Associação de Leitura do Brasil: FAPESP, 1999. p. 411-447.

PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1972.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

RIBEIRO Jr., Wilson Alves. Hesíodo Fr. 23a Merkelbach-West: tradução e comentários. *Calíope*, Rio de Janeiro, n. 12, p. 84-92, 2004. Disponível em: <<http://warj.med.br/pub/pdf/hesfr23a.pdf>>. Acesso em: 04 dez. 2007.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1967.

ROSA, João Guimarães. A terceira margem do rio. In: _____. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988. p. 32-37.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, paráfrase & cia*. 7. ed. São Paulo: Ática, 2002.

SCHOLEM, Gershom G. *A cabala e seu simbolismo*. Tradução de Hans Borger e Jacob Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1978.

SISTEROLLI, Maria Luzia dos Santos. *Os álibis da hora aberta: intertextualidades*. Rio de Janeiro: Edições Galo Branco, 2005.

SOUSA, Cruz e. *Obra completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1961.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Tradução de Celeste Aída Galeão. 3. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.

STERN, William. *Psicología general*. Tradução de José Rovira Armengol. Argentina: Paidós, 1957.

TELES, Gilberto Mendonça. *Camões e a poesia brasileira*. 3. ed. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1979.

_____. *Retórica do silêncio I: teoria e prática do texto literário*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

_____. *Os melhores poemas de Gilberto Mendonça Teles*. 2. ed. São Paulo: Global, 1994.

_____. *A escrituração da escrita*. Petrópolis: Vozes, 1996.

TILLYARD, Eustace Mandeville Wetenhall. *Poetry direct and oblique*. London: Chatto & Wyndus, 1948.

VALÉRY, Paul. Poesia e pensamento abstrato. In: BARBOSA, João Alexandre (org.). *Variedades*. Tradução de Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1999. p. 193-210.

VIREL, André. *Histoire de notre image*. Genève: Mont-blanc, 1965.

WARRAIN, Francis. *Théodicée de la Kabbale*. Paris: Guy Trédaniel, 1984.

ANEXO

ENTREVISTA COM O POETA JOSÉ FERNANDES

1 Em seu percurso poético de *Cicatrices para afagos* a *Ponto X* que semelhanças persistem e que diferenças se estabelecem no seu processo expressivo com a linguagem e com a sua cosmovisão?

JF – Acredito que houve um enriquecimento muito grande na composição dos poemas, advindo da minha maturidade como professor, como intelectual e como poeta. As imagens em *Ponto X* estão muito mais esfuziantes que em *Cicatrices para afagos*, tornando o texto mais ambíguo e, em conseqüência, mais depurado no que se refere ao estilo. Por outro lado, continuo a me utilizar da intertextualidade, ou da interculturalidade, expressas notadamente no uso de símbolos e de textos cristalizados pelo tempo, a fim de compor o discurso poético com o máximo de polissemia. Quanto mais o poema esconde ironia ou humor, mais tem de ser plurissignificativo, para revelar escondendo e esconder revelando.

A linguagem é o veículo da cosmovisão e, em conseqüência, da revelação da essência do ser. As conseqüências do meu amadurecimento podem ser sentidas na utilização da linguagem. O poema fica mais ambíguo, por causa das imagens. Conseqüentemente, a manifestação do ser, compreendido em sua totalidade metafísica, incluindo os *modus vivendi* e *essendi* e também o seu lado ôntico transformam-se em linguagem de forma mais essencializada, a ponto de a linguagem também alcançar o seu ponto metafísico. O que poucas pessoas entendem, inclusive os filósofos que não sabem unir os lados abstrato e concreto da linguagem. Não adianta filosofar sobre a linguagem, é preciso saber também a sua práxis filosófica no discurso artístico.

2 Há uma certa continuidade do livro *Cicatrices para afagos* a *Ponto X* ?

JF – Diria que não se trata de uma continuidade, mas do tratamento de temas existenciais que, em sua essência, possuem isotopias semelhantes. Além disso, *Ponto X*, por ser mais irônico, desvia um pouco de aspectos desenvolvidos em poemas de *Cicatrices para afagos*, em que procurei mais revelar meus sentimentos com relação à linguagem, ao mundo, às pessoas de quem gosto e vingar-me de algumas que tinham sido o meu inferno. Em *Ponto X*, continuo preocupado com o tempo, com o desprezo que os seres humanos dispensam uns aos outros; principalmente com pessoas que se julgam eternas e, como conseqüência, só pensam em si mesmas. Mas a matéria de minha poesia, em *Ponto X*, passa a ser os ilimites do

humano, notadamente os presunçosos que se imaginam sábios e deslizam em si mesmos, à medida que desconhecem os mecanismos da linguagem e, em conseqüência, não sabem se revelar. Na verdade, trata-se de uma situação triste da condição humana, mas que se torna instrumento de inspiração, uma espécie de Musa às avessas; Parcas, talvez. Espero que nenhuma delas seja a Átropos. De qualquer modo, a frase mal colocada, ou que manifeste limites de conhecimento, pode suscitar o primeiro verso que, nem sempre, será o primeiro.

3. Como se situa o próprio poeta em face do crítico/ensaísta José Fernandes nas obras poéticas *Cicatrizes para afagos* e *Ponto X*?

JF – Primeiro, o conhecimento dos mecanismos da linguagem e da montagem do discurso artístico me ajuda na elaboração do texto, seja ele poético ou narrativo; segundo, este mesmo conhecimento serve para eu me policiar, tornar-me o crítico de mim mesmo. É por isso que há muitos poemas que, a despeito de havê-los colocado nos livros, mantenho-os com algumas ressalvas, porque não consegui atingir aquele ponto de depuração da linguagem ou da forma ou da fôrma que desejava. De qualquer modo, acredito que nenhum poeta ou ficcionista alcançará bons degraus na carreira se não for também um grande estudioso, um grande conhecedor daquilo que faz. Esta experiência, tenho-a quando resolvo aventurar-me em alguma forma fixa. Um soneto, para mim, é um parto difícil, dolorido, porque tenho de refazê-lo inúmeras vezes. Surge, em conseqüência, uma outra disposição a que me apego muito: a constância, a persistência. Não tenho preguiça de trabalhar o texto até sentir que ele, consoante a minha autocrítica, esteja realmente bom. É por isso que guardo várias versões de alguns poemas, como o recente “Auto-retrato”, soneto que sairá publicado nos *Anais do Seminário sobre Interculturalidade*, a realizar-se em Campina Grande, no próximo mês de outubro, ou de outro soneto, terminado no mês de junho passado. Mesmo assim, as rimas não seguem as regras do soneto clássico. Há algo de moderno, quando o segundo quarteto não possui as mesmas rimas do primeiro. Se eu quiser torná-lo clássico, mato-o. O que desejo é que ele viva. Veja sua conformação final:

Verbo teimoso

Não me vem o primeiro verso arisco
à primeira palavra pronunciada
à sombra do silêncio em sentenciada
ida ao escuro vento que rabisco.

Como formar o verso sem palavra,
sem a matéria prima da poesia?

Como voar no azul de mão vazia
sem o tempo a soprar a nova lavra?

Por que o verso resiste ao sopro e dá
ouvidos ao segredo penumbroso
que antecede à pronúncia do deus Râ,

se Ele conforma na sagrada escrita
a boca e o sopro de quem vê, curioso,
o sentido do verso na pepita?

19-6-2007

Rimar e colocar a tonicidade nas sílabas certas é uma batalha cruel com as palavras, com a linguagem. Ao final obtenho um prazer do texto, diferente daquele fruído pelo leitor, como coloca Barthes em seu livro *O prazer do texto*. O meu prazer é mais que orgástico, porque atinge a dimensão metafísica do ser.

4 Em que medida a memória entra como fator importante em seu processo criativo?

JF – A memória co-participa do processo criativo, à medida que há determinados elementos que entram na composição do texto de que tenho de me lembrar ou que foram incorporados pelo tempo e pelo uso. Um exemplo pode ser verificado no poema “Engenho”, em que entraram as memórias do menino candeeiro, do menino que trabalhou no engenho tocando os bois, carregando os bagaços ou colocando cana, mesmo que esporadicamente e, agora, do adulto que assimilou a linguagem da criação poética, ao falar das imagens e ao aludir a Camões, com o seu engenho e arte. Um outro exemplo seria o poema “Encruzilhadas”, em que entram, em sua composição, os conhecimentos da elaboração do soneto e a alusão a episódios do romance *Grande sertão: veredas*, que se cruzam sutilmente no discurso. A memória é uma grande aliada e, às vezes, uma grande traidora, quando deixo o verso inspiração para ser anotado depois, e ele não retorna nunca mais às margens do vir a ser.

5 Faz parte de seu ritual poético conservar os manuscritos de seus poemas?

JF – Infelizmente, com o uso do computador, quase tudo se perde. De qualquer modo, quando começo a fazer um poema em alguma circunstância em que sou obrigado a escrever à mão, procuro guardar os originais. Mas, isso ocorre com parca frequência. Agora, sabendo da importância de se guardarem os originais, para estudos futuros, estou gravando as várias versões de alguns poemas, notadamente soneto, que demanda mais rabiscos. O poema “Amor em braile”, por outro lado, está guardado à mão, pois o fiz em sala de aula. Há dois

poemas sobre o braile. Um inspirado em uma aluna deficiente visual, enquanto ela respondia à prova, e outro, inspirado em uma colega dela que ficou enciumada: é o “Amor em braile”.

6. Seu ato de criação literária adquire os contornos inaugurais diretamente à máquina, no computador?

JF – Como disse anteriormente, varia muito. Quase sempre ele começa à caneta e termina no computador. À mão, eu registro o momento do primeiro verso, para não esquecê-lo. Não sei o que ocorre, pois, se assim não fizer, o verso e o tema não voltam nunca mais aos espaços vivos da memória. Talvez seja um castigo dos deuses, que se esqueceram do ato de criar, e invejam o poeta, pelo fato de ele continuar a criação pelos tempos afora, contrariando, inclusive, aqueles que dizem que a poesia está morta. Aliás, este é o tema de um dos meus poemas. O fato é que o computador é aliado que deve causar inveja aos grandes escritores do passado. Há dias que fico imaginando o que teria produzido um Platão, um Aristóteles, um Dostoievski, se tivessem tido este instrumento de registro das emoções. Por outro lado, se a pessoa não se policiar, perderá muito tempo, uma vez que o computador é uma faca de dois gumes, notadamente a Internet, que pode ser um inutilensílio. Olha o Manoel de Barros aí!

7 A pesquisa assume relevância em relação ao engendramento de um poema?

JF – Sem dúvida. Há um poema, por exemplo, em *Ponto X*, “Bobos da corte”, que demandou pesquisar a obra de Shakespeare. Se eu não houvesse lido o *Rei Lear* e não me lembrasse das palavras do bobo, não teria feito o poema, como ele ficou. Há outros poemas que requerem outros tipos de pesquisa. Como jogo com muitos símbolos, volta e meia, o valor do poema me obriga recorrer a livros ou dicionários que tratam de simbologia. Um exemplo é a mudança do *het* por *Ma’at* no texto intitulado “O poema”, de *Ponto X*. Se a letra *het* significa mistério, a deusa *Ma’at* é o próprio enigma. O soneto “Auto-retrato” resultou de um ensaio conferência — *As múltiplas faces culturais da poética* —, em que analiso a obsessão que os poetas têm por esse tema, a começar por Ronsard, no século XVI, passando por Camões, Góngora, Sor Juana Inés de la Cruz, Sórora Violante do Céu, Bocage, Ana Hatherly, Manuel Bandeira, Gilberto Mendonça Teles. Opera-se um processo de interculturalidade entre o meu soneto e a maioria dos que analisei. Veja-o:

Auto-retrato

Este, que vês, de engodo bem provido,
o meu retrato de arte e puro engenho
é: imagem tão perfeita que não tenho

meu caudaloso engano dividido;

este, que esteve outrora bem rouquenho
no tempo, com seu signo indefinido,
no espelho que ultrapassa o sem-sentido
é trunfo de velhice, que detenho.

Oculto nele e nele transformado,
reflito a luta vã com a linguagem
no leito do poema, conformado.

Assim me desespero e em meu recato
desejo o que desenho — pura imagem
deste, em pedra vertido: meu retrato.

21-4-2007

8 Concorda com a afirmação de que cada poema surge da experiência acumulada?

JF – Da experiência acumulada e das que se lhe agregam à hora de compor o poema. Sem conhecimento, os mais variados, não se compõem bons poemas. O meu poema “Administração”, por exemplo, demandou conhecimento das terminologias usadas na Economia, na Administração e na Contabilidade, para poder compor as imagens. Esse poema surgiu de uma brincadeira. Um colega reclamou de eu ter sido escolhido para nome de uma turma de Administração, por haver dado somente um semestre de aula. Quando soube, veio-me a idéia do poema. Como havia lido alguns livros dessas áreas de conhecimento para colocar exemplos em meu livro intitulado *Técnicas de estudo e pesquisa*, e, inclusive, feito um prefácio para um livro que trata de custos, do Professor Anélio Berti, ficou fácil jogar com as palavras e aplicá-las à linguagem e à feitura do poema. Se não tivesse tido esta experiência, que nada tem a ver com a literatura e, muito menos, com a poesia, o poema não teria saído da caverna.

9 A sua criação poética se processa sob a égide de alguma organização prévia, de um plano?

JF – Ao contrário do que ocorre, quando se propõe a escrever um ensaio ou um romance, um livro de poemas, de contos ou de crônicas, não pressupõe uma organização prévia. Ela vem depois de os textos estarem prontos. Isso acontece, porque não há obrigatoriamente um elo semântico que une os textos previamente. Ele só pode aparecer no momento em que se busca organizar o livro. Uma vez, quando trabalhava na Universidade Federal do Mato Grosso do Sul, uma pedagoga encarregada de verificar o que cada professor

fazia com sua carga horária, cobrou-me o projeto do livro *O poeta da linguagem*. Disse-lhe que ele estava na minha cabeça. Ela ficou muito assustada e quis me obrigar a fazer o projeto do que já estava quase pronto. Se eu sabia o que deveria analisar, para que projeto?

10 Há, na criação do poema, uma fase pré-verbal em relação ao limite do papel?

JF – Não. Os versos vão surgindo a partir de um verso ou de uma palavra inicial. Um exemplo que conservo é o poema “Mestre”, de *Ponto X*, que saiu publicado em várias revistas do Rio de Janeiro e, agora, também no livro *A plumagem dos nomes*, dedicado aos 50 anos de carreira literária de Gilberto Mendonça Teles. Começou desmilingüido, fraquinho, e depois de vários meses é que encontrou a forma final, que julgo perfeita. Em sua primeira versão, coitado, apresentava-se apenas com as quatro primeiras estrofes. Depois, bem depois, acrescentei a quinta. Mas sentia que ainda não estava bom. À proporção que ia lendo e ouvindo definições absurdas, segundo o meu modo de ver, da palavra mestre, foram-se agregando as outras três estrofes. Até a data mudou. Terminei quase um ano depois, no aniversário do Poeta, e achei que era digno de sua majestade poética, tal como pode ser lido, agora, em *Ponto X*:

Mestre

Mestre é quem sabe o rio e suas curvas,
o ponto e suas linhas, na reta e na paralela
do sertão e seu silêncio de mapa e jejum.

Mestre é quem sabe a carta e seus rabiscos
e atravessa a letra escura e enluara a sombra
e o vulto na amplidão do vau e da pinguela.

Mestre é quem sabe o caminho e a pedra
no meio da cruz e suas direções de pregos
e martelos segundo o verbo e a dor do calvário.

Mestre é quem sabe que no meio do grifo
há um bico e um X, mas entalha a viagem
ao centro do círculo e do signo de sete pontas.

Mestre é quem vê a caverna e sua noite
e cinzela o boneco e seus riscos no barro
e no caráter para ser imagem e pó do tempo.

7-6-2003.

11 A ânsia de originalidade leva-o a corrigir mesmo depois de o poema estar impresso em livro?

JF – Seguindo os exemplos de Gilberto e de Murilo Rubião, estou sempre reescrevendo aqueles textos, poemas, contos, crônicas, que julgo poder melhorar, ou acrescentar uma pitada de qualquer coisa que venha a enriquecer o discurso. Por exemplo, o poema “Mestre” já saiu publicado em vários meios de comunicação, até em convite de formatura, mas se encontrar assunto para uma estrofe que venha a definir a difícil tarefa de ensinar, acrescentarei mais esta estrofe. Ainda mais, hoje, quando o conceito de professor anda cada vez mais desprestigiado. Os próprios pedagogos são culpados por isso, ao chamá-lo de facilitador e dizerem que hoje não se precisa mais daquele professor que realmente sabe tudo. Mesmo para facilitar, usando toda parafernália eletrônica, o mestre tem de saber: *Nemo dat quod non habet*, já diziam os latinos. Creio que essa máxima nunca perderá a sua razão de ser.

12 Considera válido o pressuposto de que o poeta, por mais racional que seja, não consegue se livrar das intervenções dos elementos que fogem a seu controle no momento da criação?

JF – O ato de criar é uma coisa meio misteriosa. Inicialmente, pensa-se que está dominando a palavra, que disse exatamente o que se desejava dizer. Depois de pronto o texto, vem um leitor ideal, como você, e vê coisas que eu não havia imaginado, mas que estão lá, escondidas no vão de alguma letra ou de alguma palavra. Tenho analisado produções artísticas de muitos escritores e também tenho ouvido isso deles. A linguagem é realmente um mistério dos deuses. Só Râ, Hermes e, principalmente, Iavé, sabem os fios que bordam cada letra, cada palavra: “*In principio erat Verbum et Verbum erat apud Deum et Verbum erat Deus*”.

13 O que lhe parece capaz de despertar poesia no leitor?

JF – O conhecimento, a cultura. Isso se adquire na escola. Para que o gosto desperte, a ação do professor de Língua Portuguesa e Literatura é extremamente importante. Ele tem de ler o poema com alma. Se a palavra é sopro, é alma, a poesia é a união da matéria com a alma da forma. Portanto, é a mais divina manifestação do humano. Todo ser humano tem sensibilidade para a arte, para a poesia, para a música; é preciso que esta sensibilidade seja despertada, e bem. Se não, a pessoa vai gostar de música sertaneja, que é o supra-sumo da expressão do mau gosto. Mas, se o coitado do leitor ou do ouvinte não teve quem o instruisse,

o que fazer? Não terá a sensibilidade para o belo estético cinzelada. Além disso, é preciso ensinar o aluno a entender o poema. O professor tem de mostrar que se trata de um outro tipo de linguagem, inteiramente voltada para a produção do belo artístico. Se o professor também não for capaz de contemplar o belo e se encantar por ele..., o ato de ensinar se torna inócuo.

14 O primeiro verso costuma estender mais sua permanência cronológica na mente do poeta?

JF – Não. Se não for registrado na hora, perde-se para sempre. Já perdi muitos poemas por não haver anotado no momento em que o verso me tocou o ser.

15 Qual é o seu estilo, considerando o fato de que o poeta se vê “pressionado” por idéias ou por palavras que se acabam tornando o motivo condutor de sua escrita?

JF – Para dizer a verdade, não sei. Sei apenas que componho o poema, como o fazem os grandes poetas contemporâneos, Gilberto Mendonça Teles, Manoel de Barros, Herberto Helder, Eugenio de Andrade, Sophia de Mello Breyner Andresen, Ana Hatherly... e, evidentemente, os do passado. Para compor um soneto, por exemplo, espelho-me em Gilberto e em Camões, apesar de dizerem que ele é obsoleto. Acho que é mais fácil taxá-lo de antiquado do que produzi-lo, porque realmente dá muito trabalho, requer muito conhecimento de métrica, muita pesquisa vocabular, para encontrar a tonicidade e a rima certas. Há muitos poetas modernos que preferem ignorar as regras rígidas da arte.

16 Tem-se produzido muita poesia no Brasil, e poucos são os leitores. Qual é a sua opinião acerca da nova poesia?

JF – Tem-se produzido muita poesia ruim e muita poesia boa. Há poetas iniciantes que acreditam que não precisam ler os clássicos, saber os mecanismos de criação das imagens, ler os bons críticos e os bons teóricos, principalmente os poetas que são também teóricos. Acredito muito na aliança entre a teoria e a prática. Não há leitor, porque não há cultura. Os meios de comunicação preferem oferecer o ópio para o povo a aculturá-lo. Oferece-se um milhão para quem passa meses em uma casa falando e fazendo um monte de asnicas, mas não se tem um prêmio substancial para quem passa meses, anos, produzindo uma obra de arte, cinzelando a linguagem. Quando há algum prêmio literário, a quantia geralmente é irrisória diante do que a obra significa em termos estéticos e em termos de valor artístico. Jamais conforta o trabalho que se teve para criá-la e, sobretudo, o tempo que se teve para chegar a poder criá-la. O tempo do conhecimento, da experiência para se repetir o *fiat* de

Iavé. É preciso incentivar a leitura da poesia nas escolas. Há muitos responsáveis por isso: professores, instituições que objetivam a divulgar e a preservar a arte literária...

17 Os poetas continuam resistindo a todas as tentativas de expulsá-los da República, como pretendia Platão?

JF – Acho que se condena o Platão sem considerar os princípios de que ele partiu. O pior são os políticos, notadamente os ditadores que desejam exterminar aqueles que dispõem da palavra. Não se esqueça de que o tamanho de um homem é o tamanho de sua linguagem. Enquanto houver homens que possuem o dom da palavra, a poesia não será expulsa da República. Nem da de Platão, nem dessa, que também deseja calar, amordaçar a imprensa. Nem que seja necessário criar-se uma nova dimensão do absurdo para alegorizar a realidade, nem que seja necessária a criação de novas imagens para esconder as manifestações do ser, a poesia continuará revelando a verdade, continuará viva enganando os censores.

18 Que lhe parece a definição de Lawrence Durrell, autor do *Quarteto de Alexandria*: “A poesia acontece quando uma ansiedade encontra uma técnica”?

JF – Com todo respeito, permito-me discordar um pouco do mestre Durrell, grande romancista e grande poeta. Acredito que não é apenas ansiedade, mas muitos outros sentimentos – amor, vingança, ódio, simpatia, espanto a que os italianos chamam *stupore*. A menos que todos estes sentimentos possam ser chamados ansiedade. Também creio que não é apenas a técnica, mas aquela velha equação: emoção e técnica sobre razão. Não pode haver predominância total de uma delas, senão vamos ter aquele tipo de poema engajado, em que há apenas a idéia, sem a técnica e a razão.

19 Quais os seus novos projetos? Algum livro em vista?

JF – Estou escrevendo intensamente, sem me prender a um projeto específico. Vejo mais as necessidades do material de que preciso para ensinar. Agora, por exemplo, estou trabalhando com escritores gregos e latinos, para poder lecionar uma disciplina de que gosto muito: *Literatura greco-latina*. Creio que estou me enriquecendo muito com a elaboração deste trabalho, pois sou obrigado a re-estudar a métrica e todos os mecanismos de composição poética utilizados na antiguidade. O que pretendo fazer em breve, quando o meu salário permitir, é compor, com estes estudos, vários livros de crítica e, do mesmo modo, livros de conto, de crônica e de poesia. Espero que Deus me dê vida e saúde para isso. Posso três livros prontos: *Pontilhando* (poesia), *Meio amigo: crontos* (crônicas e contos) e *O interior da letra* (crítica).

20 Como foi o seu primeiro contato com a literatura?

JF – Estudei no Seminário e, lá, lia muito os autores permitidos à época, tanto da literatura brasileira como das literaturas francesa, inglesa, espanhola, hispano-americana, italiana, latina, grega. Estudei grego e latim, que muito me ajudam até hoje, pois posso conhecer as coisas pela raiz. Além disso, aprendi a ler em todas estas línguas, o que me permite, hoje, navegar pela Internet, por exemplo, com muito mais facilidade. Li os filósofos e os teólogos cristãos: Santo Agostinho, São Tomás, Duns Scott, Descartes, Kant, Hegel, Jaspers, Gabriel Marcel... Depois, fiz letras na PUC/PR, onde tive excelentes professores – Eurico Back, Geraldo Matos do Santos, Vicente Ataíde, Oswaldo Arns –, que me incentivaram a ler e a seguir a carreira de Professor Universitário. No mestrado, fui aluno de Gilberto Mendonça Teles, Victor Manuel de Aguiar e Silva, A. J. Greimas, Massaud Moisés, Vicente Ataíde e Celestino Sachet; no doutorado, de Afrânio Coutinho, Umberto Eco, Gilberto Mendonça Teles, Antonio Garcia Berrio, Jean Roche, que me serviram de estímulo a procurar sempre mais o conhecimento. Até hoje me espelho neles, notadamente Gilberto, poeta, amigo e compadre. Ele é padrinho de meu filho, Thiago. O professor tem de ser alguém que esteja sempre estudando e, em consequência, produzindo conhecimento. Quem se contenta em repetir conhecimento, não pode ser chamado de mestre, naquela concepção que coloquei no poema “Mestre”.

21 Como se processa a sua lide com o lúdico?

JF – O lúdico consiste em vergar as palavras e fazê-las dizer o que realmente expressam e o que não dizem e não querem dizer, mas são obrigadas a expressar no discurso poético. Para se chegar a este ponto G da poesia, são necessários muita luta, muito trabalho, muita reflexão. Por exemplo, quando digo “Belezas morenas, vestidas de água,/fecham o tempo na apoteose dos Karajás”, estou exercendo uma atividade lúdica, porque o vocábulo “Belezas” não encerra apenas a denotação de belo, mas adquire um tónus de sensualidade e de erotismo. O mesmo posso dizer com relação a “vestidas de água”. Há até um sentido surrealista que se instala na imagem, à medida que, dentro da lógica, é impossível vestir-se de água. Mas, na poesia é, porque quero falar, na verdade, da quase nudez das morenas jambos que se sereiam pelo Araguaia.

22 No que concerne à sua linha de crítica literária, qual é o seu livro predileto?

JF – A bem da verdade, não tenho um livro predileto, mas livros e autores que me abriram os horizontes da arte literária. Os livros que mais me levaram a enxergar a linguagem

foram o *Crátilo*, de Platão, *A origem da poesia*, *O ser e o tempo*, *Carta ao humanismo*, *A essência do fundamento* e *O que é metafísica*, todos de Heidegger. O ato de enxergar a linguagem me levou a enxergar os outros elementos construturais do discurso artístico, como o narrador, o lado simbólico, por exemplo.

23 O poeta brincando de camaleão e lambendo as astúcias miméticas de Aristóteles é pós-moderno?

JF – Se for aquele pós-moderno defendido por Linda Hutcheon, acredito que sim. Se entendido o pós-moderno como o faz no Brasil, em que até os modernistas passaram a ser pós-modernos, não. Eu acredito que hoje estamos ainda praticando as propostas estéticas que os modernistas propuseram e não chegaram a concretizar. Por isso, faço o que Gilberto Mendonça Teles faz: misturo tudo que couber no poema e que contribuir para fazer o poético e o estético se manifestarem. Se isso é pós-moderno, sou o camaleão pós-moderno.

24 Sente-se angustiado por alguma influência?

JF – De jeito nenhum. Este problema de angústia da influência é coisa do Bloom, com que não concordo. Qual é o crítico e, sobretudo, o poeta, o contista, o romancista, que não têm influência? Principalmente o poeta-crítico que tem de analisar obras e obras de outros. Tenho muitas influências, de brasileiros, muitos; de portugueses, espanhóis, franceses, ingleses e até de alemães e russos, sem angústia alguma.

25 Com quantas metáforas se faz um poema?

JF – Prefiro imagens. Elas são mais profundas, alcançam a essência da linguagem. Se o poema for pequeno, umas duas ou três imagens bastam. Se for grande, muitas, como no poema “Amor em braile”, em que as palavras são altamente múltiplas, polissêmicas.

26 Quem é o escritor brasileiro?

JF – Aquele que é capaz de sentir a realidade brasileira, a sua realidade, e transformá-la em linguagem artística. Realidade aqui é entendida como a expressão do ser no mundo, sob uma ótica ontológica e uma ôntica, porque só assim se pode construir uma trajetória de sujeito e de objeto, imprescindível à feitura da própria história, como o fizeram Machado de Assis, Guimarães Rosa, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade...

27 Qual uso faz da internet?

JF – A Internet, hoje, pode ser muito útil, desde que se saiba ler em, pelo menos, umas cinco línguas. Em português, do Brasil e de Portugal, pouca coisa há em termos de estudos literários, notadamente dos clássicos, sejam os greco-latinos, sejam os renascentistas. Ao procurar estudos sobre autores latinos ou gregos, por exemplo, ler italiano e francês é quase uma imposição. A Internet é uma faca de dois gumes, serve para você pesquisar e para perder tempo. Se a pessoa não se policiar, ela serve apenas como passatempo, como ocorre com a maioria dos que a utilizam.

28 Como vem se processando, ao longo do tempo, o seu trabalho acadêmico?

JF – Podem até dizer que não entendo coisa alguma de literatura, mas não tenho ficado muito preso às chamadas “linhas de pesquisa”. Tenho publicações nos gêneros de poesia e prosa. Na poesia, estudei vários poetas, como Mario de Andrade, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Gilberto Mendonça Teles, Manoel de Barros, João Cabral de Melo Neto, Mário Quintana, poetas de estilos totalmente diferentes, sem falar do poema visual, que me demandou muito tempo, muitas alegrias e dissabores, pois o projeto de meu livro foi declarado inexecutável pelo CNPq e por uma outra instituição que concede bolsas para pesquisa. Mas, um dos membros da banca julgadora fez, depois, um livro que ele pretendia se parecesse muito com o meu. Felizmente, ficou só em um estilo de poema visual. O importante é que o livro está aí nas livrarias e nas bibliotecas de pesquisadores. Na área de ficção, tanto em minha dissertação de mestrado quanto em minha tese de doutorado, estudei muitos romancistas e contistas da literatura brasileira. Estudei e continuo estudando, como se pode verificar em meus mais recentes trabalhos sobre José J. Veiga, Clarice Lispector, José Cândido de Carvalho, Guimarães Rosa... Não paro de escrever, de pesquisar, porque o exercício da crítica não requer apenas conhecimentos literários profundos; obriga o crítico a navegar por várias outras áreas de conhecimento, como filosofia, sociologia, antropologia, psicanálise... O mesmo ocorre com a produção do texto, seja poético seja narrativo.

29 É um mito antigo o da morte da poesia, do romance, do livro. O livro acaba?

JF – Quanto mais se fala nas mortes da poesia, do romance, mais poetas e romancistas aparecem. Basta ver os diversos concorrentes verificados só nos concursos abertos aqui em Goiás, como *Bolsa de Publicação Hugo de Carvalho Ramos* e o *Novos Valores*, da Fundação Jaime Câmara. Com relação ao livro, que sabor tem ler qualquer texto de certa extensão, no computador? Até o que escrevo, quando passa de vinte páginas, tenho

de dividir ao meio para poder ler, sem sucesso, no computador. Não acredito que o livro morra com a existência do computador. Na tela não se pode sentir a totalidade do texto, não se pode pegar. O ato da leitura é uma espécie de ato de amor, é preciso pegar, sentir, ter um contato físico, com o texto, se não é impossível o amar.

30 Qual epígrafe captura a sua essência e a de sua obra?

JF – Estou à procura desta epígrafe. Como acredito que estou sempre aprendendo com os grandes poetas, notadamente Gilberto, meu eterno mestre, aquela epígrafe do grego Baquílides (séc. 520 a. C. a 451 a. C.) que coloquei em *Ponto X* traduz bem o espírito de quem é sempre aprendiz e, portanto, sempre necessita do acompanhamento de quem sabe mais, tanto no sentido de conhecimento, quanto no de práxis e de experiência de vida e de arte:

Agora, como sempre,
com outro é que se obtém perícia:
pois não é fácil alcançar
a porta das palavras nunca ditas.

É preciso ser humilde para aprender. Quem acha que sabe tudo, começa a não saber nada. Aliás, o princípio defendido por Baquílides, além de se aplicar perfeitamente à imitação dos modelos, propugnada por Aristóteles e praticada em toda antiguidade, ainda se aplica, hoje, à intertextualidade e à interculturalidade, difundida no Brasil, notadamente pelo grupo de Recife e Campina Grande, comandado por Sébastien Joachim; observável também na Espanha, na França e na Itália. Quando se pensa que está sendo novo, moderno, os gregos já criaram. É só ir às fontes.

31 Qual é o papel do escritor na sociedade?

JF – Acredito que o papel do escritor é mostrar a existência com todos os seus percalços, necessários à conquista da essência, para se poder proceder ao mergulho e à travessia de si mesmo. Mostrar que isso é possível na realidade, através da poesia e da ficção, que são maneiras de se dizer a verdade que, muitas vezes, os humanos não querem enxergar.

32 De acordo com Drummond, “o poeta está sempre trabalhando a mesma obra, como se houvesse um fundo permanente sempre retomado mais ou menos diferentemente pela vida afora”. Qual seria o “fundo permanente” trabalhado pelo professor, crítico literário, poeta, contista e cronista José Fernandes?

JF – Em fôrma poética, trabalho a função metalingüística da linguagem, porque ela serve para falar do ato de compor o poema, do ato de recriar a palavra e, também, pode tornar o discurso poético mais polissêmico, à medida que o ser poesia pode ser aplicado a outros seres poéticos, multiplicando, assim, aquelas noções de amor que os gregos tinham em seu rico vocabulário, sem, no meu caso, chegar à *pornéia*, às vezes também poética. É bom lembrar que a Língua Grega possui várias palavras para designar amor. *Ímeros*, amor veemente, paixão incontrolada; *Eros*, amor romântico que uma pessoa sente pela outra; *Pragma*, amor que privilegia o lado prático da existência; *Ágape*, amor no sentido altruísta de generosidade; *Storgé*, amor no sentido de amizade, amor familiar; *Filia*, amor entendido como amizade sincera; *Pornéia*, sexo pelo sexo. Exploro, ainda, aspectos ligados à condição humana, pois, como diz Octavio Paz, “a imagem é a cifra da condição humana” e, sem imagem, não há poesia, de boa qualidade. Quando me aventuro pelo conto, como se pode ler *Assombramentos*, este lado da condição humana me permite trabalhar vários tipos de linguagem, uma vez que acredito, com Heidegger, que a linguagem deve manifestar a essência do ser falante. Ora, se a personagem se encontra em uma situação sub-humana, não pode dispor de uma linguagem lógica, padrão, mas deve transformar a sua angústia, a sua agonia em uma linguagem igualmente ilógica, agônica, às vezes. Como minhas leituras têm-me levado por muitas direções ontológicas, minha relação com a linguagem, entendida no seu sentido mais amplo, também se reveste de múltiplas direções, que se prende, muitas vezes, a temas semelhantes ou parecidos.

Goiânia, 15 de julho de 2007.

33 O que significa a intertextualidade na poética de José Fernandes nos elementos da lírica?

JF – A intertextualidade constitui uma forma de ironizar e satirizar situações insólitas do presente. A atualização do texto intertextualizado implica imprimir-lhe uma nova semântica, uma nova ideologia, a fim de que ele, apesar de situar-se no passado, passe também a situar-se no presente e no futuro, como acontecera ao texto re-atualizado.

34 A recorrência a poetas canônicos cristalizados reflete crise na criação? Falta elemento para criar? Para o poeta José Fernandes, que relação há entre a leitura do livro e a leitura do mundo?

JF – Absolutamente, não. O poeta só pode intertextualizar grandes poetas. Se o fizer com poetas de seu mesmo nível, não poderá enriquecer o texto. Acredito que não se pode fazer a leitura do mundo, sem se fazer a leitura do livro. Só mediante esta leitura o livro pode passado e futuro, porque poderá efetuar uma leitura para frente e para trás.

35 Até que ponto o trabalho do ensaísta José Fernandes interfere no trabalho do poeta José Fernandes? Quando o brilhante ensaísta cai na criação? Quando o crítico se torna o criador?

JF – Acredito que eles se conjugam e se complementam. Não faria bons poemas, se não fosse crítico. Do mesmo modo, só consegui enxergar bem determinados procedimentos referentes à composição do discurso literário, depois que comecei a escrever poemas, contos e crônicas. É a chamada união da teoria com a prática, tão necessária em determinadas ciências e, também, na elaboração do texto artístico.

36 Comente a contaminação do texto fernandesiano que se configura na entrada de três personas com uma voz única na poesia, haja vista que a esfinge – entendida como o espaço intertextual tecido pela poética contemporânea fernandesiana – comporta o leitor, o crítico e o poeta.

JF – Trata-se de três estágios que se complementam. Não se poderá ser bom crítico, sem se ler muito as obras literárias e as críticas. Do mesmo modo, mesmo que o poeta não seja um crítico de outras obras, será da própria produção, à medida que, nas entrelinhas, vemos o criador também como alto conhecedor dos processos de criação. Veja, por exemplo, poemas metalingüísticos de Drummond, que nunca fez crítica literária, mas que demonstra conhecer todos os seus meandros.

37 Por que um dos intertextos mais presentes na obra de José Fernandes é o drummondiano?

JF – Não sei, mas acredito que o Drummond é apenas um dos poetas. Não diria o mais. Há outros mais presentes, como Gilberto Mendonça Teles e Manoel de Barros. Pelo menos, é o que penso. Mas posso pensar errado com relação a mim mesmo, uma vez que a poesia é um mistério difícil de ser inteiramente desvendado. De qualquer modo, gostei dessa descoberta que pode ser verdadeira. Depende dos seus olhos, da sua percepção do meu discurso poético.

38 O crítico literário José Fernandes, ao interferir no processo criador do poeta José Fernandes, corre o risco de comprometer a sua condição de poesia, de esfinge, de mistério, tornando o poema um ensaio crítico, realização de idéias críticas e teóricas?

JF – O poema, mesmo possuindo forte teor metalingüístico, não chega a constituir um ensaio, uma vez que é composto em linguagem típica da poesia e, não, da crítica. As imagens desfazem o aspecto ensaístico, uma vez que a linguagem se torna demasiadamente polissêmica. Deste modo, a interferência ocorre, mas transformada em poesia.

39 É pertinente utilizar a teoria, as idéias do crítico José Fernandes na investigação da poesia fernandesiana, como suporte teórico-crítico? Neste caso, a poesia seria também a realização das idéias do crítico?

JF – Claro que sim. Para você examinar uma obra literária, às vezes é importante saber o que o autor pensa e como pratica a estética do seu tempo. Tanto que, se não se souber o que o autor pensa, é preciso saber o que o momento histórico pensa ou pensou em termos estéticos e poéticos. Não deixa de ser, só que acrescido de um elemento importante que o crítico apenas não faz, a criação do discurso. Quem é apenas crítico não tem a visão inteira do texto, que o poeta-crítico tem.

Goiânia, 21 de abril de 2008.