UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA

PÓS-GRADUAÇÃO EM TEORIA DA LITERATURA

TATIANA DA SILVA FALCÃO COSTA

A POÉTICA DO ENCONTRO:

UMA PERCEPÇÃO CONTEMPORÂNEA DO MUNDO ATRAVÉS DA POESIA DE FERNANDO FIORESE

JUIZ DE FORA

2008

Livros Grátis

http://www.livrosgratis.com.br

Milhares de livros grátis para download.

TATIANA DA SILVA FALCÃO COSTA

A POÉTICA DO ENCONTRO:

UMA PERCEPÇÃO CONTEMPORÂNEA DO MUNDO ATRAVÉS DA POESIA DE FERNANDO FIORESE

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Mestrado em Teoria da Literatura, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de juiz de Fora, como requisito parcial para obtenção do Grau de Mestre em Teoria de Literatura

Orientadora: Professora Doutora Silvina Carrizo

JUIZ DE FORA

2008

COSTA, Tatiana da Silva Falcão Costa. *A poética do encontro: uma percepção contemporânea do mundo através da poesia de Fernando Fiorese.* (Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação de Letras, Estudo Literários, da Universidade Federal de juiz de Fora): FALE/UFJF, dez. 2008. 91 fls (digit.)

BANCA EXAMINADORA:

Profa. Dra. Silvina Liliana Carrizo – UFJF – Presidente orientadora

CPF: 052322997-60

Profa. Dra. Francis Paulina Lopes da Silva – UNEC – membro externo

CPF: 280612926-53

Profa. Dra. Terezinha Maria Scher Pereira – UFJF – membro interno

CPF: 261433726-91

Prof. Dr. André Monteiro Guimarães Dias Pires – CES – suplente externo

CPF: 975116506-78

Prof. Dr. Edimilson de Almeida Pereira – UFJF – suplente interno

CPF: 546100876-34

Examinado em: 08-12-2008

Conceito:

AGRADECIMENTOS:

A Deus, que me mostrou que tudo vale a pena, que nunca estivemos distantes, que jamais estive só, obrigada por tudo.

À Professora Silvina Carizo que, com responsabilidade, paciência, amizade e dedicação fez-me compreender que somos capazes de ampliar nossos horizontes, a partir do respeito as nossas diferenças.

À Professora Terezinha Scher pelo apoio.

À Professora Francis pelo incentivo para seguir em frente.

Ao Professor, amigo e poeta Fernando Fábio Fiorese Furtado, pela presença constante, pela amizade e pelo carinho.

Ao amigo e Professor Edimilson de Almeida Pereira, pelas conversas e discussões informais e pelo carinho que muito me ajudaram.

Ao meu pai, Antônio que sempre confiou, que nunca desistiu e que me legou os valores que norteiam meus êxitos.

A minha mãe, Maria de Jesus, companheira de luta.

A todos que me acompanharam neste rastro, meus irmãos Marcos e Rachel, alguns poucos e preciosos amigos, em especial aos meus filhos Kim, Peter e Iris, sem os quais eu poderia bem menos diante da vida.

“Os leitores nasceram livres e devem permanecer livres”

Nabocov

RESUMO

A POÉTICA DO ENCONTRO:

UMA PERCEPÇÃO CONTEMPORÂNEA DE MUNDO ATRAVÉS DA POESIA DE FERNANDO FIORESE

Esta pesquisa procura compreender como se dá a percepção do mundo sob a perspectiva contemporânea. A via de acesso a esta percepção é a poesia do mineiro de Pirapetinga, Fernando Fábio Fiorese Furtado. Pretendemos i) ampliar nossos questionamentos sobre a atuação da poesia contemporânea na elaboração identitária individual (*a priori*) e a coletiva (*a posteriori*), ii) traçar um perfil da percepção contemporânea do mundo através desta poética do enconto. Para nós a construção identitária se dá sempre **em relação**.

PALAVRAS CHAVE: O outro, Homi Bhabha, Percepção contemporânea, Fernando Fiorese, Relativismo crítico, Ambivalência produtiva.

ABSTRACT

THE MEETING POETRY

A CONTEMPORARY PERCEPTION OF THE WORLD THROUGH FERNANDO FIORESE'S POETRY

This research looks for getting a better comprehension about a contemporary perception of the world through Fernando Fiorese's poetry. He is a contemporary Brazilian poet from Pirapetinga, Minas Gerais. We intend i) to enlarge the possibilities of questions related to contemporary poetry performance in working out both individual identity (*a priori*) and colletive one (*a posteriori*); ii) to outline a contemporary perception of the world through this meeting poetry. We believe that the identity construction happens always **in relation**.

KEY WORDS: The other; Homi Bhabha; Contemporary perception; Fernando Fiorese; Critical relativism; productive ambivalence.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO **10**

1. **EM TORNO DA GÊNESE DE UMA POÉTICA** **15**

2. **O CORPO E AS CIDADES, O OUTRO E A TEMPESTADE** **42**

2.1. **DE COMO OS LUGARES MULTIPLICAM O SUJEITO POÉTICO** **49**

2.1.1. O exterior como roupa **50**

2.1.2. Sujeito e cidades **52**

2.1.3. Escritura fotográfica: rigor e liberdade **54**

2.2. **"A TEMPESTADE" E A LEITURA ENQUANTO PROCESSO** **56**

3. ALTERIDADE E TRADIÇÃO **62**

3.1. **BUSCANDO APREENDER A NOÇÃO DE ALTERIDADE** **62**

3.2. **RETOMANDO REFLEXÕES SOBRE A TRADIÇÃO E O NOVO** **70**

3.3. **RUMO A UMA POÉTICA DO ENCONTRO** **73**

CONCLUSÃO **82**

REFERÊNCIAS **85**

A POÉTICA DO ENCONTRO:

UMA PERCEPÇÃO CONTEMPORÂNEA DO MUNDO ATRAVÉS DA POESIA DE FERNANDO FIORESE

INTRODUÇÃO

Os capítulos que compõem esta dissertação de mestrado foram produzidos a partir de questões que nos foram suscitadas pelo ***corpus*** sobre o qual nos debruçamos, a saber, a poética de Fernando Fábio Fiorese Furtado, poeta e escritor mineiro cujo primeiro trabalho publicado data de 1982. Fernando Divide espaço no cenário artístico contemporâneo com grandes poetas de Minas e do Brasil, tais como Iacyr Anderson de Freitas, Edimilson de Almeida Pereira, entre outros.

Em *Corpo portátil*, Fiorese reúne sua produção poética de 1986 até 2000. Após essa data este poeta e escritor mineiro, nascido em pirapetinga, Zona da Mata Mineira, prossegue em sua arte/ofício até os dias de hoje. Nosso recorte nos detém debruçados, num primeiro momento (capítulo I) sobre *Leia, não é cartomante*, produção marginal da década de 1980. Nesta época, Fernando participava ativamente da vida cultural de Juiz de Fora. Integrava um grupo de poetas, escritores, artistas plásticos e fotógrafos que, durante esta década editou o folheto de poesia *Abre Alas* e a revista *d'lira*. À publicação de *Leia, não é cartomante*, produção se seguiram *Exercícios de vertigem & outros poemas* (1985) e outros livros que mais tarde são reunidos em uma coletânea, todos livros de poesia. Fazem parte da coletânea *Corpo portátil*, os seguintes livros: *Ossário do mito* (1986 – 1989), *A primeira dor* (1994 – 1998), *Papéis avulsos* (1998), *Pequeno livro de linhagens* (1997 – 1998) e, por último o livro que empresta o nome à coletânea, *Corpo portátil* (1998 – 2000). Os quatro livros apresentam dois campos de referência que se destacam, quais sejam memória e metalinguagem, facilmente perceptíveis.

Apesar de tanto a metalinguagem, quanto a memória serem campos de referência, se considerarmos a produção poética de Fernando em sua totalidade, optamos por abrir

uma nova possibilidade de leitura. A essa intenção se deve a seleção de textos que perfaz nosso *corpus,* já que eles se afastam dos campos mencionados. Para isso incluímos, junto aos poemas selecionados (aqueles que perfazem *Leia, não é cartomante*, durante o primeiro capítulo, e alguns outros pertencentes à coletânea antes mencionada, nos segundo e terceiro capítulos) um conto, cuja leitura integra o segundo capítulo, chamado *A tempestade*, publicado em 2001 em *Lucero: a journal of Iberian and Latin American Studies,* em Berkeley e também em *Rascunho* (Curitiba), cuja leitua integra o segundo capítulo.

Nossa intenção é iniciar nosso estudo (primeiro capítulo) dando conta da gênese dessa poética a partir de um diálogo com Homi Bhabha e Heloísa Buarque de hollanda principalmente, mas não somente. Questionaremos colocações de Hollanda embasados por Bhabha. Participarão conosco desta discussão Glauco Mattoso, Fernanda Fernandes e Terezinha Scher. Buscaremos apreender a íntima relação que nosso *corpus* mantém com seu contexto. Pensamos que esta relação é intensamente marcada pela atuação recíproca entre a produção poética e entorno. Tal atuação acarreta para ambos uma (re)elaboração constante e simultânea. Dessa (re)elaboração mencionada decorre uma mudança significativa em termos de concepção de mundo, em outras palavras, questiona-se uma visão dicotômica simplista sobre "verdade", sobre certo/errado a partir do questionamento do que é reconhecido como literatura legitimada e o que é produzido à margem. *Leia, não é cartomante* não se nos afigura apenas como o momento em que a poética e Fernando Fiorese se forja, mas também nos oferece a possibilidade de apreender um movimento mais amplo e geral de amadurecimento, de mudança de postura em relação aos acontecimentos do mundo. Passa a se considerar a existência de diferentes perspectivas. Tal consideração conduz a uma relativização crítica de toda e qualquer verdade, que dentro da redoma limitadora da visão dicotômica anterior, desconsiderava a presença inerente do

outro, fosse este outro quem fosse. Isso equivale a dizer que partiremos da constatação de uma visão dicotômica de mundo, forjada na crença da existência de verdades absolutas, e caminharemos em direção a um relativismo crítico que considera o outro e, que por isso mesmo, possibilita um encontro maduro gerador de crescimento e de ampliação de horizontes. Tal conclusão encerrará o primeiro capítulo e atravessará as reflexões que perfazem os momentos seguintes.

No segundo capítulo nos deteremos sobre essa concepção que relativiza toda e qualquer verdade, a partir da noção de que "verdades" emergem atreladas a perspectivas específicas. Ou seja, toda e qualquer verdade se oferece a questionamentos que se dão a partir de enfrentamentos, de diálogos produtivos e (re)elaboradores. Para que isso se dê, há que se conceber como imprescindível a presença inerente do outro. Mais uma vez seremos conduzidos por Bhabha. Roberto Corrêa dos Santos e Roland Barthes nos auxiliarão com propriedade em relação à leitura dos poemas que integram a série "o corpo e as cidades" e o conto *A tempestade*. Participarão das discussões específicas deste capítulo Anna D'Allena, Nonato Gurgel, Branco e Brandão, Calvino, Carlos Nejar e Otávio Paz.

Após consolidarmos nossa compreensão do que vem a ser esta relativização crítica, buscaremos, no terceiro capitulo, acomodá-la como inerente à concepção contemporânea de mundo, atrelando-a a contemporaneidade como um seu traço marcante. Neste último momento é-nos possível contrapor, com bastante segurança, uma percepção contemporânea de mundo atravessando nosso *corpus*. Bhabha prossegue nos conduzindo por essa travessia. Contamos, neste último momento, para compartilhar conosco da discussão proposta, com Azar Nasifi, João Alexandre Barbosa, Roland Barthes, T. S. Eliot, Rodrigo Leão, Laura Silveira, João Guimarães Rosa (pelas "mãos" de Affonso Romano de Sant'anna), Compagnon, Glissant e Said.

De um modo mais sintético, e apontando já algumas vias de acesso que trilharemos, podemos dizer que nossa intenção é demonstrar aqui como a linguagem poética atua na (re)elaboração identitária, quer seja ela considerada do ponto de vista individual, quer do coletivo. Para isso percorreremos três vertentes complementares, quais sejam: i) a inserção da obra objeto de estudo no contexto artístico-literário dos anos 80; ii) a discussão das tensões da poética do autor no âmbito da cultura contemporânea; e iii) a reflexão acerca das relações da obra com a tradição literária.

Na primeira vertente percorrida (que perfaz o primeiro capítulo) nos deparamos com o momento em que a poética de Fiorese se forja. Compartilhamos já, desde o início, de um diálogo a dar-se ente os textos e a tradição canônica que estes questionam. O tom é irônico, o que nos remete ao usado pelos vanguardistas modernos. Porém, são textos contemporâneos que atuam num momento de (re)elaboração de valores. Valores estes que, se num primeiro momento apenas se insinuam, numa produção artística posterior do poeta se revelam em toda sua maturidade. É o que constatamos no segundo capítulo, no qual nos deparamos não mais com este tom irônico inicial, mas sim com um trabalho que se dá a partir de analogias. Aproximamo-nos dos textos de modo a apreender a suplementação de leituras, que tanto desvelam significações conferidas às coisas e aos acontecimentos do mundo, quanto denunciam um reflexão apurada sobre o fazer poético propriamente dito. Isso ocorre sem que estas leituras, no entanto, se completem e/ou se excluam. No último capítulo, procuramos refletir sobre questionamentos suscitados pelas reflexões que se estabelecem entre os textos e a tradição literária. Para tanto, tentamos uma aproximação entre o *corpus* e vestígios específicos dessa teoria, que se pretende contemporânea.

Reconhecemos que estamos operando a partir de textos anteriores que convergem para o nosso, ou seja, partimos da convergência de textos outros, projetados aqui. Trabalhamos como leitores e produtores (ao menos destes escritos), cientes de que esta

produção está inexoravelmente atrelada: a) àquilo em que nós, enquanto leitores, acreditamos *a priori*; b) às nossas contribuições pessoais ao significado que se desvela tanto a partir do *corpus* poético, quanto dos textos teóricos envolvidos no projeto; c) ao propósito já explicitado que vem impulsionar nossas pesquisas; d) à atuação de nossos esquemas conceituais e de nossas experiências conceituais e de nossas experiências vitais como elementos desveladores de significado que emanam do contexto para o(s) texto(s); e) ao nosso domínio (ou à falta dele) em relação ao *corpus teórico* envolvido.

Não temos a pretensão de responder a nenhuma pergunta, mas tão somente de provocar múltiplos questionamentos que nos possibilitem ampliar os horizontes de reflexão, principalmente em relação ao objetivo que pretendemos atingir, a saber i) alcançar uma melhor compreensão em relação à atuação da poesia na **elaboração identitária** individual (*a priori*) e coletiva (*a posteriori*), já que para nós (iremos demonstrar isso) toda produção cultural, e a poesia em particular, atua numa interação continua com o contexto em que se forja, revisando-o e sendo por ele (re)elaborada; ii) delinear **uma percepção contemporânea do mundo** a partir desta **poética do encontro.**

1. EM TORNO DA GÊNESE DE UMA POÉTICA

Pretendemos nos posicionar dento da contemporaneidade, compartilhar de suas concepções e exteriorizar em texto a dinâmica de suas contradições. Tais questões forma suscitadas pela poética do mineiro Fernando Fábio Fiorese Furtado. Percorreremos a poética de Fiorese, dialogando com Homi K. Bhabha e nos atendo, de início, ao momento em que ela se forjou: anos 80, fim da ditadura militar, poesia marginal (*Abre Alas*), Juiz de Fora (MG). Para abarca melhor o contexto que envolve este momento, faz-se necessário retroceder algumas décadas. Lançamos, pois, nosso olhar retrospectivamente, tentando reler, sob a perspectiva atual, o processo histórico-literário brasileiro desde os anos 1960 até meados dos anos 1980. Em termos de espaço, nos limitaremos a acomodar Juiz de Fora no contexto nacional. Nossa intenção, ao traçar sucintamente o panorama da poesia brasileira entre as décadas de 1960 a 1980, é pensar esta produção literária e compreender em que medida compartilhou da alteração verificada na base dos estudos literários, a saber, o processo de redefinição do conceito de cultura nacional homogênea, e situá-la dentro do processo cultural brasileiro. Tomamos para nós, conforme propõe Hommi Bhabha em *O local da cultura*, a tarefa de "mostrar como a intervenção histórica se transforma através do processo significante, como o evento histórico é representado em um discurso de algum modo fora de controle" (BHABHA, 2007:34).

Em termos literários, podemos pensar os anos 1960 como o período do engajamento, da eficácia revolucionária da palavra poética, em que os poetas jovens estavam vinculados a formas de militância política, ou seja, havia uma relação direta entre arte e sociedade. A arte produzida por artistas e intelectuais envolvidos em um projeto revolucionário aliado às contradições do processo de modernização intensificadas a partir do período JK. Antes ideologia que subjetivismo.

A produção poética segue por duas trilhas dominantes: a poesia de dicção populista e a poesia da vanguarda. Vamos percorrer, sucintamente estas duas trilhas, bem como seu(s) desdobramento(s), até alcançarmos nosso objetivo.

O cenário político cultural que focamos é marcado por desencontros na esfera do poder executivo. A desagregação política é intensa e a insatisfação da população viabiliza uma interferência militar arbitrária. Os militares passam a protagonizar a cena política e controlam a população via propaganda e publicidade, assim o **povo** passa a desempenhar tão somente um papel de massa de manobra. Baseados numa noção fictícia e homogênea de povo, que escamoteia as contradições dos diversos grupos e subgrupos que compõem a sociedade, fortalecem-se o PCB (esquerda), mitificando o Estado como revolucionário, e o nacionalismo (direita), ambos orientados pela fé na soberania do Estado e, obviamente, atuantes enquanto ideologias. A "moeda corrente do crítico, ou do juízo estético" (BHABHA, 2007; 25) era então "a soberania da cultura nacional, concebida, como propõe Benedict Anderson, como uma comunidade imaginada com raízes em um tempo vazio homogêneo de modernidade e progresso" (BHABHA, 2007: 25).

Na arte literária, nos deparamos com as duas trilhas dominantes antes mencionadas, a saber, a poesia de dicção populista, cujo discurso coloca a arte como instrumento de tomada do poder (ou, ao menos, de questionamento deste), e a poesia de vanguarda, experimentalismo formal atrelado à noção de modernização. Refletiremos um pouco sobre ambas, considerando que, segundo Heloísa Buarque de Hollanda em *Impressões de viagem,* foram produzidas sob a seguinte perspectiva social:

> Produção cultural largamente controlada pela esquerda, [que] estará neste período de pré e pós-64 marcada pelos temas do debate político. Seja pela produção em traços populistas, seja em relação às vanguardas, pelos temas da modernização, da democratização, do nacionalismo e da "fé no povo", [que] estarão no centro das discussões, informando e delineando a necessidade de

> uma arte participante, forjando o mito do alcance revolucionário da palavra poética (HOLLANDA, 1980: 17)

Enquanto na "arte popular, do povo" o CPC (Centro Popular de Cultura) da UNE (União Nacional dos Estudantes), em nome de um compromisso assumido de clareza com seu público, o artista é levado a adequar/trabalhar a linguagem de modo a exprimir a sintaxe das massas, no movimento de vanguarda, que se deu a partir d concretismo (anos 1950), busca-se situar a modernidade das sociedades urbano-industriais no centro de um discurso que pretende a superação da palavra. A vanguarda, trabalhando sob o empenho de um rigor formal, em termos de linguagem e no que diz respeito à palavra, tanto por mitos, quanto por sua ideologia da linguagem, se opõe totalmente à produção do CPC, já que este elaborou sim sua linguagem, mas conferindo a esta um perfil bem diferente da palavra de Heloísa Buarque de Hollanda a respeito:

> Poeticamente, esta opção traduz-se numa linguagem celebratória, ritualizada, exortativa e pacificadora. O laborioso esforço de captar a "sintaxe das massas" significa para o escritor a escolha de uma linguagem que não é a sua. Programaticamente ele abre mão do que seria a força de seu instrumento de trabalho, a palavra pó[ética, seu único engajamento possível, em favor de um mimetismo que não consegue realizar, inclusive não levando em conta o nível de produção do simbólico nessa mesma poética popular. Produz, então, uma poesia metaforicamente pobre, codificada e esquemática (HOLLANDA, 1980: 26).

Discordamos de Heloísa, posto que, a nosso ver, o fato de se encarar tal produção como pobre e esquemática se configura em um mito forjado numa análise superficial que não se distanciou temporalmente o suficiente para tornar possível a apreensão de um trabalho de linguagem cuidadosamente elaborado e de grande valor, na medida em que mobilizou um grupo considerável de artistas em âmbito nacional. Havia um empenho sobrecomum, por parte dos artistas, em politizar a população. Isso foi percebido pelos militares. O golpe de 64 não vetou a circulação da produção intelectual de esquerda, mas bloqueou o aceso do intelectual à massa (operários, camponeses, soldados, etc.). Aqueles que tentassem restabelecer o contato eram torturados ou mortos. A produção engajada

circula em um circuito fechado, sendo consumida por intelectuais e estudantes de classe média. O sistema absorve e integra toda a produção de esquerda, no momento em que limita sua circulação a um âmbito pré-estabelecido. Apesar da contestação proclamada em alta voz, a arte fortalece a situação que pretendia alterar, na medida em que, transformada em entretenimento, alimenta o próprio sistema. Portanto,

> A função política da obra, sua eficácia revolucionária, não deve, então, ser procurada nas imprecações que dirige ao sistema ou em sua auto-proclamação como obra de transformação social, mas antes na técnica que a produz, na conformação ou não dessa técnica às relações literárias de produção estabelecidas (HOLLANDA, 1980: 27).

No que se refere às vanguardas, o rio, apesar de ser outro, deságua no mesmo mar. "O operário é visto como a expressão mais moderna das sociedades industriais" (HOLLANDA, 1980: 38) e guarda, ainda que latente, todo o poder de transformação. O trabalho com a linguagem, com a palavra, se dá sob a égide da racionalidade e da precisão, mimetizando o trabalho humano como se fora ferramenta na sociedade industrial moderna. Utilidade e pedagogia, praticidade e objetividade. Seu "pecado" maior reside na crença de um subdesenvolvimento que figura como etapa a ser transposta rumo a um desenvolvimento fictício e ingenuamente **óbvio**. Os vanguardistas não pensam esta condição a partir dos aspectos de integração ao sistema capitalista internacional, ou seja, não concebem o subdesenvolvimento como relação, nem se dão conta de sua própria prática.

Há a crença de que a vanguarda assimilou a imagem de país que o sistema oferecia, na medida em que teria acreditado que o "país que vai para frente" estaria prestes a desabrochar em todo o seu esplendor. Para nós, tal crença se configura em mais um mito, que teria, inclusive, levado Hollanda à seguinte reflexão:

> A revolução imaginada pela vanguarda concretista era uma ficção. Seu equívoco a colocava numa posição colonizada e colonizadora. Suas

> declarações de intenção revolucionária caíam por terra em sua práxis cultural que se mostrava completamente integrada às relações de produção do sistema, cujo movimento de modernização e integração a uma nova etapa de dependência, o concretismo acompanhava. O poema concreto lançava mão da linguagem do sistema, mas mostrava-se incapaz de tocá-lo criticamente (HOLLANDA, 1980: 93).

Se assim fosse, isso significaria que o radicalismo na concepção de arte como instrumento de militância política, ao fim e ao cabo, teria sacrificado toda a produção poética, posto que o poeta, segundo Bhabha, "ao obscurecer o poder de sua própria prática na retórica da militância, deixa de chamar atenção para o valor específico de uma política de produção cultural" (BHABHA, 2007: 46).

Porém, tal qual nossa posição em relação à produção do CPC, acreditamos, que o que se deu, também em relação á vanguarda concretista, foi de fato uma intensa produção cuja qualidade artística inquestionável advém do apurado trabalho de linguagem. Sendo assim, assinalamos a nossa discordância em relação a Hollanda, para quem

> A capacidade de o sistema recuperar essa contestação é surpreendente. As obras engajadas vão-se transformando nem rentável negócio para as empresas da cultura: a contestação, integrada às relações de produção cultural estabelecidas, transforma-se novamente em reabastecimento do sistema, onde não consegue introduzir tensões (HOLLANDA, 1980: 93).

Para nós a recuperação dessa contestação por parte do sistema se deu sim, mas tão somente por estarem tais movimentos literários "expirando". Explicamo-nos: acreditamos que as tensões afiguraram-se intensas no início e no auge da atuação dessas manifestações artísticas, e, no momento em que a contestação artística, tanto do CPC, quanto da vanguarda concretista se apresentaram como "pouco eficaz", isso só ocorreu porque tais movimentos literários fecharam seus ciclos, cumpriram seus papéis, cabendo aos frutos gerados pelos questionamentos suscitados durante sua atuação assumir a cena artístico-cultural e tensionar o elemento histórico. Os movimentos findam, mas não o processo. Há uma substituição do elemento tensionador, mas a tensão é ininterrupta. O poder da tradição

encontra uma brecha para se reinscrever, isto é, para recuperar a contestação que o tensiona e assimilá-la, exatamente no período em que um movimento literário (manifestação artística) fecha seu ciclo.

Para Homi Bhabha, que pensa em termos de **tradição canônica** (expressão que diz uma "verdade" reconhecida pelo próprio sistema),

> O direito de se expressar a partir da periferia do poder e do privilégio autorizados (...) é alimentado pelo poder da tradição de se reinscrever através das condições de contingência e contraditoriedade que presidem sobre as vidas dos que estão "na minoria" (BHABHA, 2007: 21).

Ou seja, no momento em que há a assimilação por parte da tradição (e entendemos essa assimilação como inerente e indispensável a manutenção de um processo maior), o elemento novo (fruto dos questionamentos suscitados pelas manifestações anteriores, ora assimiladas) está atuando e tensionando.

Quando a consciência começa a dar à luz, artistas outros começam a questionar-se sobre a produção militante, tanto cepecista, quanto vanguardista. Ao que parece, há um dar-se conta, consoante a assertiva de Johann Wolfgang Von Goethe de que "a natureza interna de toda nação, assim como a de cada homem, funciona de forma inconsciente" (Goethe apud ELIOT: 96). Verifica-se a precariedade da concepção absolutista de cultura homogênea pela falta de uma estrutura fundamental que dê conta de modos específicos de identificação cultural e afetos que se formam em torno de questões diversas vinculadas ao indivíduo. Em última análise, há uma "revisão radical do próprio conceito de comunidade humana" (BHABHA, 2007: 25), a partir da projeção de alteridade vivida, na medida em que, para os intelectuais e artistas engajados, havia um **outro** idealizado, não considerado em toda sua diversidade inerente, que seria o **povo**. Os valores e concepções de mundo começam a resvalar em direção ao relativo em detrimento do absoluto, ou seja, passam a ser questionados tanto os conceitos vinculados à idéia de soberania de culturas nacionais,

quanto os atrelados à concepção de universalismo da cultura humana. É a esse processo de revisão de conceitos, que nos referimos como um processo maior, um processo mais amplo e que é ininterrupto. A engrenagem que o move é a tensão constante entre tradição/elemento novo – elemento novo/ tradição atuando como mencionado acima.

Em meio àqueles que, desprovidos da utopia que fazia parte desta visão anterior que aqui apontamos como a visão homogênea dos populistas e vanguardistas, já entreviam a situação a partir de uma perspectiva diferenciada, estavam os participantes do tropicalismo e, num desdobramento deste, a produção alternativa da chamada **poesia marginal**. Com o tropicalismo, o Brasil passa a tomar parte dos movimentos políticos e culturais que têm lugar nos Estados Unidos e Europa: *os hippies, a nouvelle vague*, emancipação das minorias étnicas e sexuais e inúmeras expressões da contracultura. Segundo as palavras de Caetano Veloso citadas por Hollanda:

> Qualquer um pode ver claro que os problemas culturais do Brasil estão bem longe de serem resolvidos. Depois da euforia desenvolvimentista (quando todos os mitos do nacionalismo nos habitaram) e das esperanças reformistas (quando chegamos a acreditar que realizaríamos a libertação do Brasil na calma e na paz), vemo-nos acamados numa viela: fala por nós no mundo, um país que escolheu ser dominado e, ao mesmo tempo, arauto guardião mor da dominação da América Latina (HOLLANDA, 1980: 53)

Assim, se antes dos anos 70 havia um projeto revolucionário globalizante, almejando a tomada do poder e a derrocada da burguesia, após os anos 1970 esse projeto é abandonado e surgem, em seu lugar, intervenções múltiplas setorizadas, a partir mesmo da entrada em cena da contracultura. O tropicalismo traz consigo a recusa do bom comportamento, afronta os valores vigentes da classe média tidos como modelos. Nos desdobramentos da insurgência contracultural valoriza-se o cotidiano com sua marginália. No centro da cena, "episódios cotidianos das grandes cidades nas situações vivenciais de milhares de existências desordenadas da vida urbana" (HOLLANDA, 1980; 57).

Percebendo a mentalidade que se delineia, justo quando se esvai a concepção "homogênea" de país, os militares radicalizam a situação a partir de 1968. Desencadeia-se um movimento, por parte do Estado, de coerção ideológica, no qual se busca, a todo custo, preservar e consolidar a imagem do **milagre brasileiro**, espécie de apropriação perversa da política desenvolvimentista implantada pelo populismo culto de JK. A política cultural financia as artes plásticas e a classe média se delicia com as enciclopédias.

Segundo Bhabha, a fixidez daquilo que se tem como verdade inquestionável é, ao mesmo tempo, ordem imutável e repetição demoníaca (BHABHA, 2007: 105). Daí emana inclusive o estereótipo enquanto estratégia discursiva que "vacila entre o que está sempre no lugar, já conhecido, e algo que deve ser ansiosamente repetido" (BHABHA, 2007: 105). Parece-nos que a ideologia do sentimento nacionalista, por não poder ser provada enquanto discurso, vigorasse pelo excesso, isto é, se forjasse como ideologia, justo pela "repetição demoníaca". Aqui a impressão de fixidez, de verdade inquestionável, o próprio estereótipo da nação nacionalista, por assim dizer, é alcançado pelo movimento, pela repetição ansiosa do mesmo, a dar-se num excesso tal que simularia um conceito rígido. O excesso é imprescindível para impor aquilo que "não pode ser provado empiricamente ou explicitado logicamente" (BHABHA, 2007: 106).

Quanto à produção de esquerda, já vimos como participa do sistema, mediante um processo de assimilativo. Diante disso, os artistas buscam redefinir um caminho de atuação frente ao contexto político, econômico, social, cultural e ideológico em vigor. Enquanto o tropicalismo lançava mão dos meios de comunicação de massa (rádio e televisão), atuando na música popular brasileira, num seu desdobramento surgia a poesia marginal. No momento em que a política cultural oficial monopoliza e controla as opções legitimadas de produção artística, os jovens começam a criar novas possibilidades, atuando em circuitos alternativos. Vemo-nos diante de

> Manifestações (que) criam seu próprio circuito (não dependem, portanto, da chancela oficial, seja do Estado ou das empresas privadas) e enfatizam o caráter de grupo e artesanal de suas experiências. É importante notar que esses grupos passam a atuar diretamente (...) na subversão de relações estabelecidas para a produção cultural (HOLLANDA, 1980: 96).

A poesia marginal, enquanto tendência, inicia sua participação no cenário literário brasileiro nos anos 70: *ExpoesiaI* (1973), PUC/RJ. Por essa ocasião, o Brasil presencia um "surto de poesia". A produção é vendida em bares, portas de cinema, pelas ruas, buscando burlar as condições impostas pelo sistema. Em artigo publicado por Antônio Carlos de Britto na revista *Argumento* e transcrito por Hollanda na obra já citada, podemos ler:

> Está acontecendo um "surto" de poesia hoje no Brasil? Tal indagação tem ocupado ultimamente, e com tal insistência, a reflexão de jornalistas, professores, intelectuais, etc. que talvez já possamos falar do "surto da indagação". A capitalização crescente do nosso mercado editorial tem significado para os novos autores um fechamento sistemático das possibilidades de publicação e distribuição normais. Na tentativa de superar este bloqueio que os marginaliza, tais autores são levados a soluções que por mais engenhosas são sempre limitadas. Já há quem fale de uma "geração de mimeógrafo", de uma poesia pobre, que se vale dos meios os mais artesanais e improvisados de difusão, num âmbito necessariamente restrito. Há também o esquema de "consórcios", que busca reproduzir no campo editorial o mecanismo já testado com sucesso na venda de bens duráveis de consumo. Ao lado disso começam a proliferar os planos mais variados de produção independente. Lentamente vai se criando em nossos principais centos urbanos uma espécie de circuito semimarginal de edição e distribuição, o que é certamente uma resposta política ao conjunto de adversidades reinantes (HOLLANDA, 1980: 98).

Os autores participam de todo o processo de produção de seus livros, que são pessoalmente vendidos aos leitores.

> A participação do autor nas diversas etapas da produção e distribuição de seus livros determina um produto gráfico integrado, de imagem pessoalizada que ativa a situação mais próxima do diálogo do que a oferecida comumente na relação de compra e venda de produtos. Começa, portanto, a poesia a entrar em cena, estabelecendo um novo circuito para a literatura e criando um novo público leitor de poesia (HOLLANDA, 1980: 98).

Em Juiz de Fora, Minas Gerais, o ano é 1981. Jovens poetas entre 18 e 20 e poucos anos produzem dentro deste circuito alternativo da poesia marginal. Apresentam-se como

um desdobramento da **geração mimeógrafo**. Em torno da causa política pela liberdade de expressão, surge um movimento cultural cuja fundação se concretiza com a publicação do folheto de poesia *Abre Alas* e da revista *d'lira*. Tudo isto em meio aos varais de poesia, organizados no Calçadão da rua Halfeld, e frente ao Cine Theatro Central. O escritor Luiz Ruffato esclarece em reportagem publicada no jornal *Tribuna de Minas* me 28 de setembro de 2006:

> Foi um período em que a literatura brasileira se engajou no processo de luta contra a ditadura, e esse momento não foi só de Juiz de Fora, mas se tornou único devido ao número expressivo de envolvidos que continuou a trilhar o caminho da literatura (Ruffato apud FERNANDES, 2006: 6)

Participaram, além de Luiz Ruffato, os poetas Edimilson de Almeida Pereira, Fernando Fábio Fiorese Furtado, Iacyr Anderson Freitas, José Henrique da Cruz ("Mutum"), José Santos, Júlio Polidoro, Luiz Guilherme Piva, Mauro Fonseca, Petrônio Dias, Suraia Mockdeci, Walter Sebatião, entre outros, bem como o fotógrafo Humberto Nicole, o designer gráfico Tadeu Moreno, os artistas plásticos Jorge Arbach, Patrícia Borges e César Brandão. Segundo Fernando Fiorese, "isso só foi possível porque os integrantes se mobilizavam e trabalhavam sem receber nada, com uma perspectiva comunista ou anarquista impossível de acontecer na lógica de mercado atual". (FERNANDES, 2006: 6). No mesmo sentido, ressalta Jorge Arbach:

> Havia uma generosidade pelo que cada companheiro oferecia para o banquete editorial. Um significativo desdobramento social gerou-se em mim a partir de então. Percebi o quanto havia de comunhão no que pensávamos e fazíamos (Arbach apud FERNANDES, 2006: 6)

Enquanto Luiz Ruffato recorda com clareza a performance do grupo:

> As memórias pessoais se confundem com as do grupo, porque éramos unidos. Aos sábados pela manhã, ocupávamos o Calçadão com um happening poético. Enfrentávamos o estranhamento da população e da ditadura, pois até hoje as pessoas achariam esquisito aquilo. Eram verdadeiras procissões poéticas com

> megafone em punho, defendendo a liberdade de expressão (Ruffato apud FERNANDES, 2006: 6).

Será então nestes princípios da década de 1980 que Fernando Fábio Fiorese Furtado adentra a cena literária brasileira com o livro *leia, não é cartomante.* Produção **marginal** atuante neste novo circuito, o livro de estréia já traz latente indícios que irão vigorar como traços marcantes na poética deste autor contemporâneo, dentre eles: a reflexão crítica sobre o fazer poético, o olhar armado, o ler-se pela leitura do outro e a recolha da tradição como procedimento indispensável à (re)elaboração crítica do presente. Se, por um lado, a tradição é ponto de partida para que o novo se dê, por outro, o novo se difere do *continuum* desta mesma tradição por tensioná-la.

Se considerarmos "cultura" do ponto de vista sugerido por Glauco Mattoso em *O que é poesia marginal?*, não como "grau de conhecimento e sim como padrão de comportamento"(MATTOSO, 1981: 8), será possível compreender o termo "marginal! Como indicador do que se põe fora, à margem, ou ainda, segundo o mesmo autor, como referindo-se àquele que "tendo-se libertado de uma cultura, não se integrou de todo em outra, ficando à margem das duas' (MATTOSO, 1981: 7-8). Aqui percebemos já uma aproximação com o "entre-lugar" de Bhabha:

> A linguagem crítica é eficiente não porque mantenha eternamente separados os termos do senhor e do escravo, do mercantilista e do marxista, mas na medida em que ultrapassa as bases de oposição dadas e abre um espaço de tradução: um lugar de hibridismo, para se falar de forma figurada, onde a construção de um novo objeto político que é novo, nem um nem outro, aliena de modo adequado nossas expectativas políticas, necessariamente mudando as próprias formas de nosso reconhecimento do momento da política. O desafio reside na concepção do tempo da ação e da compreensão políticas como descortinador de um novo espaço que pode aceitar e regular a estrutura diferencial do momento da intervenção sem apressar-se em produzir uma unidade de antagonismo ou uma contradição social. Este é um sinal de que a história está acontecendo no interior dos sistemas e estruturas que construímos para figurar a passagem do histórico...Em tal temporalidade discursiva, o evento da teoria torna-se a negociação de instâncias contraditórias e antagônicas, que abrem lugares e objetivos híbridos de luta e destroem as polaridades negativas entre o

> saber e seus objetivos e ente a teoria e a razão prático-política (BHABHA, 2007: 51).

É importante enfatizar que, no contexto em que nos colocamos, o temro "marginal" se vê descartado de seu valor pejorativo, convertendo-se em elogio, na medida em que explica a inversão de valores contraculturais, isto é, a negociação em relação ao sistema (aqui enfrentamento, negociação, não binarismo). Neste ato de, segundo Ruffato, "colocar na rua o descontentamento por meio da busca de formulações estéticas para o pensamento (Ruffato apud FERNANDES, 2006: 6), a história se transforma justamente a partir de um discurso que está fora de controle, a saber, o discurso artístico. Como o CPC e a vanguarda concretista atuaram como processos estéticos que viabilizaram a "passagem do histórico"(BHABHA, 2007: 51) em sua hora, também a poesia marginal, a partir do tensionamento da tradição, explicita a "concepção do tempo da ação e da compreensão políticas como descortinador de um novo espaço"(BHABHA, 2007: 51) – neste nosso caso específico, o espaço alternativo das ruas, à margem do mercado, fora do que figura, então, como legítimo. Essa é sua estrutura diferencial do momento da intervenção, o elemento que faz de tal manifestação artística o novo que tensiona. Como veremos, essa poesia se posiciona de forma irônica, por vezes debochada. Estes são traços fortes que caracterizam tal projeto literário compartilhado num âmbito nacional, justo neste momento de despojamento das concepções nacionalistas homogêneas.

Para Bhabha, à arte não é dado o poder de controlar o caos/mundo que compartilha, porém, ainda que sem controlá-lo, ela o organiza (BHABHA, 2007: 34). A poesia marginal, posicionando-se "do lado de fora", explicita sua desvinculação do cânone legitimado, o que lhe possibilita o questionamento, não de um passado nostálgico, mas de um passado-presente, que é parte integrante de uma necessidade visceral de vivenciar um momento fundado em verdades antagônicas estanques.

> O descongelar da guerra fria, o medo de que, se não pudermos oferecer o velho paraíso socialista em troca deste inferno capitalista, teremos nos tornado traidores de nossos irmãos. A lição...requer um movimento de afastamento de um mundo concebido em termos binários, de uma noção das aspirações do povo esboçado apenas em preto e branco (BHABHA, 2007: 35).

Desta forma, a poesia marginal consegue lançar um olhar crítico sobre a produção anterior (CPC, vanguardas) e expor a ilusão que resume toda e qualquer posição binária que se furte ao diálogo de enfrentamento. É essa a preocupação central sobre a qual se focam as reflexões de Homi Bhabha, a saber, a perda de absolutos:

> Privado e público, passado e presente, o psíquico e o social desenvolvem uma intimidade intersticial. É uma intimidade que questiona as divisões binárias através das quais essas esferas da experiência social são frequentemente opostas espacialmente (BHABHA, 2007: 35).

Sendo assim, os poetas marginais produzem imersos, consciente ou inconscientemente, no que para Bhabha seria o universo do crítico: "O crítico deve tentar apreender totalmente e assumir a responsabilidade pelos passados não ditos, não representados, que assombram o presente histórico" (BHABHA, 2007: 34).

A partir desta breve reflexão sobre este termo – "marginal" –, que figura como adjetivo, podemos, por ora, conceber o termo "poesia", neste momento da produção literária brasileira, sob a perspectiva do poeta marginal, como uma "atitude, postura intencional da obra, a qual não se restringe a mera transmissão de uma idéia e visa a provocar uma reação qualquer, de reflexão ou questionamento, da parte de quem lê o poema. Se interpretou, é poesia" (MATTOSO, 1981: 13).

Refletindo a respeito da pretensa auto-exclusão artístico-social dos poetas marginais, nos diz Fiorese no poema "Poesia marginal" do já citado livro de estréia:

> Munidos com armas de lírico calibre três rapazes e uma moça invadiram, ontem no centro da cidade, uma gráfica, onde após renderem os funcionários e o guarda de segurança, fizeram imprimir 2 mil exemplares de um livro do grupo. A 34ª DP registrou.

DIÁRIO DA TARDE

(FURTADO, 1982: 38)

Fernando se apropria da história literária recente, num recuo antropofágico que lhe permite (re)pensar o movimento vanguardista prévio e atualizá-lo, seguindo os passos de Oswald de Andrade, para quem, segundo Mattoso:

> Não apenas a poesia como toda a cultura (tanto no sentido intelectual como social) só seria humanista se fosse antropófaga, isto é, se "devorasse" todos os valores impostos pela tradição e pela história reaproveitando o que fosse vital para a liberdade do homem (MATTOSO, 1981, p.16)

É neste sentido que, já em sua estréia, Fiorese se apropria das vanguardas e de seus desdobramentos, alimentando-se da tradição e buscando (re)pensar a literatura atuante. Nas palavras de Terezinha Scher, ao prefaciar *Leia, não é cartomante*:

> ...o destaque, neste livro, talvez possa ficar com a revisão de fases e movimentos poéticos, o que evidencia a preocupação do autor de repensar o poético em uma dimensão mais ampla. (Leia-se: Poema Futurista, Poema Virtual, Poema Processo, Poesia Marginal, Pornopoema I e II). (SCHER, 1982: 7).

No que se refere à poesia visual e ao poema-objeto, Fiorese lança mão da analogia entre poeta e palhaço, também empregada por outros escritores e artistas. Compreendemos tal analogia como uma crítica bastante irônica à pressuposta ingenuidade tanto vanguardista, quanto cepecista, que, depois do *show*, ou seja, após alardear todo seu engajamento, haveria se transformado em entretenimento. De acordo com essa concepção, o poeta figuraria como palhaço. Esse procedimento se nos afigura como uma performance, que denuncia o questionamento da própria arte. E aqui voltamos a um ponto já mencionado, a saber, no momento em que uma tensão é absorvida pela tradição, ela passa a ser parte da tradição canônica que está sendo posta em questão pela nova tensão que vigora e que dá sequência ao movimento que perfaz o *continuum,* o cânone. Vejamos, por

exemplo, como tal analogia figura num dos anúncios publicados por Paulo Bruscky e Daniel Santiago nos classificados do *Diário de Pernambuco*:

> EX-INTELECTUAL – especialista em brincadeiras de salão e terraço, para animar chás, desfiles, reuniões de Alta Sociedade. Procurar R. das Creoulas, 273 a fim de acertar "cachet".; "VENDE-SE" – cópias super 8 d'O palhaço degolado para entidades municipais, estaduais e federais. Tratar com dona Celeste, R. Aníbal Falcão 45/1 (MATTOSO, 1981: 36-7)

Já Fernando Fiorese, em *Leia, não é cartomante*, é retratado por Petrônio Dias como palhaço, não rindo, mas triste e desnudo. No fundo da ilustração, a roupa de palhaço pendurada em um cabide, e na página ao lado o poema "Um cômico abre falência": "o palhaço ao invés do poeta/ o poeta ao invés do palhaço/ o poeta revés do palhaço" (FURTADO, 1982: 35). Depreende-se, por parte do eu-poético, o questionamento deste mito da ingenuidade, tanto na imagem "triste" e na roupa de palhaço pendurada no cabide, que o poeta não veste, quanto no último verso, "revés do palhaço", ou seja, não um palhaço, e sim, pelo contrário, um seu oposto. Por que não levantar aqui uma hipótese, para nós bastante viável, de que tal mito (poeta/ palhaço/ poesia/ entretenimento) foi produzido e alimentado pelo próprio sistema que não se queria questionado, tensionado? Percebemos, pois, que

> A arte não apenas retoma o passado como causa social ou precedente estético, ela renova o passado, refigura-o como um entre-lugar contingente que inova e interrompe a atuação do presente...Encontrar...ambivalência e ambigüidades encenadas ou encontrar separação e divisão representadas na obra de arte é também afirmar um profundo desejo de solidariedade (BHABHA, 2007: 42).

Glauco Mattoso tenta uma definição para poesia marginal, referindo-se à possível ausência de um

> Trabalho coletivo ou grupal orientado e posicionado contra ou a favor de determinados conceitos. Se existem traços comuns à maioria dos autores da década, são eles a desorganização, a desorientação e a desinformação. E mais: a despreocupação com o próprio conceito de poesia e o descompromisso com qualquer diretriz estética resultam numa espécie de displicência, de certo modo

> saudável...como conseqüência, tal conceito ou tais diretrizes podem ser indiferentemente observados ou não, consciente ou inconscientemente, na obra poética desses autores (MATTOSO, 1981: 29)

Já para Heloísa Buarque de Hollanda e Carlos Alberto Pereira, em *Impressões de viagem* os poetas marginais equivalem à geração mimeógrafo e, em termos literários, poderiam ser identificados por produzirem textos caracterizados "pelo emprego de um vocabulário baseado na gíria e no chulo, e de uma sintaxe isenta das regras de gramática, tal como no linguajar falado" (HOLLANDA, 1980: 32). Tal displicência formal e vocabular, que conduziu os intelectuais por nós mencionados a tais conclusões, pode ser detectada em fragmento do poema "Rascunhos da cidade de Juiz de Fora":

O verão
Deslumbre de fósforo no rosto
deixa claros os peitinhos
das meninas do Calçadão
- esperteza de língua
E molejo
Sonho escrever o verso
Mais perverso
E safado
Por entre as coxas
Da menina de branco que passa
(FURTADO, 1982: 17).

E ainda com mais intensidade, neste outro fragmento do mesmo poema:

lido com a cidade
como gigolô com sua puta
e se de esquina a esquina ela me trai
soco-lhe a boca de óleo, lama e fumaça

dentro de um quarto do hotel Mauá
enquanto que (*sic*) nas calçadas
e portas de bares
noturnas prostitutas estouram carnes
(FURTADO, 1982: 14)

Contudo, discordamos tanto de Glauco Mattoso, quanto de Heloísa Buarque, já que, a nosso ver, a irreverência e a ironia são, de fato, traços marcantes compartilhados pelos poetas em questão, perfazendo, pois, um projeto poético coletivo de peso. Poderíamos até voltar á irreverência do modernismo de 22, mas encontramos, em relação a esses dois momentos literários distintos, pelo menos uma diferença marcante. Segundo Heloísa Buarque de Holanda, "a diferença está na postura, que em 22 teria sido intencional, premeditada, e na poesia marginal seria espontânea e inconsciente" (HOLLANDA, 1980; 33). Segundo nosso ponto de vista, trata-se tão somente de projetos literários culturais diferentes que tiveram a irreverência como cerne. No caso específico da poesia marginal e do ponto de vista ideológico e político, entendemos que o uso da linguagem, que fazem estes artistas, termina por desmistificar embates anteriores suplementados pela conjuntura atual desse grupo. Glauco Mattoso aponta como um dos traços marcantes da produção marginal a "identificação", o seja, a não fixação em nenhuma escola de vanguarda, mas sim a utilização de todos os recursos recolhidos dentro do leque ofertado pelo cânone, inclusive a tradição recém-assentada, CPC, vanguarda e tropicalismo. Não é a atuação do que Oswald explicitou como antropofagia, processo de seleção e (re)criação do novo? E se a regra, segundo Mattoso, era a ausência de regras, nos deparamos, ao fim e ao cabo, com uma organização já estabelecida. Não haveria como seguir qualquer movimento anterior se o que se forja aqui é um novo projeto coletivo. A opção era pela marginalidade literária em todos os âmbitos, inclusive no que se refere à informação. A suposta desinformação de

fachada dos poetas de então se justificaria pelo que Glauco Mattoso chama de "crise intelectual". Nas palavras deste poeta e crítico:

> A frustração dos idealismos de esquerda, provocada pelo bloqueio à participação política, teve como contrapartida o chamado desbunde dos anos 70, quer dizer, uma reação coletiva de escapismo, inclusive através da droga. Esse desbunde, que os politizados classificam de alienação, deu margem à disseminação da contracultura introduzida pelo tropicalismo e foi o que levou, no plano artístico, a um total desligamento. Isso significa que o coloquial seria marginal, na medida em que reflete o cotidiano dos poetas dessa geração do sufoco e exprime a realidade em que viveam (MATTOSO, 1981:40).

Concordando com o teórico, Fiorese explicita em "ao Petrônio", que o subsídio para seus textos não vêm da academia, e sim da vida diária nas ruas, da marginalia:

> O POETA VIRA-LATA
>
> Espera que o lixo que escorre
>
> na rua
>
> Vire poesia.
>
> (FURTADO, 1982: 42).

Parece-nos bastante claro que a desinformação, entrevista pelos teóricos como parte da formação destes poetas, seria apenas uma ausência de bagagem aparente, já que o que delineia com maior nitidez o perfil da poesia marginal, diferenciando-a de outras produções que também lançaram mão do coloquialismo, é justamente este descaso pela cultura em todos os sentidos. Portanto, tanto o coloquialismo, quanto a desinformação seriam traços aparentes perseguidos, pretendidos, pensados e propositais. Fazem parte de um projeto consciente.

O desvelamento de um ponto de vista político-social pressupõe informação e posicionamento crítico. Flagramos em *Leia, não é cartomante* a explicitação desta postura no aspecto político-ideológico, como exemplifica o "Pornopoema I", com o subtítulo "(carece de atualização constante)":

café - Cr$.....,....

leite - Cr$.....,....

feijão - Cr$.....,....

gasolina -Cr$.....,....

_Alguma coisa está sendo

Desperdiçada em Brasília.

(FURTADO, 1982: 39).

Da mesma forma, no que se refere ao viés ético-social, verifica-se as numerosas referências aos habitantes excluídos dos centros urbanos, sendo este um traço bastante forte em muitas produções poéticas advindas com a modernidade, a saber, a elaboração do espaço citadino a partir de seus personagens. Desfilam pelos poemas deste livro de Fiorese a prostituta, o miserável das ruas, o operário das fábricas têxteis, as meninas adolescentes do calçadão da rua Halfeld, entre outros, como se pode ler neste fragmento de "Rascunhos da Cidade de Juiz de Fora":

as malharias fiam

A tristeza das operárias

e em princípios do século

já escureciam homens e mulheres

asfixiados dentro de galpões

fedendo a tuberculose

__ doença comum nestes dias fabris_

anônimos seres têxteis

sustentando os nomes de halfelds

e Marianos

Nas placas de rua

(FURTADO, 1982: 13).

Há todo um ato crítico na explicitação poética destas diferenças englobadas como sociais, partindo do pressuposto de que

> As diferenças sociais não são simplesmente dadas à experiências através de uma tradição cultural já autenticada; elas são signos da emergência da comunidade concebida como projeto, ao mesmo tempo uma visão e uma construção, que leva alguém para além de si para poder retornar com um espírito de revisão e reconstrução, às condições políticas do presente (BHABHA, 2007; 21-2).

Sabemos que não se trata de uma produção engajada, por não participar da busca pela hegemonia ideológica nem em prol da esquerda, nem da situação, o que não significa de modo algum que deixem de agir. Para Glauco Mattoso,

> não é que eles [os poetas] deixem de lado a participação política. A diferença é que a política não está sendo encarada com tanta gravidade, sob a forma de questão central, e sim como um dos aspectos do cotidiano, na medida em que interfere na vida prática de cada um (MATTOSO, 1981: 49).

É seguindo esse viés que nos deteremos em dois dos "4 poemas urbanos": "Puta dos botequins" e "don Quixote dos esgotos". No primeiro, um retrato da prostituta e da poesia marginal: "Ó puta dos botequins!/ Pele de alabastro maquilada de cicatrizes". Cantada pelo poeta, como personagem que metaforiza a obra poética , a "Senhora do baixo das ruas!"/ Corpo vadio na chibata da noite/ Potranca dos peões!", tem seu dia desvelado, sua história sintetizada e distribuída ao público. Ambas, obra e prostituta, passando de mão em mão, das mãos do poeta à s mãos de seu público leitor, em contato direto com o **cliente**/ leitor:

> No pasto das esquinas
> Pelos becos e cubículos
> Borrados de fome e porradas surdas
> No sem-fim do breu da via/noite
> (FURTADO, 1982: 28).

Aqui, a marginalidade da obra "prostituta" se diz. Como a meretriz, também a poesia, por exclusão, é forçada a transitar pelas ruas da cidade, ilicitamente, de mão em mão. No segundo poema, "configurando as contradições da modernização, onde o arcaico e o moderno se chocam" (HOLLANDA, 1980: 57), nos deparamos com Don Quixote, a própria personificação da negação de herói: "Sua triste figura/ don quixote dos esgotos/ sonhando castelos". No título, como nos versos, o termo "esgoto" se coloca como sinônimo de uma outra cidade, não oficial, marginal. O sujeito poético mira a urbe:

> olhos tristes zanzam pela cidade
> e tropeçam na sua triste figura
> .....
> O corpo curtido
> Armadura ferrada na quinta das ruas
> Sacode as estrelas enfiadas na crina
> Espiando o acender das coxas das fêmeas
> Nas mãos dos machos
> (FURTADO, 1982: 30)

Há ainda a faceta cômica do personagem que passa da literatura universal à literatura marginal, que podemos relacionar aqui com o poema "Um cômico abre falência" e com a questão do poeta como palhaço. O poeta, como Don Quixote, se pretende herói. Com a palvra em riste tenta salvar os oprimidos. Expõe-se e é incompreendido e ridicularizado, vira entretenimento, como ocorreu tanto com as vanguardas quanto com a produção cepecista. Don Quixote, palhaço, poeta,

> Andejo dos becos
> Lambendo a sola das ruas
> Sonhando princesas
> Roçando putas

(FURTADO, 1982: 30).

Quem não virou entretenimento, não vingou. O sistema não permitiu, morreu "dia desses estrebuchando no matagal" (FURTADO, 1982: 30). Note-se que o "don quixote"

Do poema vem escrito com iniciais minúsculas – trata-se de um alguém diminuído. Convém ressaltar que estes personagens, os excluídos, os párias da sociedade, as vítimas do sistema, seriam eles mesmos "receptáculos de significado" (BHABHA, 2007: 35). Se, em "Puta dos botequins"temos a analogia puta/poesia marginal, em "don quixote dos esgotos" temos o herói/poeta/palhaço. O fazer poético é pensado e teorizado no texto poético. O segundo poema termina questionando a tradição poética pensada pela perspectiva burguesa, pelo senso comum que vincula poeta a sonhado, aquele que passa pela vida suspirando a contemplar o céu, a lua e as estrelas, e, ao mesmo tempo, separa por uma linha tênue, um verso apenas, o don Quixote sonhador do poeta marginal: "E pensar que a lua nem vai despencar do céu" (FURTADO, 1982: 30).

A poética de Fiorese pensa o fazer poético constantemente. Consoante o comentário de Scher no "Prefácio" com referência ao poema "Rascunhos da cidade de Juiz de Fora", surpreendemos não apenas "a cidade em mudança, colocando questões-chave para todos os afetados pela transformação", mas "uma cidade [que] se descaracteriza" (SCHER, 1982: 7):

Até que alguém
Nas fuças dos anjos dos afrescos
Risque um fósforo
E tudo se transforme
Em mais um shopping-center
(FURTADO, 1982: 15).

Mas surpreende-se também, e principalmente, a tradição literária imediata sendo repensada, na medida em que relacionamos este fragmento à consciência crítica do momento literário vivenciado pela literatura popular (CPC) e pela vanguarda concretista, que presumivelmente incorporadas pelo sistema, tratou de reciclá-las, transformando em atração de "mais um shopping-center".

Quanto à formatação do livro, é interessante notar que, já no título, temos uma referência a panfletos publicitários populares distribuídos frequentemente no centro da cidade de Juiz de Fora, mais especificamente na Av. Getúlio Vargas, por volta de princípios dos anos 1980, para divulgar a prestação de serviço de videntes. Este panfleto é o material de que lança mão o poeta ironizar a situação do trabalho ilícito e clandestino, visto como engodo pelo senso comum, qual o trabalho do poeta marginal. Os panfletos também são distribuídos pelas calçadas da cidade, qual exemplares de um livro artesanal. O poeta se iguala ao não-cidadão que se vê obrigado, por uma questão de sobrevivência, ainda que em precárias condições, a recorrer à fé popular de alguns poucos. Usar um planfleto de propaganda como formatação para um texto literário explicita seu caráter performático, bem como provoca uma reflexão sobre os gêneros textuais/ literários que segue na direção do que nos diz Bhabha:

> É sinal de maturidade política aceitar que haja muitas formas de escrita política cujos diferentes efeitos são obscurecidos quando se distingue entre o teórico e o ativista. Não significa que o panfleto utilizado na organização de uma revê seja pobre em teoria, ao passo que um artigo especulativo sobre a teoria da ideologia deva ter mais exemplos ou aplicações práticas. Ambos são formas de discurso e nessa medida produzem mais que refletem, seus objetos de referência. A diferença entre eles está em suas qualidades operacionais. O panfleto tem um propósito expositório e organizacional específico, temporalmente preso ao acontecimento, a teoria da ideologia dá sua contribuição para as idéias e princípios políticos em que se baseia (por exemplo) o direito a greve (BHABHA, 2007: 46).

O poeta lança mão da diversidade dos gêneros textuais, trabalhando em cima de folhetos de propaganda, pequenos panfletos, para já a partir da formatação de seu texto

veicular seu parecer crítico e seu modo de ação: ao identificar o imaginário, posicionando-se de modo a intervir ideologicamente. Quando mencionamos o termo imaginário, estamos nos referindo ao fato de o poeta perceber aquilo que boa parte da população que o rodeia toma para si como verdade inquestionável, que vigora pela fé: a cartomante. Esta parte da população seria a mais carente de oportunidades de inserção no sistema capitalista e acesso ao patrimônio cultural legitimado, àquele acumulado pela classe intelectual dominante. Por conseqüência, este público, alvo em que se inspira o poeta, seria também formado por pessoas carentes da possibilidade de formatação de uma consciência política crítica que pudesse levá-las a analisar e questionar o contexto histórico-político que compartilham.

Nossa intenção, ao explicitar nossa compreensão crítica da produção literária de Fernando Fiorese, neste primeiro capítulo, restrita ao recorte espaço-temporal em que se forja, é tão-somente ensaiar

> Um ato crítico que tenta compreender o truque de mágica através do qual a literatura conspira com a especificidade histórica, usando a incerteza mediúnica, o distanciamento estético ou os signos obscuros do mundo do espírito, o sublime e o sublimar. Como criaturas literárias e animais políticos, devemos nos preocupar com a compreensão da ação humana e do mundo social como um momento em que algo está fora de controle, mas não fora da possibilidade de organização. (BHABHA, 2007: 34).

O recorte específico sobre o qual nos debruçamos, pareceu-nos relevante, por nos permitir acompanhar com relativo discernimento um momento de redefinição e reelaboração de valores. As tensões surgidas no campo da produção cultural do CPC e das vanguardas são, em certa medida, expostas como supostas cúmplices da ideologia do sistema. Como esperamos ter deixado claro, para nós, tais tensões forma maquiadas, mas não manipuladas, já que atuaram intensamente até o momento em que seus desdobramentos entraram em cena. Seguiram-se leituras e releituras que conduziram a múltiplos questionamentos e a tensões renovadas. Concluímos, então, que, após sua atuação, passaram a fazer do cânone literário brasileiro, acomodando-se em seu *continuum*.

Acreditamos que tais tensões são renovadas, não só, mas também, no momento em que o artista se posiciona fora deste mesmo sistema, como um não-cidadão, produzindo de forma não reconhecida, não autorizada, não legitimada, não remunerada, isto é, marginal, ciente de que "o reconhecimento que a tradição outorga é uma forma parcial de identificação" (BHABHA, 2007: 21). Pensamos ter abarcado um momento possível em que o absoluto foi questionado como sendo uma noção obsoleta e arcaica e o relativismo advindo da noção de alteridade começa a ser considerado.l

Usamos a expressão "relativismo crítico", bem como o termo "absoluto" pensando nas reflexões de Bhabha sobre **ambivalência produtiva** e sobre **verdade** em *O local da cultura*. Nós, neste momento de nossos estudos, abarcamos um momento em que a existência de uma verdade transcendente, absoluta, é posta em questão e, simultaneamente, emerge a relativização crítica deste conceito, isto é, o que haveria seriam sim diferentes perspectivas, diferentes olhares sobre o mesmo. Em termos gerais, Bhabha nos induz a levantar a seguinte questão: "Se a verdade é relativa e não absoluta, se não há uma verdade essencial, então a questão da verdade e tão somente uma questão de interpretação?" Bhabha fala de percepções e expectativas em lugar de usar o termo perspectivas. Para ele, tais percepções e expectativas em relação a uma possível verdade, desempenham um papel importantíssimo em qualquer experiência criativa. Toda verdade implicaria uma forma de julgamento, por sua vez, todo julgamento assume uma temporalidade em que vários pontos, várias coisas são levadas em consideração. Isso tudo precisa ser comunicado através da linguagem. Logo, toda e qualquer verdade estará inexoravelmente atrelada a uma narrativa. A verdade se produz, segundo nosso teórico, no discurso que a profere. Isso implica, não só que há sempre uma batalha em torno do que é concebido como verdade, como também que a função do discurso é estabilizar algo como verdade por umcerto período de tempo. É o que demonstramos neste capítulo. Após o que, concluímos, com

Bhabha, que verdade é sempre negociação, o que por sua vez, pressupõe sempre a presença de certa autoridade.

Se para Heloísa Buarque de Hollanda, como já dissemos anteriormente, "a função política da obra, sua eficácia revolucionária, seu poder de transformação social está na conformação de sua técnica às relações literárias de produção estabelecidas" (HOLLANDA, 1980: 27), par anos importou ultrapassar tais relações estabelecidas a partir mesmo de seu reconhecimento e de seu questionamento. Assim, entendemos que

> O ponto de intervenção deveria ser deslocado do imediato reconhecimento das imagens como positivas ou negativas para uma compreensão dos processos de subjetivação tornados possíveis (e plausíveis) através do discurso do estereótipo. Julgar a imagem estereotipada com base em uma normatividade política prévia é descartá-la, não deslocá-la, o que só é possível ao lidar com sua eficácia, com o repertório de posições de poder e resitência, dominação e dependência que constrói o sujeito de identificação (BHABHA, 2007: 106)

A intenção não foi, pois, desconstruir o discurso absolutista, alicerçado na ideologia nacionalista, para

> exultar diante de sua auto-reflexividade ou tolerar seu "excesso" liberatório. Para compreender a produtividade do poder...é crucial construir seu regime de verdade e não submeter suas representações a um julgamento normatizante. Só então torna-se possível compreender a ambivalência produtiva do objeto do discurso...a alteridade (BHABHA, 2007: 106)

A nosso ver, importa menos quem é o **outro** do que a consciência de que ele é inerente à própria existência da perspectiva que lança o olhar. E é sob o pressuposto desta consciência, que encharca a produção contemporânea, que daremos prosseguimento à nossa pesquisa, tentando entrever na produção posterior de Fernando Fiorese esta percepção de alteridade que nos paraece inerente ao momento atual. Enfatizamos que aquilo que buscamos revelar com a leitura que se segue não se refere às fronteiras do discurso colonial, como faz Bhabha, mas sim aos limites identitários individuais e ao modo

como estes limites são transgredidos a partir do espaço da alteridade. Alteridade esta que "é ao mesmo tempo um objeto de desejo e escárnio, uma articulação da diferença contida dentro da fantasia da origem e da identidade" (BHABHA, 2007: 106).

2. O CORPO E AS CIDADES, O OUTRO E A TEMPESTADE

No capítulo anterior, realizamos uma leitura dos anos 1960 a 1980 a partir de uma perspectiva atual. Releitura esta que teve o cuidado de considerar alguns dos movimentos artístico-literários mais importantes, considerando as relações estabelecidas com seu entorno espaço-temporal. Tentamos das conta, inclusive, de uma ideologia que configurasse as ações artístico-políticas de então, posto que estas fundamentaram o contexto em que se forjou a poética que ora atravessamos.

Após procurarmos apreender o momento de transição no qual valores e concepções da contemporaneidade se forjaram, neste segundo capítulo buscaremos delinear com relativa precisão alguns destes valores atuando na poesia, reconhecendo através da linguagem poética não apenas uma revisão, mas significativas revisões que caracterizam a mentalidade contemporânea. A noção que se forja, no momento em que também se engendra a poética de Fernando Fiorese – e que, para nós, como já dito, atua como pressuposto à existência da própria perspectiva que lança o olhar – é a presença inerente do outro, pouco importando quem ou o que este outro venha a ser. Sua presença torna inquestionável o relativismo crítico que permeia toda e qualquer colocação, já que esta sempre se configurará **em relação à.**

Aquilo que conduz nossas reflexões, funcionando como elemento coesivo das linhas que seguem, bem como o que se estabelece como fator de coerência em nosso trabalho de um modo geral, posto que não só confere unidade ao todo, mas também se coloca como contexto para as partes que integram nosso texto, é a obra de Fernando Fábio Fiorese Furtado, particularmente no que diz respeito à poesia e à tensão entre a tradição e o contemporâneo latente em seus textos. É este o elemento norteador de nossos estudos.

A proposta é entender a poesia num momento cultural particular, a saber, a contemporaneidade. Pretendemos ampliar nosso campo de visão a respeito do tipo

específico de expressão artística que se dá no texto poético, a ponto de questioná-lo enquanto gênero textual. Já vimos como o poeta trabalhou seu texto se apropriando da formatação dada a folhetos de propaganda. Agora questionaremos, dentro dos gêneros literários conhecidos como poema e conto, a existência de uma fronteira rígida que possibilitaria a classificação de ambos. Até que ponto o conteúdo e a linguagem dizem o gênero? Não o fariam com mais veemência e intensidade que a própria forma? Para nós, tal definição envolve não somente a compreensão de significados lingüísticos, culturais, espirituais, sociais e políticos, mas também abarca a difícil tarefa de lançarmos o olhar de modo a compreender as redes de relações estabelecidas entre as pessoas a partir de seu pertencimento simultâneo a diversos grupos que lhe conferem identidade, bem como envolve a (re)elaboração individual de valores inerentes ao amadurecimento pessoal.

Partindo destas reflexões e assumindo como intenção explícita não a de responder a indagações e sim a de provocar múltiplas questões que possibilitem a ampliação de nossos horizontes, atravessaremos textos escritos a partir de relações engendradas com coisas, pessoas, lugares, enfim com os acontecimentos do mundo, debruçando-nos sobre a leitura de uma série de poemas e de um conto de Fiorese.

A nosso ver, não só a poesia, mas também toda e qualquer arte, num movimento de diálogo incessante, "se alimenta do" e (re)alimenta o contexto que perfaz. Por que dizemos "que perfaz" e não "a que pertence"? Porque entendemos que a arte absorve valores vigentes e questiona-os, atuando ativamente no mundo em que se forja. Portanto, nossa compreensão deste termo "arte" dista em muito de seu entendimento enquanto uma postura passiva de algo que se acomoda em um todo. Partimos da perspectiva da crítica de arte Anna D'Allena (2006), para quem este termo deve ser compreendido como uma categoria inclusiva e flexível, uma idéia que nos possibilite olhar criticamente sobre todos os diferentes tipos de criações (D'ALLENA , 2006: 8). O termo seria, portanto,

potencialmente designativo de todo objeto material ou visual investido de valor social, político, espiritual e/ou estético por um artista crítico ou ainda pelo público.

Concentramo-nos aqui no trabalho artístico que se dá pela percepção aguçada que viabiliza a compreensão da complexidade envolvida em cada gesto que fazemos ou imagem que vemos no cotidiano. Tais estímulos e impressões são convertidos em sensações passíveis de se tornarem realidade apreensível pelo sujeito, por meio de etapas simbólicas de organização e interpretação. Daí reafirmarmos com Bhabha que

> Como criaturas literárias e animais políticos, devemos nos preocupar com a compreensão da ação humana e do mundo social como um momento em que algo está fora de controle, mas não fora da possibilidade de organização (BHABHA, 2007: 34).

Entendemos o artista como aquele que possui a capacidade de capturar do cotidiano um momento, extraí-lo de seu contexto primário e, pondo-o em suspensão, trabalhá-lo, revestindo-o de uma energia provocadora de questionamentos. Estes últimos são desencadeados no receptor no instante em que a expressão oferecida se imiscui no conhecimento de mundo que lhe é inerente, sendo o trabalho artístico recriado pelo processo de leitura que o observador/leitor realiza. É nesta hora que a arte começa a existir enquanto contexto, atuando na instância do auto-questionamento, bem como na do questionamento do entorno, na medida impede o enrijecimento cultural e possibilita o amadurecimento pessoal. Daí compartilharmos da perspectiva de D'Allena, que concebe a arte como o próprio contexto e não como estando apenas inserida nele, consoante suas palavras:

> Pensar em uma obra de arte como sendo também parte atuante no contexto e não somente como estando inserida em um contexto, significa reconhecer que ela afeta as pessoas, e os grupos de pessoas, age sobre seu modo de pensar, agir e sentir. Obras de arte e contexto social se constituem mutuamente. Obras de arte são, por assim dizer, moldadas pelos processos históricos e vice-versa. Há uma interação contínua (D'ALLENA, 2006: 8).

São valores que vivenciamos aqueles que temos a pretensão de visualizar. Se, por um lado isso nos afigura como um grande desafio, devido à maior dificuldade de estabelecer o distanciamento que se faz necessário à análise crítica pretendida, por outro, de dá como um movimento quase intuitivo, já que é a nossa perspectiva, na medida em que podemos concebê-la como (uma dentre as) perspectiva advinda do contexto que compartilhamos, aquela da qual tentamos dar conta. Somos parte tanto do recorte espacial quanto do temporal aqui pretendido. Muito embora, convém ressaltar, realizemos nossa incursão sempre receosos de nos deixar levar por mitos que ainda não conseguimos vislumbrar criticamente, tal qual (a nosso ver) fizeram, em reflexões mencionadas no capítulo anterior, tanto Heloísa Buarque de Hollanda, quanto Glauco Mattoso.

No capítulo inicial, analisamos a produção de Fiorese num contexto político-cultural específico, a saber, no período posterior à produção das vanguardas e do CPC, que almejavam uma interferência direta no político-social, e na trilha aberta pelo tropicalismo e pelos primeiros poetas marginais, ambos partícipes dos questionamentos deflagrados pela contracultura. Neste capítulo, cumpre-nos o enfrentamento de uma poética já madura em sentido amplo, que se sabe limitada pelo alcance de sua atuação (que é pessoal) sobre o entorno, realizada a partir da interação entre texto e leitor. A abstração calculada das imagens, principalmente relacionadas ao corpo e à cidade, nos remete às enigmáticas fronteiras da linguagem com a percepção. Este é o campo fronteiriço em que atua Fiorese, testando até o limite a capacidade das palavras de significar e enquadrar sentidos, forjando nessa zona de tensão a gramática da sensibilidade.

É no diálogo com cada leitor que o texto atua de forma transformadora. Assim, enquanto leitores, defendemos a existência de três níveis de leitura nos textos deste poeta: o primeiro diz respeito ao sentido denotativo, à superfície textual. O segundo está relacionado às coisas e às pessoas, aos acontecimentos do mundo, enfim. O terceiro diz

respeito à consciência do poeta sobre a própria prática e torna possível o desvelamento de seu projeto artístico ou, ao menos, o acesso por uma das portas de entrada possível, que nos possibilite apreendê-lo. Buscando explicitar estas leituras, percorreremos a série de poemas "O corpo e as cidades", incluída em *Corpo portátil* (2002) e o conto "A tempestade" (2001). Veremos como teoria e arte se suplementam, sem que isto se faça, necessariamente, de forma explícita. Através do que definimos como um terceiro nível de leitura, acreditamos ser possível apreender ao menos um viés do projeto literário desta poética, já que, em última instância, surpreendemos, nas entrelinhas dos textos, um diálogo entre o eu-poético e o próprio fazer poético, que, sem explicitar-se, denuncia tal projeto. Enfatizamos que não daremos conta aqui de textos reconhecidamente metateóricos, mas sim de reconhecer em textos que *a priori* não o seriam a atuação desta reflexão teórica mencionada. Parece-nos que a consciência da criação figura como traço marcante da poética de Fiorese.

Sobre o nível denotativo de leitura temos, na série de poemas, uma visita a algumas cidades históricas de Minas, enquanto em "A tempestade", as reflexões do narrador/eu-poético sobre a mulher amada. Em relação aos acontecimentos do mundo trabalhados, reconhecemos nos textos uma analogia com o corpo, posto nos depararmos com o encontro de corpos, com a interação homem/mulher, explícita no conto/poema e implícita nos poemas da série, porém passível de identificação através da analogia cidade/mulher. A reflexão que encerra cada leitura refere-se ao processo de suplementação da teoria, que, a nosso ver, permeia os textos de Fiorese. No terceiro nível de leitura de "O corpo e as cidades" nos deparamos com o **outro** como sendo a própria poesia, enquanto parte da tradição canônica, ao passo que em "A tempestade" o processo de leitura em si é desvelado, explicitando o leitor como sendo o **outro**.

Tendo sempre em vista a presença inerente e explícita deste **outro** num âmbito individual, consideramos que o eu-poético, como todo e qualquer **eu**, só consegue "ser"(existir) a partir da contraposição ao outro e que isso se dá numa relação diferencial e não originária, duplicadora e não dialética. Segundo Bhabha, "há uma re-apresentação especificamente feminista da subversão política nesta estratégia" (BHABHA, 2007: 92).

Uma das vozes que ecoou na contemporaneidade, se tomarmos um recorte temporal mais amplo, foi a da mulher. Ao sair de sua condição de ator (atriz) coadjuvante, imersa em um universo totalmente masculino, e começar a assumir um papel de protagonista na cena social, cultural, política e econômica, a mulher desacomodou todos os valores que norteavam o universo ocidental até então. Desestruturando o homem em termos identitários, ela não lhe deixou outra alternativa, que não a se iniciar um busca no sentido de se (re)estruturar. Assim, à medida que a mulher constrói sua identidade, o homem é impelido a (re)construir a sua, num movimento de acomodação vital. O **eu** se (re)cria ao percorrer o **outro**.

A poética de fiorese, de modo geral, realiza um recolha da tradição, visando a uma releitura que possibilite a apreensão do contemporâneo. Não se trata de um olhar feminino a lançar-se, buscando apreender-se, ainda que em vestígios, no mundo masculino em que se abriga. Há, sim, um apanhado do cotidiano no mundo em que se tinha um papel definido, na busca de auto (re)conhecimento. Assim, se tomássemos o livro *Pequeno livro de linhagens*, nos depararíamos com um inventário de personagens familiares – avós, pais, esposa, filhos, tios, amigos, etc. -, desfilando numa tentativa de apreensão do que seja passível de identificação, talvez para melhor poder dar conta da incerteza do agora.

Mas nos deteremos em outros textos. Conseguimos ler tanto na série de poemas já mencionada, como no conto, uma busca pela própria identidade enquanto mulher,

enquanto homem (enquanto sujeito, enfim). A escrita de Fiorese traça de modo sutil a busca, por parte do eu-poético, de uma identidade que se harmonize com o novo ator que vem compartilhar da cena social. Desta forma, (de acordo com nossa leitura) as cidades, ao serem percorridas como mulheres, bem como a mulher explicitada no conto-poema seriam, não só, mas também, uma tentativa de escrever o outro. É Bhabha que pergunta se "alguma vez nossas fábulas de identidade já deixaram de ser mediadas por outrem (?)" (BHABHA, 2007: 92). Movimento este que, desde o início, surpreendemos nos textos de Fiorese, colocado como um objetivo ser alcançado, já anunciado no poema "a Rimbaud", de *Leia, não é cartomante*:

> Não rotulo meus vícios
> E excomungo minhas virtudes
> Para algum dia chegar ao absurdo
> De ser o outro.
> (FURTADO, 1982: 42).

O desassossego explicitado nos textos que leremos, por parte do eu-poético, nesta busca identitária que o faz sentir ora grande, ora pequeno, por instantes igual, por outras vezes menino, denuncia esse movimento **em direção a.** Ao contrapor-se a algo ou alguém, na tentativa de se acomodar e se perceber, o eu-poético se lê à medida que escreve o outro, se (re)elabora à medida que seu outro se surpreende **em elaboração.** A construção é mútua e única e se dá sempre em relação. Qualquer que seja o "outro", ele também se (re)faz a cada relação, a cada "eu" que o atravessa, já que é na e da travessia mútua que nasce a identidade de ambos.

Já demos a conhecer o nível denotativo dos textos. Detenhamo-nos, pois, no segundo nível de leitura, que tem o corpo como medida. O terceiro nível se sobreporá a este oportunamente. Por um momento, ambos os corpos, o eu-poético e seu outro, se

harmonizam em sua diferença. Mas o encontro é o momento, e o movimento de busca, enquanto construção identitária é ininterrupto. O encontrar-se se dá no processo. O diálogo entre os corpos, lidos aqui em uma de suas possibilidades (homem e mulher enquanto atores sociais ativos) só se realiza quando desarmados e parceiros, portanto quando em interação. Os textos do poeta mineiro Fernando Fábio Fiorese Furtado serão lidos sob a perspectiva proposta e abordados a partir da analogia mencionada.

2.1. De como os lugares multiplicam o sujeito poético

A partir de *Corpo portátil*, livro que contêm os poemas de Fernando Fiorese, escritos entre 1986 e 2000, pretendemos fazer uma leitura da série de textos reunidos sob o título de "O corpo e as cidades". A intenção é tão somente acompanhar o caminho percorrido pelo eu-lírico, que parece multiplicar-se ao desvelar significados outros nas cidades visitadas. O espaço urbano, esse caso, se exprime como cidade/corpo, cidade/mulher, cidade/encontro. O estar-no-lugar se intensifica quando as cidades vestem o corpo do poeta e do texto e se fundem a eles na palavra.

Esta leitura se reconhece como uma voz modesta, que se manifesta em emio a outras, sendo, pois, apenas uma possibilidade num leque de tantas outras ofertadas ao leitor pelo poeta. Seremos guiados pelas reflexões de Roberto Corrêa dos Santos em *Modos de Saber, modos de adoecer.* Orientados por esse fio condutor, faremos uma aproximação crítica aos poemas. Levando em consideração, principalmente, o exterior enquanto princípio ativo desse processo estético, que é como entendemos a série de poemas. Processo este que, no poeta, mescla afetos que se põem em relação com o corpo, deixando exposto todo o seu caráter pulsional, atualizado numa escritura que se faz sobre superfícies, qual roupa que veste o corpo. Texto enquanto costura que costura entre si e sobre uma superfície. Não somente nos poemas escolhidos, mas também no todo que pulsa sob a forma de *Corpo*

portátil, a escritura de Fiorese pode ser lida por este mesmo viés, pois, como afirma Santos:

> O corpo não será escrito de dentro para fora; o corpo escreve-se sobre. Diz-se *não* à fragilidade corporal. Diz-se *sim* ao embate. Por isso, o corpo resiste e o pensamento etrutura-se. A beleza, a grande beleza dos corpos vistos como máquinas que atuam sobre os corpos. Máquinas. Não há a intimidade. Há o exterior, esquadrinhado por um saber que com o corpo se desenvolve, e se salva...Sabedoria a valer-se da concretização plástica (SANTOS, 1999: 33)

É importante frisar que tomaremos todo o cuidado para não fazermos da interpretação de "O corpo e as cidades" apenas um complemento de sentido. Nossa proposta de análise consiste em ler no corpo dessa escritura, nesta grafia afetiva, as exterioridades que se colocam no texto. Assim, a leitura que ora se faz, pretende fomentar uma reflexão do **sendo** no mundo, através da abordagem poética que Fernando Fiorese deste símbolo complexo que é a cidade. Trata-se de deslindar o sentido dos lugares grafados pela palavra poética, não como mera descrição subjetiva da cidade, mas como modo de apropriação do **fora** na construção de subjetividades em trânsito contínuo entre a representação e o real, sem hierarquia de qualquer tipo.

2.1.1. O exterior como roupa

Detenhamo-nos no momento em que as cidades vestem o corpo. Corpo que figura como protagonista de uma poesia que, tal como diz nonato Gurgel, "estetiza com cortes e alinhavos os verbos de sua costura poética" (GURGEL, 2002: 161). Metáfora-chave, traço marcante da *persona* poética em Fiorese, o ofício dos alfaiates e costureiras converte-se em fazer poético. Como a roupa que envolve o corpo, as metáforas de alfaiataria tecem cuidadosamente essa poética:

> De quantas cidades estive
>
> .....
>
> Poucas vestiram este corpo,

Camisa feita de encomenda,
Sem rugas, pences, rebordos."
(FURTADO, 2002: 21).

Autor cuja obra percorre as veredas da memória e da metapoesia, Fiorese entrecruza nos poemas referidos sensações desencadeadas pela percepção advinda do estar-no-lugar. São cidades que se apresentam ao poeta, impregnadas por suas histórias, manifestas tanto na arquitetura, quanto na arte. O autor reconstrói estas cidades (o exterior) capturadas pelo olhar. O exterior é entendido aqui como categoria cujo valor advém da perspectiva estética: "O exterior é uma noção operacional de natureza estética, histórica e política. É, pois, um valor metateórico, de transvaloração. Portanto, instrumento conceitual necessário, anticausal e antihumanista" (SANTOS, 1999: 54).

Acumulando "o vestir" e "o exterior", o eu-lírico percorre as cidades. Como quem se veste e se despe, o corpo experimenta os lugares em busca daquele que lhe caiba, daquele em que caiba. Em "Ouro Preto", esse sujeito se surpreende pequeno, diminuído em seu existir pelo peso da história que impregna a arte e a arquitetura da cidade:

De quantas cidades estive,
Ouro Preto me exigiu menor;
da estatua d o penitente
que suplica baixar o céu
(e o céu já não baixa, Senhor).
(FURTADO, 2002: 23)

O sujeito encolhe-se inibido pela pequena parte desse "horizonte" que sabe mudar em mineral/ para ter o céu por soleira". Já em "Tiradentes", cidade miúda qual maquete histórica,artesanal esculpida em cada detalhe, o sujeito cresce, sente-se imenso diante da delicadeza do lugar, e mistura-se à cidade qual "menino que enfim se descobre/ com a estatura de abismo" (FURTADO, 2002: 24). A relação sujeito/lugar em Fiorese se

aproxima daquilo que Roberto Corrêa chama de “os estados (qe são verbos): encolher, deslizar, constritar” (CORRÊA, 1999: 60).

2.1.2. Sujeito e cidades

Sujeito e cidades. Mudar-se à imagem do exterior. Corpo que se converte em cidades. Cidades que se convertem em corpo. Corpo e cidades realmente se imbricam, desencadeando uma reflexão do estar-no-mundo sendo o mundo. O sujetio se multiplica na medida em que se vê atravessado pelo objeto que atravessa. Coloca-se à disposição do que é observado. O título “O corpo e as cidades” já diz da multiplicação do eu-poético: do sinular, do uno, do “corpo”, para o plural do corpo ou o corpo plural, o múltiplo, as cidades. Sobre esse fenômeno de multiplicação, afirma Félix Guatari em “O divã do pobre”:

> A ilusão consiste em crer que existe um sujeito único autônomo, correspondendo a um indivíduo quando o que está em jogo é sempre uma multidão de modos de subjetivação e semiotização”(GUATARI, 1980: 112).

A cidade transita de **corpo do eu** a **corpo do outro** e, muitas vezes, esse corpo do outro se refere ao aconchego, ao abrigo/afeto, ao desejo, ao copo amado. Apenas em Diamantina o corpo se aconchega confortavelmente. Nem diminuto, nem imenso.

> Diamantina tem o tamanho
> do corpo com que se ama e vive,
> com folgas e bolsos largos
> para acolher-nos no regaço.
> (FURTADO, 2002: 25)

Em função desse “contato corporal com o corpo erótico do texto, viagem por suas margens, corte/côrtes (...) marcas do gesto pulsional” (BRANCO, BRANDÃO, 1989: 23), o sujeito percorre a cidade, que serena se deixa passear:

De quantas cidades estive

.....

em poucas encontrei a lição

que a Casa da Glória me dá:

de arremessar o corpo ao longe

(mesmo com século de espera)

para do outro fazê-lo ponte.

(FURTADO, 2002: 22).

Ao final desse processo, tem-se a cidade/encontro, que se fixa através de um texto/entrega. Ou dizendo de outra maneira, a poética de Fiorese os coloca diante de "construções imaginárias que se corporificam na materialidade da escritura" (BRANCO, BRANDÃO, 1989: 23). O corpo se entrega às cidades para em seguida entregar-se à escrita das cidades:

Das cidades entre parênteses

(neste poema ou na memória)

Nenhuma desconhece a régua,

O traço do corpo que as escreve,

Escreve com quem se entrega.

(FURTADO, 2002: 22).

É o princípio da criação poética que surpreendemos em "Das cidades sob medida", a saber, a entrega.

2.1.3. Escritura fotográfica: rigor e liberdade

Na escritura fotográfica, as impressões do poeta ficam num texto/imagem produzido a partir do olhar. A fotografia, nessas circunstâncias, tomada em seu valor de escritura, enquanto a escritura, em seu valor fotográfico,

> Relaciona-se ao fora, ao sensível, à aparência, ao falso. Contém em si esta carga de transvaloração que atua sobre o real como uma intervenção gráfica, recortando-o, para imprimir...rasuras e valores. O mundo estará maculado desde então. Vê-lo será sempre rever, confrontado e contaminado pela multiplicidade de registros. O mundo das coisas submete-se ao mundo das coisas registradas (SANTOS, 2002: 151).

É a palavra que registra o olhar conduzido pela percepção do corpo em relação ao lugar e assim "pereniza o instante, fá-lo memória e existência" (SANTOS, 2002: 151). Reinterpretando a proposta de Santos, num sentido situado na contramão ou numa analogia à avessas, pode-se dizer que a escritura em Fiorese, tal qual a fotografia, funciona como "suplemento: o mesmo em diferença" (SANTOS, 2002: 142). É possível perceber que a desconstrução e a reconstrução das imagens se dão, na poética do autor de *Corpo portátil*, a partir de um registro bastante singular, semelhante ao que nos diz Santos:

> Pensemos, pois,...nos espelhos. Não apenas naquele em que nos miramos todos os dias, mas nos retrovisores dos carros, nos das brincadeiras de infância de se recortar uma paisagem por meio de um pedaço de espelho, para, ao invés de vê-la em si, vê-la aí, sob nossas mãos, transformada em um quadrado ou um retângulo. A densidade da luz, antes do recorte, da seleção, do emolduramento. Outra luz, outro sentido. Mudança de rumo e de significado (SANTOS, 202: 143).

Em razão do que foi dito, percebe-se que, em certos aspectos da poética de Fernando, se explicita o embate e a convivência entre o olhar e a coisa que se dá a ver. Por outro lado, o olhar se coloca à disposição do que é observado, bem como a coisa que se dá merece o olhar para seu entendimento.

Nessas fotografias poéticas, nas quais as imagens se fazem de palavras, nessas cidades que vestem o corpo, nessa roupa que envolve o outro, que envolve o todo, nos deparamos com o exterior posto como limite. Medida que a desmedida do interior transborda e exterioriza como escrita sobre signos. Para Ítalo Calvino, em *As cidades invisíveis*, a cidade enquanto signo permite "maiores possibilidades de exprimir a tensão entre a racionalidade geométrica e o emaranhado das existências humanas" (CALVINO, 1999: contracapa).

Tensão que se verifica na série de poemas, se considerarmos sua estrutura poética, na qual atuam forças de combinações reagentes. A métrica e o esquema rímico dos poemas se mostram indecidíveis entre o rigor (*metrón*) e a liberdade. Numa série de décimas construídas em octassílabos, a tensão se inicia em cinco versos que escapam ao rigor métrico: "sem rugas, pences, rebordos", "para um plágio de Pasárgada", "E estranha a extensão das pernas", "com folgas e bolsos largos" e "raras as que acolheram". O esquema rímico foge às rimas perfeitas, como, por exemplo, em "De Ouro Preto", em que os versos livres iniciais se contrapõem às rimas alternadas perfeitas que encerram a décima: "vertical", "ladeiras", "mineral" e "soleira". Nota-se também, a tensão entre "racionalidade geométrica" (rigor na construção, no trabalho com a linguagem) e "emaranhado das existências humanas" (busca da liberdade na forma), tal como ressalta Carlos Nejar ao prefaciar *Corpo portátil*:

> ...há todo um caminho de cultura nesta poesia, da erudição de corpos e ossos, mas também de severa matemática do verso. Engenheiro? Não, instrutor de pontes, dançarino de rumores. Como se andasse numa morte, reinvindicando o corpo

Estamos, portanto, diante de uma poética que, de acordo com Nonato Gurgel n, também no prefácio de *Corpo portátil* "se concretiza na fabricação de uma sintaxe que, entre intertextos e múltiplas percepções temporais, simula a pulsação do próprio corpo" (GURGEL, 2002: 156). Por isso, essa experiência de criação apresenta a tensão que, no dizer de Roberto Corrêa dos Santos, caracteriza as grandes obras: "O que é grande nasce de grandes pares: tensão de diferenças que se equivalem na altura (...) o rigor e a liberdade num embate que expõe na forma. O que aparece e equilibra e o que dissemina, esfacela, embriaga, energiza" (SANTOS, 1999: 42).

A partir da leitura realizada até aqui, podemos entender a cidade como signo representativo do (re)conhecimento do real. Reconhecimento que se dá nas relações

estabelecidas pelo corpo através das sensações desencadeadas pela percepção do estar-no-lugar e que são vivenciadas na palavra.

Esperamos ter demonstrado como, nos modos de representação poética de algumas cidades mineiras (Ouro Preto, Tiradentes e Diamantina) desvela-se uma identidade plural que se constrói e reconstrói conforme os sentidos dos lugares, particularmente aqueles derivados da história, da arquitetura, da arte e da paisagem natural. Nesse sentido, enquanto tradução dos lugares elencados, procuramos mostrar como a poética de Fernando Fiorese opera a partir de um sujeito plural indecidível e cumulado das diferenças que, no corpo do texto, multiplica os lugares de enunciação, a ponto de fazer da cidade o próprio corpo do poeta. Assim, na medida em que interpela os modos de compartilhamento e articulação das cidades na e pela palavra, tal poética transforma qualquer compreensão unitária ou homogênea das representações literárias e das práticas culturais.

2.2. "A tempestade" e a leitura enquanto processo

> *Um espaço de fruição fica então criado. Não é a pessoa do outro que me é necessária,*
> *É o espaço, a possibilidade de uma dialética do desejo, de uma imprevisão do desfrute:*
> *Que os dados não estejam lançados, que haja o jogo.* (Barthes, 2004: 7).

Nesta leitura do conto "A tempestade" a intenção é desvelar, sob a forma da escritura do contista, a teorização do crítico. Buscamos uma aproximação sob a luz que Roland Barthes irradia através de *O prazer do texto.* A sensualidade vertida em teoria camuflada. Neste texto de Fiorese, o "corpo amado" e o gozo dizem o próprio ato da escrita enquanto fruição. Os sentidos depreendidos se precipitam e se superpõem. Não se misturam, mas não se excluem. Abraçam-se, suplementam-se. Campos semânticos distintos que se desvelam e se revelam mutuamente. A escrita explícita diz o corpo amado, enquanto a escrita que se dá à margem, diz o ofício do amador, teorizando, em última análise, o ato gerador do texto. Neste jogo de fantasmas, a mirada que ora se apresenta não

se detém em nossos fantasmas projetados no texto (muito embora não possamos desenredarmo-nos deles totalmente), mas nos fantasmas de outros textos projetados no conto – Barthes e outros em Fiorese.

Neste texto em prosa elaborado numa linguagem intensamente poética, o autor é reinventado, já que o sujeito da escritura só se dá na escritura. Nenhuma essência, nenhuma verdade a ser desvelada. A mão do artista, a pessoa do autor se perde aquém da origem, inexiste na escritura, está antes do princípio do texto, cuja existência é desencadeada pelo início da leitura enquanto processo.

> Sem dúvida sempre foi assim, desde que um fato é contado, para fins intransitivos (...) fora de qualquer função que não seja o exercício do símbolo, produz-se esse desligamento, a voz perde sua origem, o autor entra na sua própria morte, a escrita começa (BARTHES, 2004: 66).

Não há, portanto, a expressão de um sujeito civil. O autor não se mostra.

> Um quarto sozinho,
>
> farto das coisas que não teve.
>
> .....
>
> afora isso,
>
> *Todos os cenários que entretanto Fui...*
>
> (FURTADO, 2002: 17)

Pleno exercício do símbolo. Voz sem origem, o autor morre no instante em que a escritura se inicia:

> .....
>
> O outro mal começava
>
> Nas dobras do processo.

Teoria, poesia. Escrituras. Textos. Entrelaçamento de vozes. Em poesia, cada verso vale por si. Cada verso potencializa o outro, mas não necessariamente o subordina. Palavras e coisas. Verticalidade. As palavras colocadas ali fundam uma realidade que só

vigora no poema. Ainda que se dê um diálogo com a realidade do leitor, a poesia funda um mundo próprio, como assinala Octavio Paz em *Signos em rotação*

> O poema...apresenta-se côo um círculo ou uma esfera: algo que se fecha sobre si mesmo, universo auto-suficiente e no qual o fim é também um princípio que volta, se repete e se recria...é imagem e sentido. Ritmo, imagem e significado se apresentam simultaneamente em uma unidade indivisível e compacta: a frase poética, o verbo (PAZ, 2005: 12-13).

Uma narrativa é feita de repetidas subordinações. Na prosa, vigora a construção de uma estrutura de causa e efeito. Palavras e sinais. As palavras sinalizam uma realidade fora delas. É a tentativa de dizer o fora. "A prosa cresce em batalha permanente conta as inclinações naturais do idioma (...). Valéry comparou a prosa com a marcha e a poesia com a dança" (PAZ, 2005: 12).

A poesia sempre foi afeita a incorporar outros discursos. O poema em prosa figura como objeto sempre conflitado, sempre tensionado. Momento radical. E a prosa poética? É como entendemos este conto: como prosa poética. Sinalização e potencialização. Linearidade que encobre a verticalidade. Poesia que pulsa, tensionando a construção sequencial da prosa. "A tempestade" não permanece "em marcha". Solta-se, liberta-e e "dança". Retorna espontaneamente à poesia. Retorno este que pode ser melhor explicitado pelas palavras de Octavio Paz ao dizer que "deixar o pensamento em liberdade, divagar, é regressar ao ritmo; as razões se transformam em correspondências, os silogismos em analogias e a marcha intelectual em fluir de imagens" (PAZ, 2005: 12).

Já citados anteriormente, os verbos "encolher, deslizar, constritar" definem a relação sujeito/exterior em Fiorese. O sujeito se dimensiona a partir do objeto com o qual se confronta. Objeto este que, qual espelho, reflete um sujeito imenso ou diminuto:

> Fico alto. Ela se levanta da cama e me olha, nua como nenhuma mulher ousara. Enorme e física, os olhos numa altura que não alcanço. Enrola-se no lençol e

> desaparece na porta do banheiro. Volto a ser aquele menino doente. E já não há janela (FURTADO, 2001: 90).

O corpo amado é, ao mesmo tempo, a coisa que representa e a coisa representada. Signo. Simbologia. Ainda que a coisa representada deixe de existir, sua representação persistirá, pois são já diferença, a despeito de serem o mesmo:

> Já que a natureza do signo consiste em exercitar sentidos através da idéia da coisa figurante e da coisa figurada, enquanto tal efeito subsistir, ou seja, enquanto essa dupla idéia permanece excitada, o signo subsiste, mesmo que essa coisa seja destruída em sua própria natureza (Arnaud, Nicole apud RAMA, 1965: 53).

Olhar a verter em palavras o exterior. A paisagem vista é absorvida pelo sujeito que devolve, concretizando em texto, aquilo que a ele se oferece. Envolvido com duçura e vigor por sentimentos e sensações, o "corpo" se faz outro, rasurado pelo olhar que o abarca e (re)escreve.

Efeito forjado nas relações de semelhança e diferenças, o sentido do entorno é apresentado e transposto ao plano verbal. Semelhança, posto que o que busca, aparentemente, é reproduzir o que se vê. Fotografar o "corpo amado", mimetizar a imagem apreendida num *flash*, transpondo-a a um plano diverso: o verbal. No entanto, a diferença desvela o que a aparência encobre. No momento em que o processo se dá (exterior/ interior/ exterior), em que a imagem abarcada pelo olhar atravessa o sujeito e concretiza-se em escritura, o "corpo amado" estará desde e para sempre rasurado, "turvado". O mesmo será, inexoravelmente, outro. O sujeito o diz, posto que bem o sabe:

> Como pode alguém escrever sobre o corpo amado? Fazer da pele páginas? Transformar em texto as marcas mais secretas, a geografia dos poros, a arqueologia das cicatrizes? Embalsamar as pernas em letras? Não. As palavras mamilo, coxa, mão, bunda, dorso, ombro, lábio, buceta, pêlo, umbigo, pescoço, é preciso esquecê-las para não turvar este corpo. Como pretender que os pequenos abismos das consoantes possam acolher as superfícies desta paisagem, com seus tremores e nervuras? Como nomear, descrever, narrar este corpo que entre lençóis se esconde e se anuncia? Sequer ouso tocá-lo. Olhar me basta (FURTADO, 2001: 90).

Por instantes o prazer da criança é revivido. Brincadeiras e alegria. Como se o antes adivinhasse, na simplicidade do sorriso do menino, o prazer e a felicidade do homem. Homem, menino, prazer, brincadeiras, simplicidade, risos. Imensidão que cabe num instante, e só nele. Sentimentos, sensações, convulsões, serenidade, indecidível, o indizível é dito.

> Como um menino doente que, às escondidas, abre a janela do quarto e, mesmo quando a chuva e a noite dissolvem a cidade, imagina velocípedes, pique-bandeira, bilosca, carrossel, piscina, passeio de mãos dadas, cinema... A visão do corpo amado é minha hora mais silenciosa. Para que tocá-lo? Para que escrevê-lo? (FURTADO, 2001: 90).

O sujeito enfim se delata: rasura o corpo, escreve por cima, cria no mesmo o outro. Tanto o objeto apreendido como aquele que pelo olhar é produzido consistem em materialidades diversas e únicas. É a unicidade diferencial conferida à criação. Unicidade que desestabiliza o trabalho de significação. A palavra, portanto, diz outro objeto, dado que elaborado por um olhar pleno de afeto. O afeto turva e torna opaca a visão. Nebulosidade que possibilita a imaginação e a criação. Deslimites cerceados pelas limitações da palavra.

> Como traduzir o barulho dos cabelos na fronha, as cintilações do escuro acenando nas unhas, a linguagem das orelhas, a prosódia líquida da perna esquerda? Afinal, não é um corpo, mas uma minúscula tempestade, um oceano encolhido num aquário e qualquer mão brusca pode entorná-lo. Por mais que estenda o braço, não consigo tocar o corpo que amei. Amo. Por mais palavras que tenha, não posso escrever este corpo que me dá as costas e se oferece. Como todas as coisas bem guardadas, ele soube se perder na região difícil desta cama. As palavras nada podem, vacilam entre o espelho e a penumbra. Quando muito, as minhas mãos estremecem e recuam com medo das sombras. Desde e para sempre nu, como cobrir de palavras este coro que parece dançar nas poças d'água e abrir a janela para a chuva... (FURTADO, 2001: 90).

Ao passar o momento cantado, este imenso que só o instante exato comporta, o registro fica eternizado na palavra. E agora o jogo se inverte. A antes limitadora matéria lingüística faz-se agora em possibilidades e se oferece, sem pudor algum, ao que queira extrair de suas entranhas o gozo e verter-se em texto. O instante mágico é, pois, o tempo que dura a leitura.

Se em “A tempestade” o processo de leitura se revela de forma visível, nas cidades percorridas em “O corpo e as cidades” as sensações relatadas pelo sujeito-poético refletem o percurso de todo poeta, que ao integrar a trajetória da literatura brasileira, ao interagir com o cânone, compartilhando deste, consciente ou inconscientemente, experimenta a oscilação de se contrapor a ele, à medida que o atravessa. Porém, é no encontro com a tradição literária que as obras se forjam. É o que tentaremos demonstrar no capítulo seguinte.

3. ALTERIDADE E TRADIÇÃO

3.1. Buscando apreender a noção de alteridade

Limitamo-nos, no capítulo anterior, a ler a teoria na arte, que segue à frente, posto que percepção e sensação, enquanto que a teoria pede um pouco mais de tempo, já que não abre mão do raciocínio e da razão. O saber da época é inerente à obra, mas sua leitura requer esforço e desarmamento. A partir daí se teoriza, se explica e o saber se converte, pela teoria, em conhecimento. Ambas, arte e teoria, se explicitam, se ampliam quando em interação.

Ao atravessarmos os textos lidos, nos deparamos com a **oscilação de tamanho** do eu-lírico, vislumbramos o embate, o agigantar-se, o constritar-se, o diminuir-se sempre

"**em relação a".** Cabe ressaltar o quanto de violência há no convívio consciente das diferenças, quer sejam estas concebidas a partir de seu caráter individual, quer coletivo. O momento do encontro no poema que menciona a cidade de Diamantina é passageiro, como toda verdade mediada pelo discurso que se vê atrelada inexoravelmente a um determinado período de tempo. Isso, para nós, vem a corroborar com a conclusão do primeiro capítulo, bem como vem a dar-lhe sequência. Se, no primeiro capítulo, vimos a emergência de uma concepção de **ambivalência crítica** que considera (não sem embate) a presença inerente do **outro**, no segundo, a partir da leitura do nosso *corpus*, pudemos nos certificar do grau de consciência presente em relação ao enfrentamento, ao embate que representa existir "**em relação a"**.

Compartilhamos com Bhabha da idéia de que a narrativa, o discurso, a palavra enfim é sempre uma forma conveniente de mediar verdades. Elas escapam a qualquer possibilidade de constatação que pretenda ir além de meras verdades. Elas escapam a qualquer possibilidade de constatação que pretenda ir além de meras evidências. A honestidade (e/ou desonestidade) sobre as coisas, sobre as verdades (e/ou não-verdades) têm na narrativa, no discurso, um meio primordial de existência. Há toda uma elaboração discursiva em torno delas. Por mais de uma vez já ressaltamos que concebemos diálogo como enfrentamento. Há, pois, uma batalha desde o momento em que uma verdade se forja. Cabe ao discurso estabilizar cada nova verdade por um certo período de tempo.

Vamos retomar com cuidado as conclusões a que chegamos até aqui, alicerçados por Bhabha, para que possamos prosseguir com mais propriedade: i) a ambivalência, como a concebemos, é um estímulo à produção cultural, daí a denominação de ambivalência produtiva; ii) qualquer verdade é uma forma de julgamento e todo julgamento se dá em uma temporalidade que encerra valores e percepções específicas; iii) a linguagem é imprescindível para comunicar tais valores e percepções, daí ser bastante improvável

conceber a questão da verdade desvinculada de alguma forma de narrativa, desvinculada do discurso, já que este teria um função intermediadora; iv) as evidências são suficientes para persuadir, para conduzir pessoas até a uma verdade, por isso, por isso concluímos que, se a verdade não é passível de ser comprovada, então ela só existe por intermédio do discurso (daí a importância da narrativa em que uma verdade se forja); v) dissemos que toda verdade sempre encerra certa autoridade, porque parece-nos que sempre que algo é proferido como verdade, há aí uma demonstração de controle, há alguma coisa sendo direcionada, conduzida. vi) verdades parecem emergir do diálogo concebido enquanto enfrentamento, embate. Ainda que determinados frutos de tais embates venham a seu tempo estabelecer-se como verdades por um determinado período, novo embate prosseguirá pressionando a verdade estabelecida; vii) ao elemento novo cabe a manutenção do diálogo, o questionamento daquilo que está institucionalizado como verdade, posto não haver uma qualidade de verdade essencial, transcendente, e sim uma batalha em torno do que é concebido como tal; viii) tanto a ambivalência produtiva, quanto a verdade relativa estão atreladas às circunstâncias espaço-temporais que sobre elas atuam e que, simultaneamente, são alteradas por elas. Assim, podemos compreender, a partir das reflexões compartilhadas com Bhabha, que a questão da interpretação é delicada e requer cuidado ao ser abordada.

Acreditamos haver diferentes convenções de leitura que estão sempre baseadas em certas estruturas ou condições de credibilidade. Se um texto é apresentado ao leitor como sendo verdadeiro, então há aí uma relação com uma convenção particular estabelecida desde o início. A cada texto corresponde uma convenção diferente. Por sua vez, cada convenção corresponde a um tipo de identificação diversa, a um diferente conjunto de significações codificadas de forma a forjar tal identificação. O que não quer dizer de forma

alguma que o produtor do texto (discurso) detenha o controle, posto que tal consideração anularia toda e qualquer possibilidade de interpretação.

Talvez o que haja, sejam diferentes patamares de interpretação. Mas independente de havê-los, seria perfeitamente cabível dizer que, quando nos referimos à interpretação, falamos sobre vivências, o entorno, circunstâncias espaço-temporais, sinais visuais, enfim, todo um sistema de significação mediado pelo discurso. Não se tratasse disso, então de que modo valores e percepções poderiam ser forjados? Forjados, gerados ou articulados. Bhabha preferiria o termo articulado, já que se trata de tornar tais valores e percepções (toda uma moralidade) visíveis, como atuante nas vidas, concepções e discursos de toda e qualquer pessoa e/ou e grupo de pessoas. O discurso, para nós,aqui, mais especificamente o discurso poético, se nos afigura como organizador e explicitador de tais valores, bem como dos embates inerentes aos diálogos que os forjam. A nenhum autor é conferida a capacidade de controlar, em seu tempo ou fora dele, o modo como sua criação será interpretada ou institucionalizada. Em diferentes lugares, em épocas diversas, em situações as mais variadas, há sempre verdades específicas atuando. Porém, seja qual for a situação, sempre haverá o tempo-lugar em que as idéias e concepções explicitadas por qualquer autor, qualquer poeta venham ser postas em questão. A interpretação, é pois, inerente a sua interação com o mundo.

O traço marcante que se nos afigurou como porta de entrada escolhida para atravessar os textos selecionados reside na presença inerente do outro, quer como lugar, quer como pessoa, quer como texto, quer como leitor, enfim, em suas múltiplas possibilidades de manifestação. Em nossas incursões aos textos de Fiorese utilizamos o termo **suplementação**, a despeito da teoria de Derrida, figurando aqui apenas como uma leitura que se sobrepõe a outra em sua totalidade, sem anular, nem complementar nenhuma outra possibilidade. Essa conclusão advém do nosso próprio ato de interpretação e não nos

ocorreu nenhuma outra forma para nomeá-lo. Também nos referimos ao termo **relativismo (crítico),** atrelando-o à existência de diferentes perspectivas, diferentes olhares sobre o mesmo. Nós o utilizamos ao nos referirmos a uma atitude específica em que ressalta uma conscientização sobre si e sobre o outro, que conduz a uma postura crítica e ao diálogo/enfretamento. Por estarmos sendo guiados pelas idéias de Bhabha desde o início, não pudemos deixar de perceber como **"ambivalência produtiva"** diz **"relativismo crítico"**. Seria esta ambivalência (possibilidade de ambos) que, segundo nosso teórico, tornaria possível o acesso à **alteridade**, ou seja, pela ambivalência produtiva podemos abarcar a **alteridade**, o outro, podemos promover o diálogo, o enfrentamento e, em última instância, o **encontro** (BHABHA, 2007: 106)

Partimos, no primeiro capitulo, de um momento marcado pelo antagonismo, em que vigoravam valores norteados pela noção do absoluto, e buscamos, ao atravessar nosso *corpus* poético, acompanhar o momento em que tais valores resvalaram dessa noção inicial para uma abertura que possibilitou acomodar (não sem tensões implícitas a todo e qualquer processo de mudança, quer seja este apreciado do ponto de vista coletivo, quer pessoal) a noção de relatividade, focada, aqui, sob a perspectiva da consciência da presença do outro. Tal valor se nos afigurou como possível de ser depreendido diretamente dos textos lidos.

Em *Leia, não é cartomante*, a construção textual deste signo de reconhecimento do real, que é como compreendemos a cidade, lida com uma noção ainda bem próxima do coletivo, realizando um apanhado daqueles que seriam os personagens marginalizados e inserindo entre eles os autores d poesia denominada marginal. Fala-se de grupos: as prostitutas, os trabalhadores das fábricas, os bêbados, os miseráveis, retratados na figura de "**d**on **q**uixote", bem como dos poetas, todos compartilhando deste mundo posto à margem, mundo marginal, se o consideramos **em relação a**o sistema. Em úlima análise, temos, em termos literários, de um lado a tradição canônica e de outro o elemento novo a atuar a

partir da tensão que lhe é inerente. Como já dito anteriormente, pensamos ter surpreendido e abarcado um momento em que o absoluto tenha ido questionado como sendo uma noção obsoleta e arcaica e um relativismo crítico advindo de uma ambivalência produtiva tenha começado a ser considerado, como desdobrameno da noção de alteridade. Esta alteridade explicita-se em texto, tal como nas palavras de Bhabha, ou seja, "ao mesmo tempo um objeto de desejo e de escárnio, uma articulação da diferença contida dentro da fantasia da origem e da identidade" (BHABHA, 2007: 106).

Em "O corpo e as cidades", bem como em "A tempestade", lidamos com a oscilação de tamanho do eu-poético. Tal oscilação vem denunciar a relativização de toda enunciação cuja perspectiva acolhe a presença consciente do outro (tensão que apenas se insinuava em momento anterior, na poética de Fiorese, torna-se presença inetutável e, por vezes desconfortável, do outro, expondo-se sem pudor em toda sua intensidade). Daí o sujeito da enunciação ser sempre maior, menor ou igual **em relação a** algo ou a alguém. Com nosso corpus compartilhamos da poética da relação, o que, para nós, se afigura como um traço poético contemporâneo e, simultaneamente, como um valor inerente à época. Valor este que não parece vigorar somente na esfera mundial, ou em relação a grupos definidos, mas transbordam para além destas, encharcando todas as esferas, abrangendo diferentes âmbitos, os quais estão, de alguma forma (inter)relacionados. Pensamos ter apreendido nos textos lidos este valor (qual seja, a alteridade, a presença inerente so outro, a relatividade de toda e qualquer enunciação a dar-se a partir da perspectiva considerada) atuando na esfera individual, na relação do eu-poético consigo mesmo e com o entorno, seja este último representado por pessoas, lugares ou acontecimentos do mundo.

Nossa intenção foi avançar um pouco mais em direção à compreensão da linguagem poética contemporânea, traçando um seu perfil possível, de modo a discerni-la em meio à modernidade. Para nós não houve nenhuma ruptura, mas sim um

amadurecimento dentro mesmo daquilo que se convencionou chamar de modernidade. É o que depreendemos, via leitura poética, ao nos atermos a um recorte temporal e espacial específico, já no primeiro capítulo, que nos permitiu vislumbrar essa transição se fazendo.

Enquanto a perspectiva moderna traz *a priori*, a atitude irônica em relação ao passado, o olhar contemporâneo que se lança para trás busca "as semelhanças por meio de extratos temporais diversos" (GUINSBURG, BARBOSA, 2005: 298). Em outras palavras, o amadurecimento a que nos referimos seria essa sobreposição do irônico (moderno/ vanguardista) pelo analógico (contemporâneo). Não mais o deboche como explicitação da consciência crítica, mas sim a analogia, tanto na busca das semelhanças, considerada enquanto identidade de relações entre os termos de dois ou mais pares (pares estes que bem podem ser, por exemplo, o eu-poético e as pessoas ou os lugares ou os acontecimentos do mundo), quanto na apreensão de semelhanças de função entre dois elementos, dentro de suas respectivas totalidades (referimo-nos aqui, por exemplo, à relação entre pessoas e/ou entre pessoas e seu entorno). Em última análise, a analogia encerra o ver-se através do outro, o existir ao atravessar o outro, o reconhecer-se justamente por não ser o outro, mas por contrapor-se a ele, o mesmo (dadas as semelhanças) na diferença, ou nas palavras de Otávio Paz:

> Me vejo no que vejo
> como entrar por meus olhos em um olho mais límpido
> me olha o que eu olho
> é minha criação isto o que vejo
> perceber é conceber
> águas do pensamento
> sou a criatura do que vejo.
> (MONTE, 2006: 7)

Tentamos, ainda que via nossa própria leitura interpretativa tanto dos textos poéticos, quanto dos textos em prosa (quiçá também dos textos teóricos) seguir com cuidado a advertência de Azar Nasifi em *Lendo Lolita em Teerã*:

> "não subestime, sob qualquer circunstância, uma obra de ficção, tentando transformá-la em carbono da vida real; o que buscamos na ficção não é tanto a realidade, mas a epifania da verdade" (NASIFI, 2004, 17).

Epifania? Aparição divina do real a dar-se num texto/instante? Texto/celebração festiva disto que seria uma **aparição do real**? Questões que se abrem. Não respostas e sim reflexões. Possibilidades. Trânsito do real a uma sua epifania. Cumplicidade texto/leitor. Trânsito do texto/epifania ao leitor. Crescimento na relação com este **outro**/texto neste diálogo/leitura. Nesta epifania de verdades, o texto poético implora a atuação do leitor: "preciso que você, leitor, nos imagine, porque realmente não existimos se você não existir" (NASIFI, 2004: 21).

Considerando nosso *corpus* e as reflexões depreendidas até este momento, para nós, a poesia contemporânea é consciente de sua possibilidade de atuação, bem como de sua limitação em termos práticos no que diz respeito à (re)elaboração constante do entorno, e teoriza constantemente sobre si mesma. Entendemos o contemporâneo menos como uma questão temporal e mais como uma questão estilística. Tomamos de João Alexandre BARBOSA (2001, 7) a noção conceitual de historicidade, que seria a qualidade de história que é incorporada pelo texto poético, ao qual se agrega um motivo substancial como elemento operacionalizador daquela incorporação que é a tradução. Por isso foi-nos possível desvelar nos poemas os valores se seu próprio tempo, operando na tessitura do texto poético. A preocupação teórica que conduziu as leituras aqui realizadas, portanto, focou-se sobre a historicidade que **converge para** e **emana do** texto poético. Chamamos de historicidade o saber inerente à obra, considerando que ela está para a história como o

saber está para o conhecimento, ou ainda, como a arte está para a teoria. Trata-se de historicidade e arte e não de história(s) e realidade(s).

Apesar de entendermos ser suficiente para estas nossas reflexões a contraposição entre irônico e analógico como, respectivamente, traços que marcam e atravessam o modernismo e a produção dita contemporânea, nos deparamos com Roland Barthes que parece precisar um pouco mais aquilo que perseguimos neste momento, a saber, delinear, na medida do possível, um perfil da produção poética contemporânea a partir dos valores que a norteiam. Segundo Barthes:

> ...o sistema da linguagem não é analógico ao sistema do mundo, mas homólogo. A linguagem literária nunca aponta o mundo, aponta a si própria: o escritor concebe a literatura como fim, o mundo lha devolve como meio; e é nessa decepção infinita que o escritor reencontra o mundo, um mundo estranho, aliás, já que a literatura o representa como pergunta, nunca, definitivamente, como uma resposta (BARTHES, 2003: 9).

Texto poético: homólogo, equivalente, correspondente, embora mais ou menos diverso, segundo BARTHES (2003); análogo, semelhante, comparável, afim, segundo BARBOSA (2005). Rendemo-nos a Barthes e concordamos que, para além da analogia mencionada, a poesia, enquanto texto, posto que linguagem, concebe outro mundo (o diverso), muito embora, os acontecimentos do mundo (o mesmo) sejam sua referência primeira. Novamente nos deparamos com o mesmo em sua diferença. O próprio texto poético converte-se no "outro" e se pensa enquanto tal. Daí a possibilidade de depreender a leitura suplementar da qual tentamos dar conta, em que o fazer poético é pensado não explicitamente.

3.2. Retomando reflexões sobre a tradição e o novo

Tensionando a poética de Fernando Fiorese estão, entre outros, o rigor e a liberdade, a tradição e o novo. Num primeiro momento conseguimos visualizar como a

tradição assimila o novo. Entendemos "ser novo" como tensionar de fora a tradição, mediante, principalmente, questionamentos propostos pelas obras. Estes questionamentos vigoram com mais intensidade, justamente quando se dá a assimilação, dito de outro modo, quando a tensão se inicia é sinal de que, num movimento cíclico, o "antigo novo", imediatamente anterior, foi assimilado e incorporado à tradição. São, pois, os frutos oriundos dos questionamentos gerados pela manifestação incorporada ao cânone que, perfazendo o "elemento novo", dão continuidade ao movimento de formação canônica. Assim, a poesia marginal, ironicamente, questionou o CPC e as vanguardas que, por sua vez, questionaram a tradição que lhes era imediatamente anterior.

Num segundo momento, buscamos entender o movimento que se dá pelo viés analógico, isto é, textos que explicitam uma leitura dos acontecimentos do mundo, sob uma perspectiva diversa da anterior, a saber, não mais o entorno concebido e criticado sob os véus da ironia, mas sim da analogia. Em última análise, nos deparamos com a reflexão sobre o próprio fazer poético a dar-se por este prisma e aí nos trasladamos da analogia (BARBOSA, 2005) à homologia (BARTHES, 2003). Foi-nos possível perceber nitidamente este movimento de mudança de perspectiva operando nos textos por tomarmos como *corpus* a obra de um só poeta. Não transitamos pela história (pelo menos não principalmente), mas de texto a texto.

Nossas reflexões possibilitam-nos a, apoiados por BARBOSA, 2005, considerar os seguintes pressupostos: a) a tradição que é incorporada pelo texto poético não é um dado que possa ser localizado mediante uma relação puramente pragmática, isto é, apenas relacionando o poema e as circunstâncias espaço-temporais que lhe são inerentes, posto que o tempo do poema dá-se na intertextualidade e que este poema, enquanto texto, materializa-se em linguagem; b) a intertextualidade não se dá nem por vontade, nem por erudição do escritor, mas está atrelada às circunstâncias mencionadas. Se, por um lado, tais

circunstâncias não bastam para situar um poeta dentro da tradição literária canônica, por outro figuram como subsídio essencial na elaboração deste intento, já que são aspectos que emanam do texto e para este mesmo texto convergem simultaneamente, durante o processo de escrita e leitura.

Ressaltamos, mais uma vez, que o texto é ponto de partida e ponto de chegada. Portanto, não estamos trilhando as veredas da história da poesia através dos tempos. Nosso caminho nos direciona também pela história que transita de um poema a outro no *corpus* poético que compõe esta pesquisa.

Concebemos a leitura poética como um intervalo que possibilita a convergência de aspectos da realidade, que são absorvidos por força da própria produção poética. Este processo desencadeia duas ilusões centrais, a saber, a intemporalidade (falta de correspondência cronológica) e a ubiqüidade (onipresença), em outras palavras, a poesia é desvelada pelos aspectos históricos, psicológicos e sociais que envolvem a leitura, a partir de significações que o texto possibilita que sejam depreendidas pelo leitor. A própria existência do texto literário parece residir na convergência desses aspectos para o texto e em sua simultânea emanação do texto durante o processo de construção de significado (a leitura).

> O tempo do poema não existe a não ser como espaço de relações: entre o poeta e a linguagem o poema acena para a intemporalidade (...) lendo ao escrever o poeta desfaz o nó das circunstâncias apontando para as interseções da cultura. Isto, é preciso acentuar, 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. Na verdade a própria consciência daquelas interseções, permitindo e limitando o seu roteiro pessoal, obriga o reconhecimento de um certo tipo de relações circunstanciais (sociais, históricas) que fundam o seu aparecimento. Não há consciência da cultura ali onde não existe basicamente um questionamento crítico de suas fundações. No que, e aqui se refaz o nó antes desfeito, entre a linguagem e da poesia e a das circunstâncias (quem disse que a historia e a sociedade não possuem uma história?) existe um movimento de implicação incessante, somente discernível pela complexidade de suas fundações. Deste modo a linguagem do poema que

> se erige sobre a consciência da historicidade do poeta e da poesia, refazendo o nó das circunstâncias pela leitura das interseções culturais, é marcadamente crítica. Por isso as relações entre o poeta e a sociedade só podem, a meu ver, serem fisgadas pelo desvelamento de seus respectivos modos de vinculação aos dois tempos descritos: o das circunstâncias e o das interseções culturais (BARBOSA, 2005: 16).

Apesar de valorizarmos a dinâmica atuante nos textos poéticos, esperamos já ter demonstrado que estamos cientes da importância do aspecto político-ideológico de ambos, tanto dos textos artísticos, quanto dos teóricos. Bhabha enfatiza a relatividade que torna móbil a palavra, seja ela artística ou política, já que está sempre atrelada ao posicionamento transitório de uma perspectiva definida espaço-temporalmente, bem como ressalta o **ato de rasura** que desvela o **"em relação a"** inrente a toda exteriorização a dar-se num processo de tradução e transferência de sentido (BHABHA, 2007). Portanto, o teórico reforça nossa consciência de que não há comunidade ou massa de pessoas, cujas concepções radicais emitam os sinais corretos. Em última instância, os discursos e, portanto, a palavra são negociações de sentido, traduções.

> A temporalidade da negociação ou tradução (...) tem duas vantagens principais. Primeiro ela reconhece a ligação histórica entre o sujeito e o objeto da crítica, de modo que não possa haver uma oposição simplista, essencialista, entre a falsa concepção ideológica e a verdade revolucionária. A leitura progressista é crucialmente determinada pela situação antagônica ou agonística em si; é eficiente porque usa a máscara subversiva, confusa, da camuflagem e não aparece como um puro anjo vingador pronunciando a verdade de uma histocidade radical da pura oposicionalidade (BHABHA, 2007: 52).

Compartilhamos destas reflexões desde o início de nossa pesquisa. Esperamos já ter demonstrado como a intervenção ideológica se dá tanto na palavra (converge par ao texto), quanto pela palavra (emana do texto), de forma a operar consoante a proposição de Bhabha:

> Se temos consciência desta emergência (e não origem) heterogênea da crítica radical, então – e este é segundo ponto – a função da teoria no interior do processo político se torna dupla. Ela nos chama atenção para o fato de que nossos referentes e prioridades o políticas – o povo, a comunidade, a luta de classes, o anti-racismo, a diferença de gêneros, a afirmação de uma perspectiva

> antiimperialista, negra ou terceira – não existem com um sentido primordial, naturalista. Tampouco refletem um objeto político unitário ou homogêneo. Eles só fazem sentido quando vêm a ser construídos nos discursos do feminismo, do marxismo, do terceiro cinema, ou do que quer que seja, cujos objetos de de prioridade – classe, sexualidade ou "a nova etnicidade" – estão sempre em tensão histórica e filosófica ou em referência cruzada com outros objetos (BHABHA, 2007: 52).

3.3. Rumo a uma poética do encontro

Se buscarmos apreender o fio da meada da constituição da literatura brasileira canônica que consta nos manuais, veremos que nossa formação em termos literários se dá a partir da "afirmação de um complexo colonial de vida e de pensamento" (BOSI, 1994: 11). A colônia era o **outro**, se tomarmos como referência a metrópole. Trata-se, pois, de um cenário literário que figura como objeto de uma tradição estrangeira e não como sujeito.

O deslocamento da posição passiva de objeto à posição ativa de sujeito se dá mediante o questionamento, o tensionamento, que se erige em produção ativa e literária. O primeiro alimento cultural registrado pelo cânone pode ter sido entregue "pronto", trazido pelos colonizadores, mas a partir de então, se verifica uma (re)elaboração constante da tradição, dada a ação do elemento local sobre o estrangeiro. Qual seria, então, o papel do texto poético neste *continuum*, ou seja, nesta constante renovação (inserção do novo, que passa a imiscuir-se no antigo já consolidado, obrigando a uma revisão total da tradição, ao mesmo tempo em que se dilui nela) que perfaz a própria tradição desde o princípio dos tempos/textos, sejam estes orais ou escritos?

O texto poético age num processo de intervenção ideológica que pressupõe a identidade do imaginário e seu questionamento. Em última análise, a poesia movimenta este imaginário, desacomodando-o. Há sempre uma verdade que o indivíduo guarda como sua, pessoal, íntima e que corresponderia aos valores e concepções que norteiam suas atitudes e sua postura tanto consigo mesmo, quanto em relação ao outro. Esta verdade está

sempre sujeita a mudanças ao interagir com o mundo. Isto é o que possibilita a todos e a cada um manter-se em movimento incessante de (re)elaboração constante e conseqüente crescimento a dar-se a partir da ampliação de horizontes. Como o novo se contrapõe à tradição, como o desejo se contrapõe ao poder, também alguém quando cria algo baseado num desejo íntimo, num impulso primordial (de acordo com o que faz desse alguém diferente de todos e único. Considera-se como pressuposto a unicidade de todo e qualquer ser humano), contraporá esta criação a seu entorno, posto que ela entrará em contato com tudo que é externo a esta pessoa, com a moralidade (valores e concepções) atuante. Esta "verdade" íntima original irá, inexoravelmente e imediatamente, entrar em contato com verdades pré-estabelecidas no seu entorno. Esta verdade pode vir a tornar-se uma não-verdade, tornar-se falsa em sua tentativa inicial de acomodação. Talvez isso seja mesmo necessário para viabilizar o início do enfrentamento do embate do diálogo, para provocá-lo, para conduzir a ele. Podemos, a partir daqui pensar nosso *corpus* e seu movimento de acomodação em relação à tradição, ao cânone literário brasileiro.

Segundo T. S. Eliot, em *A essência da poesia*, a produção poética está diretamente ligada a esta posição ativa de (re)elaboração, por agir alterando a concepção de valores. Ela embrenha-se no pensamento de seu tempo, sorrateira, mas firmemente. A poesia teria, portanto, uma função social, além de sua função primeira, a saber, o prazer.

> Ao expressar o que os outros sentem, ela está também modificando o sentimento, tornando-o mais consciente: está fazendo com que as pessoas percebam melhor o que sentem, ensinando-lhes, portanto, algo a respeito de si mesmas. (...) Pode fazer com que leitores compartilhem conscientemente novas sensações ainda não vivenciadas (...) descobre novas variações de sensibilidade que podem ser utilizadas por outros (...) As modificações e desenvolvimentos de sensibilidade que poucos revelam a princípio acabarão insinuando-se gradualmente na língua, através da influência desses poucos nos outros, e através de autores mais imediatamente populares; e quando estiverem afinal, firmados, novo avanço se fará necessário, É, sobretudo, através dos autores vivos que os mortos mantêm sua vida (ELIOT, 1972: 35-37).

Corroborando com Eliot e atualizando-o, quando este se refere à "vida dos mortos nos vivos", em recente matéria sobre o poeta Glauco Mattoso publicada no *Jornal do Brasil* de 1º de março de 2008, p.15, Rodrigo de Souza Leão diz ser a "reavaliação do antigo e sua roupagem nova" as principais características do pós-moderno, rótulo que "perde espaço para a noção de contemporâneo" (LEÃO, 2008: 15). O novo, elemento tensionador, tantas vezes mencionado em nossa pesquisa, se revela como sendo, talvez não só, mas também, a (re)leitura do antigo, uma sua atualização. Sobre as várias vozes que perfazem o novo, reflete o poema "Caprichos bibliográficos" de Fernando Fiorese:

> Livro só existe no plural.
> De modo que não há como abrir
> Um único, sem com isso outro,
> E assim acionar a espiral
> Que, par em par, outros abrirá,
> O mesmo que a mão dentro do bolso
> Surpreendesse outro e, nesse um, outros
> Bolsos em sequências infinitas,
> À semelhança de dízima,
> E em cada qual houvesse chaves
> De cofres há muito saqueados,
> De gavetas que nenhuma abre,
> Da cidade depois dos bárbaros,
> Porque chegamos sempre tarde.
> (FURTADO, 2002: 32)

Essa atualização do antigo, o acionamento dessa espiral, enfim, a (re)leitura desse **outro** fundacional, operam com todo vigor me "Ossário do mito", conjunto de sonetos cuja temática é a mitologia grega, presente em *Corpo portátil*. Mais uma vez, tendo em conta a suplementação de leituras já mencionadas, lemos o para "eu-outro" tanto como inerente ao

reconhecimento identitário individual, quanto coletivo, ou ainda operando na constituição da tradição, a partir do movimento de tensão que a (re)elabora incessantemente, em outras palavras, lidamos aqui com o par tradição-elemento novo.

O existir a partir do desvendamento do outro. Ter que dar conta do mistério. Retirar máscara. A impotência diante do impossível, já que o outro nunca é de todo desvelado. Aquilo que fica incógnito é a diferença que identifica o outro como o não-eu. Esse é o limite, além do qual todo e qualquer diálogo se converteria em invasão. Aquém cumplicidade, além desrespeito. Frustração?

> E quisera descarnar as máscaras
> do mistério que, mesmo sob esporas,
> resiste, e me desafia a existir
> quando o desamparo me desposa.
> (FURTADO, 2002: 169).

Da consciência da limitação existencial à consciência da criação estética a dar-se na palavra poética. O processo. A epifania d verdade. O instante celebrado:

> Aqui, tudo o que digo é diferente
> a palavra circula sob o turvo
> e, como antes da queda, esplende.
> (FURTADO, 2002: 169)

Quem é este que tentamos definir, ou ao menos depreender a partir do *corpus* que se nos oferece? Ele se mostra e se esconde, se insinua e se retrai,

> um horizonte que hesita ou não existe.
> com seus silêncios, suas sombras e cifras.
> (FURTADO, 2002: 171).

Não fosse tal diferença (o limite que demarca onde começa o outro, onde o eu finda) haveria o vazio.

> pelo olhar do outro, desconforme,
> o branco avança na diagonal,
> a preencher o oco que em mim dorme
> (FURTADO, 2002: 173).

O movimento de assimilação é inevitável. O elemento novo (aquele que briga por seu reconhecimento, atua na (re)elaboração de valores, questiona o que já se acha consolidado, movimenta) se delineia, se desenha, ganha seu contorno a partir da contraposição á tradição. Até que se assente e pare de tensionar. Até que seja inexoravelmente também ele, tradição. Quando alcança seu objetivo, quando desacomoda o todo, automaticamente acomoda a si mesmo neste todo, e perfazendo-o, aguarda ser, por sua vez, questionado, ou, nas palavras de Fiorese:

> Fustigam com os espectros do se,
> prenúncio do tempo em que serás morto
> não pelo enigma, pela falta de.
> (...)
> Do que restou nonada ou travessia.
> como decifrar o que em nós avessa?
> Os deuses já consumaram o gesto.
> (FURTADO, 2002: 173)

Todo movimento de tensão, de assimilação e de (re)leitura a que nos referimos é explicitado no último poema de *Ossário do mito*:

> De tanta urgência, mesmo Argos se desfaz
> pois também nos desmantela este mar
> se vimos o que não há, outro cais

_apenas o acaso nos pode dar.
Por tanto mar, muito se nos subtrai,
até na memória não ter lugar
para aquele rosto que se desfaz
distante da paisagem familiar
Entanto, do mesmo mar que nos trai
o rosto e o nome, exsurge um outro mar
(regaço de mãe, estatura de pai);
dele aprendemos o líquido tear,
e assim o corpo em oceano se faz
para, no plural, ao outro se espraiar.
(FURTADO, 2002: 175)

A poesia diz a função do poeta, já que, segundo Fiorese, ao poeta

cumpre desenredar a meada
quer se chame memória, sonho ou dor
(FURTADO, 2002: 40)

O desenredar a meada a partir do enfrentamento e do diálogo com a tradição, da (re)leitura e atualização do passado perfaz a história literária, não permitindo sua estagnação. Essa história, construída, em parte, pelas mudanças de valores ocorridas durante as épocas é simultaneamente reelaborada em sua totalidade sempre que um olhar (re)novado a atualiza:

repetir um gesto até a diferença,
da lei que todo labirinto ostenta,
até que o olho em horizontes descobre-o
(FURTADO, 2002: 39).

Pensamos mais em uma práxis que em uma formulação teórica sobre a poesia de Fiorese, na medida em que não elaboramos um quadro teórico coerente e autônomo sobre a partir

do qual pudéssemos recompor em termos de (meta)linguagem, a estrutura de toda a sua produção poético-literária, e sim uma crítica informadora, ao menos em parte, de sua criação. Buscamos, com Eliot, observar "a imbricação do indivíduo no coletivo, a vinculação do indivíduo interessado numa práxis que não é apenas pessoal, mas uma atividade socializada, na medida em que visa à reconstrução do pensamento seu e de seus pares" (ELIOT, 1972: 18). Tentamos fazê-lo a partir da apreensão da sistematicidade desta poética, ou seja, seu sistema de coerência interna. Para nós, a via de aceso que conduz às nossas reflexões atravessa modelos internos da poesia de Fiorese, que buscamos, ainda que imprecisamente, precisar aqui. Tal procedimento se configura uma tentativa de nos harmonizarmos com nosso objeto de estudo, sob uma perspectiva mais lúdica e leve, que nos possibilite adentrar a obra alheia, "num gesto de amor e compreensão do próprio texto" (ELIOT, 1972: 19). Parece-nos que assim evitamos o empobrecimento muitas vezes acarretado à poesia e que advém da colocação da obra como ilustração de uma qualquer teoria. Nas palavras de João Guimarães Rosa, citado por Affonso Romano de Sant'anna, ao prefaciar Elliot:

> Um crítico que não tem o desejo e também não tem a capacidade de finalmente junto com o autor completar um livro pronto, que não quer ser intérprete ou intermediário, que não pode sê-lo porque lhe faltam as condições prévias, não deveria pôr as mãos na crítica. Infelizmente, a maioria não age assim e por isso, somente por isso, acontece que tão poucos críticos, em geral, têm algo a ver com a literatura. Um tal crítico quer no máximo vingar-se da literatura, ou sabe Deus que motivos ele tem. Ele faz isso por passatempo, é um clown ou um homicida. A crítica literária, que na verdade deveria fazer parte da literatura, só tem, pois, justificação quando ela aspira completar, arredondar, quando ela aspira o acesso à obra. Isso ela faz raramente, eu lamento, porque uma crítica bem entendida, bem feita, é muito importante para o escritor. Ela o ajuda a suportar sua solidão. Mas ela não faz isso frequentemente, logo, ela é, na maioria dos casos, sem valor, sem interesse, uma perda de tempo. Uma crítica que é assim como eu a desejo, não é mais verdadeiramente uma crítica, tanto faz se ela julgar o autor positivamente ou negativamente. Ela é um diálogo entre o intérprete e o autor, um diálogo entre iguais, que apenas utilizam meios diferentes. Ela cumpre uma função literária indispensável. Ela é na sua essência também no ataque, se for preciso também na destruição, criativa e concriativa (ELIOT, 1972: 21).

Desde o início nos delegando a tarefa não de decifrar e/ou manter sob controle a poética de Fiorese, utilizando-a como mera ilustração de uma determinada postura crítica, mas sim de organizá-la, no sentido de apreender o elemento contemporâneo atuando em seu projeto. Pensamos que a poesia deste autor explicita, resguardada a complexidade de seu projeto, o ato de atravessar o outro, o encontro enquanto instante fugidio que deflagra a fagulha da (re)elaboração. Fagulha esta que mantém ativo o movimento de crescimento, abertura, ampliação de horizontes, questionamento e mudança. Diálogo. Por isso, a poesia de Fernando Fábio Fiorese Furtado. Ela se oferece através de alusões e traduções como proposta de (re)ordenação desta relação eu/outro. Ela se inclina em direção ao leitor, compactuando com o saber o saber/sentir de sua época. Entregando-se desarmada, oferece-se ao diálogo.

CONCLUSÃO

Os textos aqui trabalhados, tanto os teóricos, quanto os literários, nos pareceram compactuar com uma concepção de mundo/vida que se harmoniza em torno das perspectivas de enunciação que são consciente e criticamente relativas, ou seja, compartilham de uma ambivalência produtiva que gera e/ou articula valores e concepções que se sabem passíveis de (re)elaboração e revisão a dar-se sempre a aprtir do diálogo/enfrentamento.

Ao darmos conta da gênese de nosso *corpus*, surpreendemos uma das faces do momento de conscientização em relação á presença de um relativismo crítico (ambivalência produtiva). Esta (re)elaboração de valores se deu em detrimento da concepção de uma verdade absoluta, transcendental, essencial. A consciência da presença inerente do **outro** (consideramos este **outro** em suas múltiplas manifestações) foi o que sobressaiu como traço marcante que nos possibilitou esboçar aqui, com relativa precisão, uma **percepção contemporânea do mundo.**

Foi nossa intenção lançar mão do discurso específico que é a poesia e buscar compreender como este gênero textual específico participa do diálogo maior a que nos propomos, a saber, uma reflexão sobre os valores e concepções que estão em pleno vigor e que, por suposto, são patê de nós mesmos. A poética de Fernando Fiorese foi a via de acesso eleita para que pudéssemos tentar uma aproximação crítica, bem como produtiva desta **percepção de mundo contemporânea.** Demonstramos através da leitura dos poemas e do conto, como a consciência inerente à contemporaneidade se oferece à apreensão, ainda que os textos não sejam *a priori* metalingüísticos, ou seja, ainda que não venha explicitada nos versos dos poemas, nem nas linhas do conto, a consciência dos valores que norteiam sua (nossa) época se oferta inclusive pela oscilação de tamanho tanto do eu-poético nos poemas, quanto do narrador-personagem no conto. Procuramos, ao fim e ao cabo, não apenas acomodar a contento nosso *corpus* nos eu espaço-tempo literário, mas também e principalmente conduzir com prioridade o leitor ao que concebemos aqui como uma **poética do encontro**. Encontro este que não se dá sem o embate vigoroso necessário a toda e qualquer relação consistente (relação, não mero contato) a dar-se entre verdades pré-estabelecidas e verdades emergentes, ou seja, entre a tradição (o mesmo) e ao elemento novo (o outro). Tal embate, que chamamos por vezes de enfrentamento, pode funcionar, inclusive, como sinônimo para o termo **diálogo**. Decorrem do diálogo, enquanto processo, toda revisão de valores e concepções responsáveis por posturas e atitudes renovadas. Tal processo fomenta a própria produção cultural de um modo amplo. E é, através da tentativa de darmos conta de interpretar esta produção, que nos aproximamos da compreensão mais íntima de nós mesmos e do nosso **outro** (pessoal, coletivo, nosso entorno, enfim, em suas múltiplas manifestações).

Tomamos como *corpus* a poética de um só autor, Fernando Fábio Fiorese Furtado, para que pudéssemos acompanhar mais de perto esta revisão se fazendo de um texto a

outro, de um momento a outro, em outras palavras, para que pudéssemos perceber com mais precisão como arte/espaço/tempo estão inexoravelmente imbricados. Tentamos produzir, ao mesmo tempo, uma leitura comparativa no interior da própria obra do nosso autor. Desdobramos esta trajetória poética específica, não em sua totalidade, mas em uma vereda que se nos descortinou como mais instigante por possibilitar o vislumbre da transição dos textos, tanto como questionadores, quanto como pertencentes ao seu tempo/espaço artístico.

Esperamos ter alcançado nossos objetivos, a saber, atravessando a poética de Fernando Fábio Fiorese Furtado, i) ampliar as possibilidades de questionamentos em relação à atuação da poesia na elaboração identitária *(priori)* e coletiva *(a posteriori)*, já que, ao fim e ao cabo, a arte, e em particular a poesia, atua uma interação continua com o contexto em que se forja, (re)elaborando-o e sendo por ele (re)elaborada simultaneamente e continuamente; ii) delinear uma **percepção contemporânea do mundo** a partir desta **poética do encontro.**

REFERÊNCIAS BIBLIOGRAFICAS

Fontes primárias

FURTADO, Fernando Fábio Fiorese. *Dicionário Mínimo: poemas em prosa.* São Paulo/ Juiz de Fora: Nankin/ Funalfa Edições, 2003

-------. *Corpo portátil (1986 – 2000).* São Paulo: Escrituras, 2002.

-------. *Ossário do mito.* Juiz de Fora: Edições d'lira, 1990.

-------. *Exercício de vertigem & outros poemas*. São Paulo: J. Scortecci Editor, 1985.

-------. *Leia, não é cartomante.* Juiz de Fora: Edições Clandestinas, 1982.

-------. Um terno para K. *In:* BAPTISTA, Amadeu (org). *Quanta terra!!! – Poesia e prosa Brasileira contemporânea.* Almada (Portugal): Casa da Cerca – Centro de Arte Contemporânea, 2001, p. 105 – 17.

--------. Kênia, a Egýphcia; Balões incendiários. *In*: UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA. *Os olhos de Luna e outros contos.* Uberlândia: UFU, 1984, p. 21 – 23.

-------. A tempestade. *Lucero: a Journal of Iberian and Latin American Studies.* Berkeley, v. 12, apr. 2001, p. 90.

-------. Um nome e os óculos. *Anto: revista semestral de cultura.* Amarante (Portugal): Associação Amarante Cultural/Edições do Tâmaga, n. 3, primavera de 1998, p. 99 - 101.

-------. Gênesis. *Diário da Manhã*, Juiz de Fora, 25/26 jun. 1989, Abre Alas, n. 30, p. 4.

-------. Balões incendiários. *Revista d'lira.* Juiz de Fora, ano 2, n. 2, ago – set. 1984.

-------. Gabriel. *Revista d'lira.* Juiz de Fora, ano 1, n. 0, abr. 1983.

-------. PEREIRA, Edimilson de Almeida, FREITAS, Iacyr Anderson. FURTADO, Fernando Fábio Fiorese. *Dançar o nome.* Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2000.

Teoria e crítica

ALEIXO, rique. *Ossário do mito,* de Fernando Fábio Fiorese Furtado. *Jornal de Opinião,* Belo Horizonte, 07/13 out. 1990, p.12.

ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. Móbile da memória. *In:*-------. *Enigma e comentário: Ensaios sobre literatura e experiência.* São Paulo: companhia das Letras, 1987, p. 67 – 111.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental.* São Paulo: Perspectiva, 1987.

BACHELARD, Gaston. A poética do espaço. *In: -------. O novo espeírito científico; A Poética do espaço.* Trad. Remberto Francisco Kuhnen, Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. São Paulo: Nova Cultural, 1988, p. 93 – 266.

-------. *A poética do devaneio.* Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988b.

BARBOSA, João Alexandre. *As ilusões da modernidade.* São Paulo: Perspectiva, 2005.

BARTHES, Roland. *Roland Barthes par Roland Barthes.* Paris: Seuil, 1975.

-------. *Crítica e Verdade.* Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação liberdade ltda, 2003.

-------. *O prazer do texto.* Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2004.

-------. *Fragmentos de um discurso amoroso.* Trad. Hortência dos Santos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1994.

-------. *Crítica e verdade.*São Paulo: Perspectiva, 2003.

-------. *A morte do autor.*São Paulo: Perspectiva, 2003.

BEANINI, Thais Curi. *A memória, medida ontológica do cosmos.* São Paulo: Palas Athena, 1989.

BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única: obras escolhidas II.* Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória:* ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins fontes, 1999.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário.* Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BRANCO, Lúcia Castello & BRANDÃO, Ruth Silviano. *A mulher escrita.* Rio de Janeiro: Casa Maria Editorial, 1989.

BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura Brasileira.* São Paulo: Cultrix, 1994.

BRASIL, Assis. Introdução. *In: -------. A poesia mineira do século XX: antologia.* Rio de Janeiro: Imago, 1998, p. 15 – 21.

CALLOIS, Roger. *O mito e o homem.* Trad. José Calisto dos Santos. Lisboa: Edições 70, [s.d.].

CALVINO, Italo. *Le citta invisibili.* Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1998.

CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis.* Trad. Diogo Mainardi. São Paulo: Editora Schwarcz, 1999.

CAMPOS, Sérgio. Prefácio. *In:* FURTADO, Fernando Fábio Fiorese Furtado. *Ossário do mito.* Juiz de Fora: Edições d'lira, 1990, p. 7 – 10.

CANDIDO, Antônio. *A educação pela noite.* São Paulo: Ética, 2003.

CENTENO, Yvette Kace, FREITAS, Lim de (coord.). *A simbólica do espaço: cidades, ilhas, jardins.* Lisboa: Editorial Estampa, 1991, p. 121 – 152.

CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números.* Trad. Vera da Costa e Silva *et al.* Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.

CUNHA, Alécio. Ensaio aborda Buster Keaton e sua relação com a máquina. *Hoje em dia,* Belo Horizonte, 25 abr. 1999, Cultura, p. 2.

D'ALLENA, A. *How to write art history.* London: Laurence King Publishing, 2006.

DRAAISMA, Douwe. *Metáforas da memória: uma história das idéias sobre a mente.*

Trad. Jussara Simões. Bauru: Edusc, 2005.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana.* Trad. Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DURAND, Gilbert. *Lès structures anthopologiques de l'imaginaire.* Paris: bordas. 1969.

ECO, Umberto. *Os limites da interpretação.* São Paulo: Perspectiva, 1999.

ELIADE, Mircea. O mundo, a cidade, a casa. *In*: -------. *Ocultismo, bruxaria e correntes culturais: ensaios em religiões comparadas.* Trad. Noeme da Piedade Lima Kingl. Belo Horizonte: Interlivros, 1979, p. 28 – 40.

ELIOT, T. S. *A essência da poesia.* Trad. Maria Luiza Nogueira. Rio de Janeiro: Editora Artenova S. A., 1972.

FERNANDES, Fernanda. Tribuna de Minas. Juiz de Fora, 2006 – Caderno B, p. 06.

FOUCAULT, Michel. L'écriture de soi. *Corps écrit,* Paris, PUF, n.5, p. 3 – 23, fév. 1983.

-------. *A verdade e as formas jurídicas.* Trad. Roberto Cabral de melo Machado e Eduardo Jardim Moraes. Rio de Janeiro: NAU Editora, 2003.

-------. *A arqueologia do saber.* Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

-------. *As palavras e as coisas:* uma arqueologia das ciências humanas. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins fontes, 1990.

FREUD, Sigmund. *Delírios e sonhos na Gradica de Jensen.* Trad. Maria Aparecida Moraes Rego. Rio de Janeiro: Imago, 1997a.

-------. *O mal-estar na civilização.* Trad. José Octávio de Aguiar Abreu. Rio de janeiro: Imago, 1997b.

-------. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud:* volume XIV. Trad. Themira de Oliveira Brito, Paulo Henriques Brito e Christiano Monteiro Oiticica. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FURTADO, Fernando Fábio Fiorese. *Murilo na cidade: os horizontes portáteis do mito.* Blumenau: Edifurb, 2003.

-------. Oceano coligido: notas para um prefácio. *In*: FREITAS, Iacyr Anderson. *Oceano coligido: antologia poética (1980 – 2000).* São Paulo: Viramundo, 2000, p. 7 – 11.

-------. A literatura na cena finissecular. In: LOBO, Luiza (org.) globalização e literatura. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999, p. 113 – 25.

-------. Murilo nas cidades: os horizontes portáteis da modernidade. *In:* LOBO, Luiza, FARIA, Márcia Gonçalves S. (org.). *a poética das cidades.* Rio de Janeiro: Relume dumará, 1999, p. 11 – 28.

-------. Oceano coligido: enre o tempo e a eternidade (acerca de um poema de Iacyr Anderson Freitas). *In: Sebastião.* São Paulo: Selo Sebastião Grifo, n. 1, 2001, p. 63 – 67.

-------. Linhas de sombra: legendas fotográficas para a cidade em desaparição (sobre a exposição *Acroterium,* de Ricardo Cristofaro). *In: Lumina: revista da Facom.* Juiz de fora: Ed. UFJF, v. 3, n. 1, jan. - jun. 2000, p. 154 – 7.

-------. Universidade sem poesia. *In: Travessia,* Juiz de fora, fev. 2000, p. 2.

-------. À margem da margem: sobre *Histórias de remorsos e rancores,* de Luiz Ruffato. *In: tribuna de Minas,* Juiz de Fora, 20 jun. 2000, p. 2.

-------. A contracena do século: sobre a peça *Último portal,* de José Luiz Ribeiro. *In: Tribuna de Minas*, Juiz de Fora, 26 out. 2000, p. 2.

-------. A literatura e o fim do real. *In: Ipotesi:* revista de estudos literários. Juiz de Fora: Ed. UFJF, v. 1, n. 2, 1. Sem. 1998, p. 69 – 79.

-------. Sobre o mito grego de Narciso: a poesia de Knorr. *In: Correio do Sul,* Três Pontas, 06 dez. 1991, Variedades, p. B-04.

-------. Comunicação poética: esforço de síntese. *In: Revista de Biblioteconomia & Comunicação UFRGS.* Porto Alegre, v. 5, jan – dez, 1990, p. 144 – 50.

-------. Murilo Mendes: o olhar poético do menino experimental. *In: Diário da Manhã,* Juiz de Fora, 13 ago. 1989, p.1.

-------. A prosa contemporânea e a condição pós-moderna: considerações acerca do romance *Stella Manhattan,* de Silviano Santiago. Painel Humanas – *in:* Revista do ICHL/UFJF. Juiz de Fora, n. 4, mai. 1989, p. 121 – 35.

GAGNBIN, Jeanne Marie. *Sete aulas sobre linguagem, memória e história.* Rio de Janeiro: Imago, 1997.

GARCIA, Xosé Lois, Diversidades e frequencias da poesia brasileira. *Anto: revista*

semestral de cultura. Amarante (Portugal): Associação Amarante Cultural/Edições do Tamega, n. 3, primavera de 1998, p. 170 – 81.

GEFEN, Alexandre, AUDET, René (dir.). *Frontiéres de la fiction.* Québec/Bordeaux: Éditons Nota Bene/Presses Universitaires de Boudeaux, 2001.

GENETTE, Gerard. *Fiction et diction.* Paris: Seuil, 1991.

GLISSANT, Edward. *Introdução a uma poética da diversidade*. Trad. Enilce albergaria Rocha. Belo horizonte: UFJF, 2005.

GUINSBURG, J; BARBOSA, Ana Hal. *O pós-modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

GURGEL, Nonato. *A encarnação da escrita feminina da poesia contemporânea brasileira* (artigo). In: *Ipotesi.* Revista de estudos Literários. Juiz de Fora: Editora UFJf. Vol. 8 – n. 1. (jan/jun) e n.2. (jul/dez) 2004, PP 189 – 202. ISSN 1415 – 2525.

HOLLANDA, Heloisa, Buarque de. *Impressões de viagem, vanguarda e desbunde: 1960/1970*. Rio de Janeiro: Editora Brasiliense, 1980.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semântica.* São Paulo: Perspectiva, 2005.

LEÃO, Rodrigo de Souza. *Jornal do Brasil.* Rio de Janeiro, 2008, JB Idéias, p. 15.

MATTOSO, Glauco. *O que é poesia marginal.* São Paulo: Editora Brasiliense, 1981.

MESTRAS, Jean Paul. Fernando Fábio fiorese Furtado – *Ossário do mito. Cahiers de Poesie jalons.* Chambourg, 3ème trimestre 1990, n. 38.

METZ, Christian et al. *Psicanálise e cinema.* Trad. Pierre André Ruprecht. São Paulo: Global, 1980.

MIRANDA, Wander Melo. *Corpos escritos.* São Paulo/Belo Horizonte; Edusp/Ed. UFMG, 1992.

MONTE, Marisa. *Barulhinho Bom*. 2005, CD2, faixa 7.

NEJAR, Carlos. Veja, 2002, p. 5 – 7

PACHECO, Daniela Paiva. CD reúne obras de escritores mineiros. *Gazeta Mercantil/Minas Gerais,* Belo Horizonte, 20/21/22 jul. 2001, p.8.

PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

-------. *Signos em rotação.* Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PLATÃO. *Fedro* Trad. Alex Marins. São Paulo: Martin Claret, 2002.

PONTES, Hugo. Ossário do mito. *In: Jornal da Cidade,* Três Pontas, 17 jul. 1990, p. 5.

RIBEIRO, Gilvan P. Poesia à vista. *In: Tribuna da Tarde,* Juiz de Fora, 21 abr. 1990, Segundo Caderno, p.4.

RONIK, Raquel. *O que é cidade.* São Paulo: Brasiliense, 1998.

SAID, Edward. *Representações do Intelectual.* Trad. Hilton Houtoun. São Paulo: Cia das Letras, 2005.

SANTOS, Roberto Corrêa. *Modos de saber, modos de adoecer: o corpo, o estilo, a história, a vida, o exterior.* Belo horizonte: Ed. UFMG, 1999.

SILVEIRA, Laura Ribeiro. *In:* FARIA, Alexandre. *Anos 70: poesia & vida.* Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2006.

SCHER, Terezinha. Prefácio. *In:* FURTADO, Fernando Fábio Fiorese. *Leia, não é cartomante.* Juiz de Fora: Edições Clandestinas, 1982, p. 7 – 8.

SOUZA, Jéferson de. A Odisséia de Dançar o nome. *In: Rascunho,* Curitiba, ago. 2001, ano 2, n. 16, p. 11.

VILHENA, Cely. Exercícios de reflexão sobre Dançar o nome, poemas de Fernando Fábio Fiorese Furtado, Edimilson de Almeida Pereira e Iacyr Anderson Freitas. *In: Palavra.* Belo Horizonte: AFEMIL, ano 11, n. 2, jun. 2001, p. 14 – 18.

Livros Grátis

(http://www.livrosgratis.com.br)

Milhares de Livros para Download:

Baixar livros de Administração
Baixar livros de Agronomia
Baixar livros de Arquitetura
Baixar livros de Artes
Baixar livros de Astronomia
Baixar livros de Biologia Geral
Baixar livros de Ciência da Computação
Baixar livros de Ciência da Informação
Baixar livros de Ciência Política
Baixar livros de Ciências da Saúde
Baixar livros de Comunicação
Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE
Baixar livros de Defesa civil
Baixar livros de Direito
Baixar livros de Direitos humanos
Baixar livros de Economia
Baixar livros de Economia Doméstica
Baixar livros de Educação
Baixar livros de Educação - Trânsito
Baixar livros de Educação Física
Baixar livros de Engenharia Aeroespacial
Baixar livros de Farmácia
Baixar livros de Filosofia
Baixar livros de Física
Baixar livros de Geociências
Baixar livros de Geografia
Baixar livros de História
Baixar livros de Línguas

Baixar livros de Literatura
Baixar livros de Literatura de Cordel
Baixar livros de Literatura Infantil
Baixar livros de Matemática
Baixar livros de Medicina
Baixar livros de Medicina Veterinária
Baixar livros de Meio Ambiente
Baixar livros de Meteorologia
Baixar Monografias e TCC
Baixar livros Multidisciplinar
Baixar livros de Música
Baixar livros de Psicologia
Baixar livros de Química
Baixar livros de Saúde Coletiva
Baixar livros de Serviço Social
Baixar livros de Sociologia
Baixar livros de Teologia
Baixar livros de Trabalho
Baixar livros de Turismo