

A POESIA DE CARLOS FERNANDO MAGALHÃES

Maria de Fátima Gonçalves Lima¹

RESUMO: *A arte da palavra transfigura um mundo, traduz uma imagem, portanto é sugestão. O poema não diz, apenas sugere por meio do seu silêncio um grito de existência, assim como “Natureza Morta: jarra com Catorze Girassóis” (1889) de Van Gogh, “O grito” (1893) de Edvard Munch, “A persistência da Memória (ou: Relógios Moles; ou As horas Derretidas), (1931) de Salvador Dali ou “Guernica” (1937) de Pablo Picasso. Todos, no aparente silêncio, gritam a dor da existência e dizem o indizível e são carregados de significados. O amante da arte necessita de perspicácia para ter a faculdade ou possibilidade de ler as entrelinhas e as inúmeras sugestões que o artístico traduz. A leitura de um texto artístico é uma descoberta contínua e atrativa devido o seu caráter marcado por revelações e encontros.*

PALAVRAS-CHAVE: *poesia, metalinguagem, filosofia, linguagem, encontro com o poético, ser.*

ABSTRACT: *The art of the word transfigures a world, translates an image, and is therefore a suggestion. The poem does not state, it only suggests a cry of existence through its silence, just like Van Gogh’s ‘Still Life: Fourteen Sunflowers in a Vase’ (1889), Edvard Munch’s ‘The Cry’, Salvador Dali’s ‘The Persistence of Memory’ (or: ‘Soft Watch’ or ‘Melting Watch’, 1931), Pablo Picasso’s ‘Guernica’. In apparent silence, all of them issue their cry of the pain of existence, say the unsayable and are loaded with meaning. The art lover needs discernment to be able to read between the lines and understand the artist’s innumerable suggestions. The reading of an artistic text is a constant and attractive discovery because of the fact that it is characterized by both revelations and meetings*

KEYWORDS: *poetry, metalanguage, philosophy, language, meeting the poetic, being*

INTRODUÇÃO

Dividido em três partes: “Invenção da lembrança”, “Constelações” e “Do livro das traças”, Carlos Fernando Filgueiras de Magalhães faz um mergulho no PERAU de um rio que segue duas correntes intrinsecamente irmanadas: a reflexão sobre o ser e o discurso da poesia. Assim, escorrem lado a lado, a experiência da existência vivida, a consciência dos percalços do rio existencial e o ser da linguagem poética.

A poesia de Carlos Fernando representa o espírito da lírica contemporânea e, como tal, se afasta da meditação dos conteúdos inequívocos. Ao contrário, a poesia em estudo demonstra ser “uma criação auto-suficiente, pluriforme na significação, consistindo em um

¹ Doutora em Teoria da Literatura pela Universidade Estadual Paulista “Júlio Mesquita Filho” – São José do Rio Preto. Docente do Departamento de Letras da Universidade Católica de Goiás. fatimma@terra.com.br

entrelaçamento de tensões de forças absolutas, as quais agem sugestivamente em estratos pré-rationais, mas também deslocam em vibrações as zonas de mistério dos conceitos”, como instrui Hugo Friedrich (Friedrich H. *Estrutura da Lírica Moderna*, 1978 p.16), sobre as perspectivas da lírica contemporânea. Esse crítico, quando expõe sobre García Lorca, Ungaretti ou T.S. Eliot, lembra que nessas líricas, “a obscuridade fascina o leitor, na medida em que o desconcerta. A magia de suas palavras e seus sentidos de mistério agem profundamente, embora a compreensão permaneça desorientada. “A poesia pode comunicar-se, ainda antes de ser compreendida”, observou T. S. Eliot em seus ensaios” (Idem. 1978. p. 15).

Essa ponderação do ensaísta alemão serve como modelo para um exame sobre a obra do criador de *Perau*. A arte desse poeta demonstra ser fruto de uma construção sistemática, de um trabalho com a linguagem e seus impulsos, formando uma arquitetura poética na qual a palavra serve de base, de tijolo, cimento e formas. Enfim, o poeta usa a palavra como matéria para sua criação artística. Pode ser observado ainda, que o labor com a linguagem é uma pré-ocupação do artista, a inspiração está mais para um desejo de realizar a arte e encontrar a forma exata de fazer bem feito seu trabalho.

O livro de poemas *Perau*, cujo título denota, entre os vários significados, “poço fundo”, “linha inferior da margem, onde começa o leito do rio, e que a maré cobre e descobre”, “cova na areia, formada debaixo da água pela arrebentação das ondas”, “precipício”, “barranco de grande altura, despenhadeiro”, “declive áspero que dá para um rio ou sanga” e ‘acidente que consiste na diferença repentina para maior, do fundo do mar, lago ou rio, próximo às praias ou margens, formando uma cova, em que de ordinário não se tome pé’. Essa gama denotativa nos leva à pluralidade da conotação que, entre as várias semias, sugere um mergulho profundo no perau da linguagem poética e, na mesma ocasião, uma imersão dentro do próprio ser e no tempo da história e experiência de um eu poético.

1. INVENÇÃO DA LEMBRANÇA

A primeira parte, denominada invenção da lembrança, traz como epígrafe versos de Ezra Pound que oferecem reflexões sobre o que é fugaz e inverídico e o que tem existência permanente; entre o ser duradouro, que fica na lembrança e o que se esvai com o tempo. De acordo com esse poeta-crítico: *O que amas de verdade permanece / o resto é escória/ O que amas de verdade é tua herança verdadeira* (p. 21).

Desse modo, esses versos figuram que no verdadeiro amor reside a imortalidade do ser. Por conseqüência, a epígrafe escolhida pelo autor de *Perau* sugere que existe, na construção dessa obra, uma *verdade permanente*

provinda de um considerável amor pela arte da palavra que é a herança verdadeira do poeta Carlos Fernando Filgueiras de Magalhães.

2. O TEMPO E O ENCONTRO COM A NATUREZA DO POÉTICO.

A partir dessas ponderações, o livro é aberto com um poema que sugere um exame de uma consciência de que a poesia evidencia a transfiguração do ser da linguagem. E ainda figura que o ser que se constrói nas malhas do discurso poético, lembrando Heidegger quando afirma que “o ser é na linguagem e pela linguagem” (M. Heidegger. 1998 p.225)”:

*nas listras das águas
escreve um nome*

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

Esse texto tematiza a criação do ser do poema no momento exato em que o verbo ganhou vida e se projetou pelo mundo, numa alusão à imagem bíblica da criação. O poema foi *construído nas listras das águas*, quando a linguagem estava caótica e os homens não sabiam aproveitá-la plenamente.

Nesse momento do *Fiat Lux*, o universo da poesia tem uma analogia ao caos do mundo descrito no Gênesis. Com suas águas turvas e abundantes, o dilúvio levava a poesia para ignotas paragens e acabava com tudo o que era vida, mas o espírito do poético pairou sobre esse caos, trazendo esperança de uma existência nova. Esse espírito está simbolizado nos versos: *o ruído das escamas// o peixe desliza entre as letras/ entre o nome/ que escrevi*.

O peixe, conforme Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, além de ser um símbolo do elemento água e participar da confusão do conjunto de ruídos que compõem a complexidade das águas, representa ao mesmo tempo “salvador e instrumento de revelação (...) Cristo é simbolizado pelo peixe. Além disso, o peixe é símbolo de vida e fecundidade, em função de sua prodigiosa faculdade de reprodução e do número infinito de suas ovas”.(J. Chevalier e A. Gheerbrant 1990.p.703/704).

Partindo desse pressuposto simbólico, a imagem do peixe no poema pode transfigurar o momento do *Fiat* poético, no instante em que a palavra sai do reino cheio de mistério e silêncio do dicionário e cria raízes na fala, nasce para o mundo, passa a existir e ganha um nome.

Antes do nome e da linguagem não articular sua fala poética, era o caos e a obscuridade. Antes do processo criador, os seres não eram conhecidos e vagavam na escuridão das secretas faces do silêncio enigmático. Essa exposição sobre origem do nome pode ser visualizada, nesse poema, já no primeiro verso quando sugere um vazio anterior, visto que se inicia com letra minúscula: *nas listras das águas/ (...)*, insinuando uma anterioridade vazia. Esse verso nos faz lembrar o primeiro livro da Bíblia, onde se narra a origem do universo e do homem no momento em que afirma: “(...) a terra estava informe e vazia, e as trevas cobriam o Abismo, mas o espírito de Deus pairava por sobre as águas” (Bíblia Sagrada, Ed. Loyola (1994) p. 21). Este espírito de ressonâncias bíblicas exprime, no poema, o ânimo do amor, talvez o momento de inspiração que, como uma esperança, pairava sobre o vazio (caos) das palavras que não tinham vida, nem nome. Porém, o verbo úmido germinou e o ovo cósmico desabrochou trazendo o princípio de vivência. Nesse momento, o ser poético amanheceu preso nas malhas do nome. Daí, a visão no espelho: ***o ruído das escamas / atinge no espelho / o nome***. Aqui reside o instante da revelação, da descoberta do ser, uma vez que o espelho simboliza a existência.

Com essa manifestação, o ser poético se descobriu no verbo que possui força. No entanto, antes do nome, a palavra estava intacta, era algo disforme, caótica, inominada. Essa palavra adquire vida a partir do momento em que sai do silêncio, isto é, quando o poeta lhe dedica sua experiência e lhe dá consistência e a organiza dentro de um universo de linguagem. Ela, em conseqüência, adquire um extraordinário poder, cria raízes profundas e duradouras, porque foi amadurecida na forma por meio da afeição do artista.

Após esse primeiro poema revelador, a obra *Perau* tem seguimento com uma série de nove poemas intitulados por “a sirga”. A palavra *sirga* significa denotativamente *cabo ou corda para puxar um barco ao longo da margem*. Tal vocábulo, aqui está especificado pelo artigo “a”, isso porque a corda não é uma qualquer; assim como o barco a ser atraído, não é qualquer embarcação. Existe uma pluralidade semântica nesses signos verbais, pois eles saem da primeira margem da significação, que é a denotativa e caminham para a outra margem: para a polissemia da arte poética.

Destarte, no poético, o conceito denotativo da palavra *sirga* sai do estado de poço da palavra em situação dicionária (como definiu João Cabral de Melo Neto no poema “Rios sem discurso”) e é acionado para outras margens da comunicação. Esta ação é construída por meio do desenho da frase, da sintaxe. No texto artístico, esse desenho é muito complexo, cheio de mais movimento e de mais forma. Tomando como paradigma o primeiro texto dessa série de “a sirga” podemos observar:

*Sirgo a barca
de meus sonhos*

*onde há água
havia areia...*

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

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

Esse texto poético forma-se por uma teia feita de plurissignificação. Essa rede de significados que compõe o discurso poético em estudo, constrói, por sua vez, um tecido de enunciados integrados por níveis extremos, como o simbólico e o sonoro. No encontro destes níveis é acionada a corrente do poético, que funciona com um movimento de cargas elétricas de um condutor de sentidos. Essa corrente poética acontece por meio de artifícios formados por regularidades morfossintáticas, sinonímia, paronímia, correspondências semânticas, ritmos, aliterações (repetição de sons consonantais), assonâncias (repetição de sons vocálicos) e reiteraões, num tecido vivo de imagens e sons.

A arte não pretende ser comunicativa, sua finalidade é expressão, movimento, ação; porque, lembrando as lições de Alfredo Bosi em *O Ser e Tempo da Poesia*, “as frases não são linhas. São complexos de signos verbais que vêm e vão expandindo e desdobrando, opondo e relacionando, cada vez mais de som-significante” (Bosi, 2000, p. 36). A poesia faz o signo sair do estado de poço do dicionário para ser movimentado num dis(curso) original, numa construção magistral que é ampliada a cada onda que a linguagem polissêmica propicia.

Tomando como exemplo o verso: *Sirgo a barca* e, em particular, o termo **sirgo**, o primeiro significado seria “cabo náutico”, “cada uma das cordas mais ou menos grossas que se usam nas embarcações”, “corda grossa em geral” (numa função referencial). No recuo livre das ondas da linguagem, quando à palavra **sirga** foi anexada o artigo (o)=(Sirgo) passou sugerir a conexão dos vocábulos ingleses “**Sir**” + “**go**”.

O folguedo cheio de ludismo da linguagem literária realiza os chamados jogos verbais e faz, nesse texto, uma série de brincadeiras com o significante. Este flutua imageticamente sobre o seu significado (da sua função referencial, denotativa), e, dele se desliga e ressurge com outro significado. Dessa maneira, a construção (Sir+go) sugere muitas leituras

na coordenação da linguagem ou no raciocínio do discurso quando aparecem as idéias inseridas nos seguintes versos: *Sirgo a barca/ de meus sonhos*. Encontramos aqui toda uma plurissignificação e, entre as várias sugestões, pode ser verificada a busca do encontro próprio ser e do poético, visto que transparecem nos próximos versos, primeiro, um ato memorável: *onde há água/ havia areia ...*; depois, uma revelação: *na beirada/ desta vida/ vou à toda/ vou de toa/ na correnteza do tempo...// clepsidra de areia/ vai-se esgotando nas águas...* (p.25).

A poesia de Carlos Fernandes infere a intuição heraclitiana que via na morte um devir hídrico, a morte como a própria água. Este princípio do devir incessante das coisas foi exposto no famoso fragmento de Heráclito de Éfeso (SÉC. V a.C.): “Não é possível entrar duas vezes no mesmo rio, nem tocar duas vezes uma substância mortal no mesmo estado; graças à velocidade do movimento, tudo vem e vai” (Fr.91, Diels in. Nicola. A. 1999, p. 497). Esse conhecimento da fugacidade da existência provoca uma necessidade da realização dos sonhos. Daí, enquanto o relógio de água (clepsidra sf. gr. klepsýdra -Michaelis 1998 p.516) vai se esvaindo no tempo, o eu lírico levanta com determinação a sirga do seu barco poético e existencial.

Desse modo, os nove textos que compõem “a sirga” transfiguram estados de consciência de um eu poético que se diz: *Com a alma solta/ ao vento/ marinheiro de mim próprio/ são mutantes/ ilusões/ sobre espumas esquecidas/ na correnteza do tempo...*(p.28). Assim, o texto é construído de forma que se percebe um trabalho semiótico nas imagens, na operação dos signos verbais e não-verbais, sistemas de sinais, de linguagem e suas relações semânticas.

Todos os textos sugerem um relógio de água ou de areia, pois, além das ligações de sentido, tratam o tempo que esvai e escoo como um reino flutuante, sem *porto certo*, sem âncora na correnteza. Essa angústia está expressa em todos os poemas, o eu lírico busca uma sirga para segurar a corrente desse tempo, desse relógio da vida. À medida que as palavras constroem o tecido poético, as tramas dos fios arquitetam relógios, clepsidras de signos verbais também vão se dissipando no tempo e na memória:

Texto 1

(...)

*clepsidra de areia
vai-se esgotando nas águas...*

Texto 2

(...)

*clepsidra de areia
vai-se esgotando n*

Texto 3
 (...)

clepsidra de areia

vai-se esgot

Texto 4

 (...)

clepsidra de areia

vai-se es

Texto 5

 (...)

clepsidra de areia

vai-se

Texto 6

 (...)

clepsidra de areia

vai

Texto 7

 (...)

clepsidra de areia

Texto 8

 (...)

clepsidra de

Texto 9

 (...)

clepsidra

 (p.25-29)

O relógio em geral está ligado às idéias de “movimento perpétuo” e a criação mágica de seres com autonomia existencial. Além disso, com sua forma circular e mandálica, entre os seus vários simbolismos, representa o eterno retorno, o sacrifício perpétuo que renova a força criadora pela ascensão e descida, (aparecimento, vida e morte, evolução e involução). Nessa imagem está inserido o relógio de areia, ou de água que representa a inversão de relações entre o mundo superior e o inferior e renovação cíclica da vida, da morte e do perpétuo recomeço.

A figura da clepsidra expressa de forma semiológica no texto, além de traduzir esse começar de novo determinado pela reflexão existencial, manifesta uma posição metalingüística na medida em que o poema procede a uma meditação sobre a linguagem poética e sua contínua expressão de sentidos. O poético possui ondas na linguagem que sempre correm para outros caminhos de interpretações.

E, então, uma nova corrente começa, determinando sempre os vários sentidos da linguagem das águas, correndo sempre para outras margens, especialmente, para a terceira margem da palavra como poetizou Guimarães Rosa (1972) em “A Terceira Margem do Rio”. Estas corredeiras que oscilam de um lado e de outro do sentido das palavras põem em ação e efetivam a

sentença absoluta desse rio perpétuo – a plenitude da linguagem poética.

O poema “poética” (p.31/32) tematiza a busca incessante e o difícil acesso dessa plenitude artística. O texto tem como diligente um eu lírico cômico da dificuldade de dar forma à poesia imaginada: canção de aproximação proibida ou mortal, cheia de segredo e artimanhas *que vão atraindo os incautos/ de seu ingênuo descuido/ sem saberem que esta música/ com seus graves e agudos/ (...) é feita da substância/ que dela faz a magia/ desta vida feiticeira* (p.31/32).

No entanto, o texto influi que o eu poético ao se predispor a fazer esse exame metalingüístico sobre a poesia, não se detém com o temor que o mito pode causar. Por isso, prossegue em seu ofício de buscar a absoluta canção, mesmo que tenha experimentado encantamento da música das sereias, como ele metaforizou.

Desta maneira, percebe-se, nessa “poética”, que esse artista da palavra se entrega inteiro: pondera, caminha, sonha, inventa, constrói, sofre, olha, fareja, busca com segurança que se afirma em pontos simétricos do poema.

Todos os poemas de *Perau* apreciam, com maturidade, um conhecimento sobre experiências concretas da existência vivida e da arte poética. Como exemplo podemos citar, nessa primeira parte: “estação” (p.35), “Goyaz” (p.39), “barroco” (p.41), “fragmentos” (p.47), “intertexto de Natal” (p.51), “N.S. d’Abadia” (p.55) “passagem” (p.71), “aniversário” (p.75), “cromo I” (p.85), “volátil” (p.93), “infância I” (p.97), “cromo II” (p.101), “interiorano” (p.105), “exemplo” (p.109), “infância II” (p.113), “legado” (p.115), “de guardados e perdidos” (p.119), “heraclitiana” (p.123), “mo more” (p.125), e os poemas marcados pelos algarismos romanos: “IV” (p.43) “V” (p.45), “VII” (p.53), “VIII” (p.57), “XII” (p.77), “XIV” p.79, “XV” (p.83), “XVIII”, (p.95), “XXII” (p.111), “XXIV” (p.121), XXV (p.127), XXVI (p.129) e XXVII (p.131).

3. O TEMPO

O tempo denota, entre os vários sentidos, *a medida de duração dos seres ou uma época, um lapso de tempo futuro ou passado*. No conceito filosófico, o tempo apresenta três concepções fundamentais: a primeira como ordem mensurável do movimento, a segunda como movimento intuído e a terceira, como estrutura de possibilidade.

À primeira concepção vinculam-se, na Antiguidade, o conceito cíclico do mundo e da vida do homem e, na época moderna, o conceito científico de tempo.

Na definição de Aristóteles, “o tempo é o número do movimento segundo o antes e o depois” (Fís., IV,II; 219 b 1, in A. Nicola.1999, p.945).

Essa proposição aristotélica conduziu a reflexão sobre conceito de tempo nas Idades Média, Moderna e Contemporânea com suas reflexões circunstanciadas pela época e necessidades. Hobbes, por exemplo, definiu o tempo como “imagem (phantasma) do movimento, na medida em que imaginamos no movimento o antes e o depois, ou seja, a sucessão”, (A. Nicola.1999, p.945). A mecânica de Newton distinguiu o tempo absoluto (verdadeiro, matemático) e o relativo (aparente, externo da duração por meio do movimento). Outros pensadores como Wolff, Baumgarten e Kant viam o tempo como “uma ordem de sucessões” (A. Nicola.1999, p.945). Kant reduziu o tempo à ordem causal em relação ao tempo dominante do conceito newtoniano e produziu a reflexão de Einstein sobre a relatividade da medida temporal. Qualquer que seja o conceito, todos estão de acordo com a idéia do tempo com certa ordem de sucessão.

Essa ordem de sucessão provoca uma reflexão sobre a segunda concepção de tempo, como uma corrente fluida na qual é impossível até distinguir estados, porque cada instante dela transpõe-se no outro em continuidade ininterrupta. Este é o conceito de Bergson sobre o tempo, cujas características foram sintetizadas por Abbagnano assim : “1º novidade absoluta a cada instante, em virtude do que é um processo contínuo de criação; 2º conservação infalível e integral de todo o passado, em virtude do que age como uma bola de neve e continua crescendo à medida que caminha para o futuro”. (Nicola.1999, p.945).

Este mesmo autor defende ainda que não muito diferente é o conceito de Husserl sobre o “Tempo fenomenológico” quando declara que “ toda vivência efetiva é necessariamente algo que dura; e com essa duração insere-se em um infinito contínuo de duração, em contínuo pleno. Tem necessariamente um horizonte temporal atualmente infinito de todos os lados. Isso significa que pertence a uma corrente infinita de vivências. Cada vivência isolada, assim como pode começar, pode acabar e encerrar sua duração; é o que acontece, p. ex., com a experiência de uma alegria. Mas a corrente de vivências não pode começar nem acabar.” (in.Nicola.1999, p.945). Dessa maneira, assim como no conceito da duração bergsoniana, a corrente de vivências de Husserl determina que a conservação da experiência vivida é uma espécie de eterno presente.

A partir dessas informações sobre o conceito filosófico de tempo, podemos examinar que nessa poética em estudo existe uma inquietação em torno desse tempo que possui uma ordem de sucessão. Esta ordem ficou marcada na vivência de um passado que continua na memória. É o que pode ser verificado nos poemas: Cromo I (p.85) e Cromo II (p.101).

Os títulos dos poemas, inicialmente, trazem a marca de um ludismo lingüístico, a partir da palavra *cromo*. Tal vocábulo sugere, a princípio, *crono* (gr. *khronos*) palavra que *exprime a idéia de tempo*. Porém, numa leitura mais atenta, afigura o termo *cromo* (*elem. comp.* gr.*Khrôma*, atos)

que exprime *idéia de cor, pigmento, figura impressa em cores; estampa colorida; além de outras denotações como Elemento metálico, de símbolo Cr, número atômico 24, massa atômica 52,01. 2.*

A primeira asserção imagética de cromo a indicar tempo está exteriorizada nos versos:

*bananeiras e laranjeiras
vão ficando para trás
soterradas na areia
insuspeitas primaveras*

*sonhos e moinhos
sozinhos pomos
recolhidos da Aurora
p.(85)*

No entanto, esse pretérito que infere uma certa intertextualidade com o versado “Meus oito anos” de Casimiro de Abreu, com suas bananeiras, laranjeiras, aurora e *Primaveras*, está, agora, exibido sem o piegismo romântico. Tem na verdade, antes, um caráter filosófico que transfigura, por meio da linguagem poética, vivências isoladas que se perderam no tempo e que agora estão sendo recuperadas e imortalizadas no poema.

Por outro lado, esse tempo poético faz durar o *tempo vivido*, defendido por Bergson e denominado (a *duração da consciência*). Esse tempo funciona como uma corrente fluida, contínua e ininterrupta como as cores do arco-íris. Dessarte, o poético transfigura cromaticamente imagens de um tempo passado, que agora fica registrado no jogo sêmico dos vocábulos.

Assim, o poema “cromos II” registra na cor do poema, quadros da memória: *uma figura à janela/ uma sombra devagar.//passa a hora/que embora/ou em boa hora,/vaga também, solta e ruidosa,/lenta e segura.//sob o sol das primaveras,/ nos campos de outras flores,/noutros verdes, em redomas e cristais,/cadernos de velhas fotos,/poemas e coisas mais.* (p.101).

Os poemas, Infância I (p.97) e infância II (p.113), têm como proposição esse tempo fenomenológico no qual a vivência real tem uma contínua duração, porque fica personalizado no ser, nunca se esvai. Por esse motivo, o eu lírico re-vive, nos versos, sua infância e sente, e vê as cores de um tempo vivido de modo pleno:

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

*os barquinhos vão-se, em rodopio,
aos trambolhões, na beirada da calçada,
e, mais além, descendo em debandada
para o ralo de um esgoto,
que um dia, me disseram,
ainda iria
cair no mar.*

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

nenhum vestígio.

(p.97)

O eu poético verte a imagem de uma criança que tem, como determinação, o sonho e uma imaginação fértil. Pode ser visualizado um menino poeta, já entregue aos devaneios, fantasias; já absorto pelo mar da linguagem que idealiza alcançar. Um menino em busca de uma sirga para atrair um barco que o leve a uma terceira margem da linguagem.

Por esse motivo, o eu poético-menino não podia ser igual aos outros, via o invisível, porque era um menino-poeta. Essa maneira singular está transfigurada no poema “Infância II” (p.113), quando o menino-poeta percebia o sentido oculto dos brinquedos: *na caixa de brinquedos,/ aqui do sótão,/ cai o braço/de um boneco,/ o olho torto/a me fitar.// ali do lado,/ outro boneco/ solta a outra perna/no ar./adormecem/nesta caixa:um barulho/no escuro.* (p.113)

Tais enigmas somente são desvelados por seres perceptíveis, ou perspicazes. Talvez o menino não tivesse a consciência da vivência plena desse instante, mas os dados ficaram cravados no inconsciente. E, agora, o eu lírico detentor da palavra poética, mudou aquele instante imagético e dinâmico, no sentido dado por Hobbes, quando se imagina um fato memorável que foi recordado e revivido. A palavra poética tem a faculdade de fazer renascer um instante distante, pois ela possui a influência das imagens, das metáforas e pode traduzir sensações indescritíveis. Porém, para alcançar esse poético precisa de muita vivência com a linguagem; o tempo é o melhor companheiro do poeta.

E, enquanto observa o correr da vida, na clepsidra das águas, o poeta busca seu porto seguro na linguagem. Por esse motivo, mergulha no perau do próprio ser e no ser da poesia para alcançar sua meta. Esse anseio tem como oposição os enredos do ser nas barreiras da poesia, mas a harmonia nasce da própria contradição.

O texto denominado “heraclitiana” (p.123) intertextualiza a filosofia de Heráclito que torna firme a idéia de que o divergente consigo mesmo

concorda; harmonia de tensões contrárias, como o arco e a lira. A divergência e a antítese não só produzem a unidade do mundo, mas também a sua transformação:

*vais me lembrar
que aquela água
não mais será
o rio de antes*

*nem a saudade
de quem um dia
nela se adentra
sempre uma outra
vem mensageira
do outro homem
que dela emergiu
(p.123)*

Esse texto deixa patente o pensamento de Heráclito quando interpreta o mundo como um eterno fluir; como um rio, onde é impossível banhar-se duas vezes na mesma água. Fluxo contínuo de mudanças, “o mundo é como um fogo eterno, sempre vivo, e nenhum deus, nenhum homem o fez. No mesmo rio entramos e não entramos; somos e não somos” (Fr.92, Diels, in Nicola A. 1999, p.497). Assim, Heráclito concebe o mundo como um constante fluir, um movimento perpétuo, e também como a unidade dos opostos, sempre em contradição entre si, como uma guerra.

4. O SER E O TEMPO NA POESIA

As partes “Constelações” e “Do livro das traças” são epigrafadas por dois textos que examinam o estado do que subsiste o tempo. T. S. Eliot procede a seguinte reflexão: *Porque sei que o tempo é sempre tempo/ E o lugar é sempre e somente lugar/ E o que é real o é apenas para um tempo/ E para um só lugar*; Jorge Luis Borges, assim poetiza o lapso de um tempo futuro ou passado: *Não vou salvar-me eu, fortuita coisa/ Do tempo, que é matéria desagradável.*

Como mostramos, tempo possui três concepções distintas: A primeira concepção fundamenta o tempo como ordem do movimento. Nesse conceito, existe uma totalidade do presente porque toda ordem pressupõe uma simultaneidade de suas partes, de cuja recíproca adaptação ela nasce. O segundo ponto de vista, interpreta o tempo como um devir intuído. Este devir, ou seja a série de mudanças concretas pelas quais passa um ser traduz, é traduzida em função do presente, porque a intuição do devir é sempre um agora, um instante presente.

A terceira opinião, que será apontada agora, é o conceito encontrado em Heidegger na obra *Ser e Tempo* (1927). Neste livro, Heidegger interpreta o tempo, contrariando as concepções anteriores, como o porvir (Zu-Kunft), a possibilidade ou a projeção. Esse tempo, segundo o filósofo, é autêntico, originário e próprio da existência: *porvir do ente para si mesmo na manutenção da possibilidade característica como tal (...) Porvir não significa um agora, que, ainda não tendo se tornado atual, algum dia o será, mas advento em que o ser-áí vem a si em seu poder-ser, mais próprio. É a antecipação que torna o ser-áí propriamente porvindouro, de sorte que a própria antecipação só é possível porque o ser-áí, enquanto ente, sempre já vem a si* (Heidegger, M. *El ser e el tiempo*. 1962, § 65.) Em síntese, a análise heideggeriana tem um compromisso metafísico e é difícil de compreender, mas pode ser feito um resumo desse tempo como sendo uma espécie de círculo, em que a perspectiva para o futuro é aquilo que já passou; por sua vez, o que já passou é perspectiva para o futuro.

Entre as inovações conjugadas na análise do conceito de tempo, a que vai nos interessar nesse estudo é a interpretação de que o passado pode ser entendido como ponto de partida ou fundamento das possibilidades porvindouras, e o futuro como possibilidade de conservação ou de mudança do passado, em limite (e aproximações) determináveis.

O tempo da concepção heideggeriana, na arte poética, exprime o tempo do ser da poesia. Na primeira parte desse ensaio, exteriorizamos o tempo vivido de um eu lírico transfigurado em forma de poema, como foi demonstrado nas análises de “cromo I,” infância I” (p.97), “cromo II” (p.101), “ infância II” (p.113) e “ heraclitiana” (p.123). Para tanto, empregamos conceito do tempo como uma ordem de sucessão que fica marcada na vivência de um passado que continua na memória, agora transformado em arte. Nesse segmento, será dada ênfase as possibilidades porvindouras, que transformam um passado tido com real, em real artístico, com suas possibilidades de transformação ou mudança da anterioridade e do mundo cheio de possibilidades futuras.

Desta forma, deve ser feita uma retrospectiva na análise do primeiro poema de *Perau*, quando foi explicado que a proposta do poema “I” (p.23) é a expressão do momento da criação poética, fazendo uma intertextualidade com o Fiat Lux do Gênese bíblico.

Por outro lado, é fundamental o exame do último poema de *Perau*, denominado de “inominado’ (p.301):

*só ficam as palavras
quando inauguradas*

*de ouro ou de lata
não devoradas*

O poema acima exprime por inteiro o ser e o tempo na obra de arte, a partir da designação “inominado”. Estes versos refletem, nas tessituras da linguagem, a criação da obra de arte, cujo ponto de partida tem uma anterioridade vazia, “*nonada*”, como exprimiu Guimarães Rosa.

Nonada é, antes de tudo, um neologismo, mas não necessariamente no sentido de uma nova palavra, que não existe, mas na utilização da palavra a partir de um novo pensamento, uma nova lógica para dominar uma coisa. Essa palavra nova ou doutrina nova, pode ser interpretada *forma arcaica, aglutinação de non + nada* (Nilce Santan’Anna Martins O LÉxico de Guimarães Rosa.SP. Edusp. 2001 p.354/5). E, sem dúvida, é a palavra que abre o romance *Grande Sertão: Veredas* constituindo sozinha a primeira frase e a primeira estranheza e está também no ultimo parágrafo. Na versão de Heloísa V. Araújo, em seu livro Roteiro de Deus, *poderia assim ser indicação de que o mundo de Grande Sertão: Veredas estaria, numa imitação da criação, sendo criado ex-nihilo.*(ARAÚJO, Heloísa V p.337).

Esta hermenêutica sobre o referido neologismo e metalinguagem de Guimarães Rosa é procedente e está inserida também no poema “inominado”. E, como já foi examinado, no primeiro poema desse livro está figurada essa anterioridade vazia, a partir do início do texto com letra minúscula e uma sugestão de um vazio anterior: *nas listras das águas/ escrevo um nome.*

Desta forma, reiteramos que antes do processo criador, era nonada, não havia nada, era puro silêncio, obscuridade, caos, enigma, aniquilamento e niilismo. Os seres eram inominados desconhecidos, sem designação: *a terra estava informe vazia, as trevas cobriam o Abismo* (Bíblia Sagrada, Ed. Loyola (1994) p. 21). Mas, no instante supremo da criação, o verbo poético foi iluminado e toda a polissemia começou, porque *só ficam as palavras/quando inauguradas.* (Observe também, que este último poema, e aliás, salvo as exceções de “a sirga” (p.25/290), “N.S. d’Abadia’ (p.55/56), “verso” (p.283) e “posta-restante” (p.287), todos os demais poemas têm início com letra minúsculas e a grande parte não tem ponto final).

Neste instante de inauguração da palavra poética *de ouro ou de lata* é aberto um leque de possibilidades de interpretações. Depois da criação, virão tempos novos, vidas novas e um mundo novo. Começa o presente e o futuro do mundo da obra de arte que não se esgota numa interpretação, mas permanece no ser e no tempo do poema, na própria construção que é em si um mundo de possibilidade.

Este estudo tem não um caráter dotado de complexidade e nossa proposta possui um didatismo que não cabe, nenhum forma de prolixidade filosófica e longa investigação lingüística e, muito menos aspira a realizar

uma profunda análise da metafísica dessa obra em estudo. Porém, existe neste livro, uma inegável preocupação ontológica, daí a nossa alusão a alguns preceitos de Heidegger sobre o tempo.

A presente observação nos faz retomar o último poema de *Perau* que encerra a obra com o neologismo “*nonada*”, do autor de *Grande Sertão:Veredas* e da “terceira margem do rio”. Este termo, exibido no final de *Perau*, que tem como propósito meditar sobre conhecimento prático do artístico e do metalingüístico, antes de representar um fim (a não existência, não nada), sugere um acabamento, isto é: um aperfeiçoamento do exame teórico e prático sobre o artístico. Pois, depois de construído o mundo da arte, fica a metáfora, (a *nonada*) que verte puro mistério e segredo, é imagem, abstração e negação real, logo exprime genuíno silêncio.

E, o silêncio é uma palavra em que, tanto por dentro como por fora, há sentidos que têm sabedoria. *Não propriamente a sabedoria do calor, do não dizer por haver, por não ter nada mais que dizer. Mas a sabedoria do que não foi dito, do que ficou à margem ou talvez no centro, o que por ser mais denso, não pôde subir à superfície do rio da linguagem. Esta é, pois, uma palavra que tem sabedoria poética, que traz em si, motivados, os sentidos da língua e da linguagem, que diz e não diz, dizendo* (TELES, G. M. *Retórica do Silêncio* (1989), p. 13).

Desta maneira, essa retórica do silêncio inerente da metáfora infere uma estranheza, que nos traz surpresa e admiração. O reflexo da imagem que emana da metáfora, causa estranhamento provocado pelo caráter virtual da obra de arte. De acordo com Sunanne K. Lange: *todas as formas na arte, são formas abstraídas; seu conteúdo é apenas uma semelhança, uma pura aparência, cuja função é torná-las, também, aparentes – mais livres e inteiramente aparentes do que poderiam ser se fossem exemplificadas num contexto de circunstâncias reais e de interesses carregados de ansiedades. É nesse sentido elementar que toda obra de arte é abstrata.* (Lange, Sunanne K. *Sentimento e Forma.* 1980, p.53).

A partir dessas considerações sobre o estranhamento provocado pela abstração inserida no ser da arte, podemos averiguar uma das polissêmicas sugestões da última palavra do poema “*inominado*”: *nonada*. Tal vocábulo é uma translação imagética da própria metáfora e do próprio ser do poema que continua fluindo no tempo e espaço da significação; tem vida própria e se estende para uma terceira margem da palavra.

Por esse motivo, afirmamos que o autor de *Perau* faz, nesta obra, um mergulho que desvela o ser e tempo linguagem poética ao mesmo tempo que se descobre um teórico artista da palavra. Assim, o poeta faz uma imersão ontológica e metafórica. Nossa asserção nos remete ao livro *A Metáfora Viva*, de Paul Ricoer, quando a evoca o adágio de Heidegger: “*O metafórico não existe senão nas fronteiras da metafísica*”. *Com efeito, a superação” pela qual a metáfora usada se dissimula na figura do conceito não é um fato qualquer de linguagem; ela o é invisível por meio do visível, o inteligível por meio do sensível, depois de os ter separado. (...) a verdadeira metáfora é vertical, ascendente, transcendente.*(Ricoer, P. *A Metáfora Viva* 2000 p. 443).

Pelo exposto, o poema “inominado” sugere uma anterioridade caótica, uma construção metafórica e metafísica do poema, além da realização de um mundo virtual, da edificação de uma obra plural e de um vazio final que poderá ter continuidade a partir da possibilidade que esta metáfora, fique viva na memória e no prazer do leitor. A faculdade do leitor de perceber as sugestões, pode ser necessária ao vazio que ficou. Mas, a arte tem uma existência própria, seu acontecimento é fundamental.

5. QUEM É CARLOS FERNANDO FILGUEIRAS DE MAGALHÃES

Carlos Fernando Filgueiras de Magalhães nasceu em Paratinga, Rio São Francisco, Bahia. Formado em Medicina pela Universidade Federal de Goiás e especialista em cirurgia, dedicou vinte quatro anos da sua vida à terapia intensiva, mas aos seus dezesseis anos já publicava seus primeiros poemas. É poeta, ficcionista e dramaturgo, desenhista, ator, cineasta. Ainda, crítico de teatro, artes plásticas, cinema e literatura. Fez história como um dos introdutores da Instauração Práxis em Goiás. Como um devotado servidor da pesquisa histórica e à história das artes, produziu cinco volumes sobre as artes regionais nos séculos XVIII, XIX e XX.

Foi coordenador cultural da Universidade Federal de Goiás durante três reitorados consecutivos: 1985-1998. É membro do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás e do Conselho Estadual de Cultura.

Sempre vanguardista está presente em várias antologias de ficção e prosa, publicou trabalhos em jornais e revistas e ainda possui vários trabalhos inéditos em diferentes áreas que exerce atividades. Cronologicamente publicou *Matéria-prima* (poesia), (1968); *Via viagem* (romance), (1970); *Daniel* (conto), (1976); *O Jogo dos reis* (teatro), (1978); *Lampião* (Texto de ópera popular) *Revista Goiana de Artes*, v.5, n.2, (jul./dez.1984); *Eros* (poesia), (1986); *História da Irmandade do Santíssimo Sacramento, da Igreja Matriz de Nossa Senhora do Rosário, do arraial de Meia Ponte, da Capitania de Goiás, entre os anos 1757 e 1774, segundo seu Livro de termos de mesa* (ensaio). *Revista Goiana de Artes*, v.12, n1, (jan./ dez. (1991-1992); *Quarks* (poesia), 1994; *X* (poesia) (2002); *Via Viagem* (romance) (2002); *O jogo dos reis e Lampião* (teatro), (2002); *Perau* (poesia) (2003).

CONCLUSÃO

Perau é um livro edificado com a perspicácia de um artífice que compreende os conhecimentos especulativos da teoria e da arte da palavra. Carlos Fernando movimenta teorias sobre a criação poética e realiza uma reflexão sobre a arte, ao mesmo tempo em que torna real e efetivo um ser

poético que se realiza na linguagem. Assim, o poeta materializa uma passagem para o poético que nos remete ao pensamento de Heidegger quando medita que “a poesia cria suas obras no quadro da linguagem e ela as cria da matéria da linguagem”, (in. Nunes, B. 1986, p.198).

Ao proceder a concepção do texto literário, o crítico-poeta metaforiza a “ciência dos verdadeiros começos”, da origem, das raízes do universo artístico. Nesse momento, se aproxima da Filosofia. Este procedimento do artista nos reporta ao conceito Heideggeriano quando explica que o poeta e o filósofo buscam a linguagem poética na sua pura essência dizente e que a Filosofia está mais próxima da poesia do que da ciência: a “Filosofia se avizinha da poesia tanto quanto a filosofia da ciência. E ambas falarão sempre do ser. Os textos dos poetas e dos filósofos rememoram reiterados e veladamente, mas de maneira diferente, essa experiência congênita à própria linguagem e à humanidade do homem” (in. Benedito N. 1986, p.199).

Destarte, o criador de *Perau* poetiza enquanto filósofa, ou vice-versa. Nesse jogo, entre o poético e o filosófico, o artista faz uma imersão no tempo e no ser da própria pré-sença e na existência da arte da palavra.

Para tanto, principia seu mergulho no retorno de um tempo passado e o transfigura em forma de poesia. Depois, retoma o começo de tudo, no tempo passado e originário quando tudo era nada, antes da nomeação, no caos da existência. Em seguida, acontece a passagem para o poético, travessia, quando cria uma realidade abstrata quebrando assim o silêncio do nada.

A arte nomeia a existência das coisas por meio de metáforas que pluralizam a significação do silêncio, porque dizem o indizível e possuem uma sintaxe invisível. Esta sintaxe manifesta uma plurissignificação e conduz o poema para outras margens da linguagem, numa realização silenciosa da metáfora. É o silêncio do sentido. Aqui reside a lógica daquele pensamento alegórico do neologismo “nonada”, do “não há nada”, referido por Guimarães Rosa e intertextualizado pelo autor de *Perau*. A palavra ativa, sendo a essência da palavra no tempo das realizações, é apenas silêncio. Por isso, não há nada nem além nem aquém da palavra, existe um *perau* profundo, só se dá mesmo o nada. “Não se trata de um nada negativo, nem nada que se esvai e contenta em negar a si mesmo em sua negação. Trata-se de um nada criativo, um nada que deixa tudo originar-se: a terra, o mundo, a história, os homens, com todas as negações e afirmações. É um nada que constitui a estrutura ser-no-mundo”, como assevera Emmanuel Carneiro Leão na apresentação do *Ser e Tempo*, parte I. (Heidegger M. 1998, p. 16).

A arte tem natureza simbólica. Tal natureza e sua peculiar “estranheza” são denominadas muitas vezes de “transparência”. “Essa transparência é o que nos é obscurecido se nosso interesse é distraído pelos significados

dos objetos imitados; neste caso, a obra de arte assume um significado literal e evoca sentimentos, que obscurecem o conteúdo emocional da forma”. (Langer, Sunanne K. *Sentimento e Forma*. 1980. p. 57). Isto porque as formas no sentido mais amplo estão numa dimensão intelectual a fim de serem percebidas. O sentimento está expresso na arte, mas ela não é feita de arranjos de elementos sensoriais, uma vez que o seu sentimento ou emoção apresenta “o caráter qualitativo de conteúdo “imaginal”, é “um espelho e uma transparência” (cf. Idem. 1980, 60) de um símbolo.

Jean Cohen assinala em que “qualquer desvio só pode ser sintagmático e não se constitui senão a partir da aplicação incorreta das regras combinatórias das unidades lingüísticas. A função poética não apenas tolera, mas exige a transgressão sistemática dessas normas. A linguagem “normal” não é, portanto, a linguagem “ideal”. Muito pelo contrário, pois é na sua destruição que assenta a instauração do que Mallarmé chamava de a “alta linguagem” (Cohen, Jean. *A Plenitude da linguagem (Teoria da poeticidade)* 1987, p.15).

Esta “alta linguagem” esclarece o sentido do silêncio sinestésico que diz não dizendo nos poemas de *Perau*. Isto porque se na linguagem “normal” a voz nega a presença do silêncio, a poesia nega esta negação e realiza a desconstrução da linguagem. Porém, o encanto desse estranhamento está exatamente na sugestão que a obra de arte exprime, como por exemplo, somente para ilustrar, os quadros “A persistência da Memória” (1931) de Salvador Dali ou toda a série dos girassóis de Van Gogh. Enfim, os poemas de *Perau* não dizem, eles são obras de arte e traduzem na própria existência um mundo de significados.

BIBLIOGRAFIA

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. Trad. Alfredo Bosi. São Paulo: Martins Fontes, 1998. 1.014 p.

BACHELARD, Gaston. **A Água e os Sonhos**. Trad. Antonio de Pádua Denesi. São Paulo: Martins Fontes, 2002. 202p.

BARTHES, Roland. **O Grau Zero da Escrita. Novos ensaios críticos**. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2000. p.237p.

BERGSON, Henri. **A Evolução Criadora**. Trad. de Nathanael C. Carneiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1979. p. 40- 65.

BLANCHOT, Maurice. **O Espaço Literário**. Trad. Albaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987. 382 p.

BOSI, Alfredo. **O Ser e o Tempo da Poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. 275p.

BÍBLIA SAGRADA, São Paulo: Ed. Loyola, 1994. 1324 p.

- CHEVALIER, J. & CHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos*. Trad. Vera da Costa e Silva, et al. Rio de Janeiro: José OLYMPIO, 1990. 996 p.
- COHEN, Jean. *A Plenitude da Linguagem (Teoria da Poeticidade)*. Trad. José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Livraria Almedina, 1987. 263 p.
- FRIEDRICH, Hugo. *A Estrutura da Lírica Moderna*. Trad. Marise N. Curioni, São Paulo: Duas Cidades, 1978. p. 349.
- HEIDEGGER, MARTIN. *Arte y Poesia*. Trad. Samuel Ramos, México, Fondo de Cultura Económica, 1978. p.148 p.
- _____. *O que é metafísica*. Trad. Ernildo Stein. São Paulo :Duas Cidades, 1969, 82p.
- _____. *Ser e Tempo*. (parte I). Trad. Márcia de Sá Cavalcante. Petrópolis:Ed. Vozes, 1998. 325p.
- _____. *Ser e Tempo*. (parte II). Trad. Márcia de Sá Cavalcante. Petrópolis:Ed. Vozes, 1998. 330 p.
- HUSSERL, Edmund. *La Idea de la Fenomenología*. Trad. esp.de Mígues García-Baró. Madri: Fondo de Cultura Económica, 1982.
- LANGER, Susanne, K. *Sentimento e Forma*. Trad. Ana M. Goldberger Coelho e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1980. 431p.
- LEFEBVE, Maurice-Jean. *Estrutura do Discurso da Poesia e da Narrativa*. Trad. José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Livraria Almedina, 1980. 292p.
- MAGALHÃES, Carlos Fernando Filgueiras de. *Perau*. Goiânia: Editora Vieira, 301 p.
- MARTINS, Nilce Santan'Anna. *O Léxico de Guimarães Rosa*. SP :Edusp. 2001 p. 498 p.
- NUNES, Benedito. *Passagem para o Poético*. São Paulo: Ática, 1986. 304 p.
- POUD, Ezra. *ABC da Literatura*. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2002. 218 p.
- RICOEUR, Paul. *A Metáfora Viva*. Trad. Dion Davi Macedo. São Paulo: Edições Loyola, 2000. 500 p.
- TELES, Gilberto Mendonça, *Retórica do Silêncio I*, Rio de Janeiro: José Olympio, 1989. 394 p.
- ULLMANN, Stéphen. *Semântica: Uma Introdução à Ciência do Significado*. Trad. J. A. Osório Mateus. Lisboa; Fundação Calouste Gulbenkian, 3a. ed. (1a. ed. 1964). 577p.