

## Limites do visual: esboço de claro e escuro sobre a poesia de Afonso Henriques Neto

Marcelo Santos\*

**O** artigo a seguir pretende investigar a relação entre a obra do poeta Afonso Henriques Neto, poeta surgido na chamada “geração marginal”, e as questões da visualidade. Mostraremos como a poética de Afonso busca vibrar no trânsito entre claro e escuro e nos diversos paradoxos que se encontram nesse movimento. Seus poemas experimentam as percepções em suas zonas limítrofes: a palavra e a imagem.

Existe certo esforço da língua que poderia ser observado na tentativa de acompanhar o esforço da visão. Porém, como aquilo que imediatamente se imprime na retina – através de cores e, fundamentalmente, do jogo de luzes e sombras – pode ser expresso e impresso pela língua?

Tal pergunta levanta um problema crítico, aqui deixado de lado, que atravessa a historiografia literária: a querela entre a pintura, as artes visuais, e a poesia, remontando ao “ut pictura poesis” horaciano e a todas as suas críticas posteriores. Um corte profundo, por razões estratégicas, precisa ser feito. Observaremos a demanda que a arte visual impõe ao poeta. Este problema pode fortalecer o caminho escolhido para se compreender a poética de Afonso Henriques Neto, se considerada como poética que encontra o visual.

No movimento da escritura de uma iconografia, pode ser observado o poema “Os faróis”, de Charles Baudelaire. Ainda uma vez insistimos na proximidade de Afonso à poética de Baudelaire, por ser o poeta francês

---

\* Doutor em Literatura Comparada (UERJ).

um dos pertencentes à sua iconografia e presença no estudo mais recente de Afonso, em *Cidade vertigem*: “Baudelaire, Eliot, Kafka e Joyce: nas malhas das relações entrecruzadas”. A aproximação também se dá por motivos bastante pertinentes à nossa investigação: a lírica baudelairiana une a experiência da metrópole ao desnudamento da poesia, pondo em xeque sua função no mundo e sua relação com as outras artes, como o próprio Afonso compreende: “Metalinguagem: o poeta agora se desveste da ‘aura poética’, expõe a nu as vísceras da poderosa máquina de emitir sentido que já fora território e organismo do sagrado” (Henriques Neto, 2005, p. 163). E, mais à frente: “(...) o verso baudelairiano sempre deveu muito à música e, sobretudo, às artes plásticas” (*Ibidem*, p. 167).

A experiência plástica da palavra provoca modos de olhar, na expressão desse visual. Em maior escala, é a própria idéia de representação que se questiona. O escuro, que afeta o olhar, leva a representação ao seu limite. A experiência cidadina de Baudelaire muito deve à experiência noturna, como diz Marie-Jeanne Durry, em seu prefácio a *Les fleurs du mal*:

Dès le départ, un manque, un hiatus. Le monde et le moment présent sont pour lui [Baudelaire] ennemis. Rien n'est plus sensible quand il *peint* ce Paris qui est l'un de centres de son oeuvre puisque les “Tableaux Parisiens” sont une des divisions des *fleurs du mal*, et que les *Petits poèmes en prose* s'intitulent *Le spleen de Paris* Un Paris réel, mais un Paris *nocturne* où les lumières de la ville sont des luers dans la nuit (...) Paris en chambres, taudis ou pièces closes, capitonnées. Cet homme des villes se meut dans un univers citadin et fabriqué, les fourrures, les parfums, les tunnels encore que sont les rues et les ruelles, dans l'élaboré, le raffiné, le vêtement, le livre. La réflexion et la rêverie s'exercent sur ces choses déjà prises par le soir, la nuit, la mort<sup>1</sup> (Baudelaire, 1972, pp. XI-XII).

---

<sup>1</sup> De saída, uma falta, um hiato. O mundo e o momento presente são para ele [Baudelaire] inimigos. Nada é tão sensível do que quando ele *pinta* esta Paris que é um dos centros de sua obra visto que os *Quadros parisienses* são uma das divisões de *As flores do mal*, e os *Pequenos poemas em prosa* são intitulados de *O spleen de Paris*. Uma Paris real, mas uma Paris noturna onde as luzes da cidade são vislumbres dentro da noite (...) Paris dos quartos, pardieiros ou cômodos fechados, estofados. Este homem das cidades se lança num universo citadino e fabricado, as peliças, os perfumes, os túneis que são as ruas e as ruelas ainda, no elaborado, o refinado, a vestimenta, o livro. A reflexão e o devaneio são exercidos sobre essas coisas já tomadas pelo crepúsculo, pela noite, pela morte (trad. livre do autor do artigo).

Assim como as luzes noturnas, que revelam essa Paris do devaneio, a arte visual ilumina as linhas dos versos na iconografia assim descrita pelo poeta:

Ces malédictions, ces blasphèmes, ces plaintes,  
Ces extases, ces cris, ces pleurs, ces *Te Deum*,  
Sont un écho redit par mille labyrinthes;  
C'est pour les coeurs mortels un divin opium!

C'est un cri répété par mille sentinelles,  
Un ordre renvoyé par mille porte-voix;  
C'est un phare allumé sur mille citadelles,  
Un appel de chasseurs perdus dans les grands bois!

Car c'est vraiment, Seigneur, le meilleur témoignage  
Que nous puissions donner de notre dignité  
Que cet ardent sanglot qui roule d'âge en âge  
Et vient mourir au bord de votre éternité!<sup>2</sup>

Na tentativa de descrever os modos artísticos, o poeta francês compõe a tradução de cada artista, e, nela, a palavra tende a se esgarçar no ato tateante de “pintar” na língua o resíduo dessa impressão nos olhos:

Goya, cauchemar plein de choses inconnues,  
De foetus qu'on fait cuire au milieu des sabbats  
De vieilles au miroir et d'enfants toutes nues,  
Pour tenter les démons ajustant bien leurs bas;<sup>3</sup>

*Restos & estrelas & fraturas*, segundo livro publicado de Afonso Henriques Neto, com primeira edição em 1975<sup>4</sup>, tem como abertura o

---

<sup>2</sup> “Essas blasfêmias e lamentos indistintos,/ Esse *Te Deum*, essas desgraças, esses ais/ São como um eco a percorrer mil labirintos/ É um ópio sacrossanto aos corações mortais!// É um grito expresso por milhões de sentinelas/ Uma ordem dada por milhões de porta-vozes;/ É um farol a clarear milhões de cidadelas,/ Um caçador a uivar entre animais ferozes!// Sem dúvida, Senhor, jamais o homem vos dera/ Testemunho melhor de sua dignidade/ Do que esse atroz soluço que erra de era em era/ E vem morrer aos pés de vossa eternidade!” Apud *As Flores do mal*, trad. de Ivan Junqueira, pp. 121-123.

<sup>3</sup> “Goya, lúgubre sonho de obscuras vertigens,/ De fetos cuja carne cresta nos sabás, / De velhas ao espelho e seminuas virgens,/ Que a meia ajustam e seduzem Satanás”; Idem.

<sup>4</sup> Utilizamos aqui a segunda edição de *Restos*, publicada em 2004. Ainda seria necessário mapear as mudanças que o poeta realizou de uma edição para a outra.

poema "Quase didático". Este "educa" o leitor para a presença da visualidade ao longo do livro:

aos amigos

solte seus olhos à luz  
da mais silenciosa estrela  
em sua alma apreendida;

aprenda a senti-la conforme  
brilhos e sombras do espacial  
diamante sob afrodisíaco olhar;

prenda seus olhos à mutação  
de cada sinal em cada gesto  
da infinita cadeia em gestação;

saiba tocar o objeto mais próximo  
com a pureza dos sentidos  
esvaziados de qualquer interferência;

componha sua canção como peixes  
que à flor do sonho  
perseguissem o fundo instinto de sol;

mude em poesia o mundo dado  
entre esfinge e solidão:  
água indecifrável da eterna transformação;

oh navegar o novo quando palavras não há

O ponto para o qual se dirige a visão é a instância estelar, a que se deve aprender a sentir conforme "brilho e sombras do espacial". E observar estrelas, assim como se guiar pelas luzes dos "faróis", são atividades relacionadas ao céu noturno e à tradição poética. As apreensões da luz e de seus vestígios na sombra ressaltam numa poética que se começa a desenhar como poética dos restos, das estrelas e das interferências ou fraturas do ver.

A palavra poética tateia seu objeto-estrela, por isso também cumpre uma educação do tato: "saiba tocar o objeto mais próximo/

com a pureza dos sentidos”. A impressão feita na palavra se apresenta como sombra ou escombros dessa estrela. É esse contorno que o poeta sabe ser seu material: a palavra e os seus incrustamentos na lírica que o poeta traduz.

O esforço e desempenho realizados pela palavra, bem como o trabalho no extinguir e noite dela, são justificados. Para o poeta, o poema é uma grafia morta de algo que escapou, mas que, por essa razão, por esse traço, continua confirmando os sinais de vida. Em “Vivografismo” é essa ambivalência que o poeta continuamente graf(it)a:

sujo grafito das paredes da vida  
claro grafito dos turvos itinerários  
subterrâneos  
palavras/ centelhas/ textos  
iluminadamente cuspidos  
(...)  
absolutos graffiti lavados na luz na chuva na guerra  
como ossos como coisas inúteis como pacotes  
de ausências

Flagrar com as palavras a vida tarefa do poeta, realizar um “vivografismo”. Porém, por conta da extinção de vida que acontece sempre quando a palavra ganha seu lugar, o poema garante a sua permanência. Por não poder conter vida, sua condição de existir é indicá-la ou “afirmá-la”.<sup>5</sup> Em “Mais real”, a fragilidade e os resquícios da palavra são trabalhados pelo poeta:

Eu pergunto ao poeta  
onde  
onde se infiltra tamanha primavera  
de cachoeiras estáticas  
de jorros de luz paralisada  
ocultas mágicas na retina devastada.  
Mas o poeta é sem poema

No poema, o lugar para onde as palavras rumam ganha o nome de “mais real”. Na distância entre elas e o “mais real”, estas se esgarçam pelo esforço de atingirem “ocultas mágicas na retina devastada”.

---

<sup>5</sup> Cf. Philippe Lacoue-Labarthe, “A coragem da poesia”, pp. 277-299.

O que resta é sua cinza, que é também o fiapo da palavra. O som, a dança são abismos do verbal:

Não há versos  
algumas cicatrizadas sílabas goradas  
gaguejantes guturais.  
Resta talvez a dança  
dançar macaquear explodir o verbo

Resta “explodir o verbo”: uma operação que se faz na própria matéria poemática, mais uma vez *metalinguisticamente*: “arder a poesia nas *próprias* cinzas do corpo do desastre” [grifo nosso], pois “(...) a linguagem, em vez de ser atravessada em direção à realidade, torna-se ela mesma material (*stuff*), como mármore para o escultor” (Ricoeur, 2000, p. 320).

Portanto, no limite do visualismo estão as imagens do “mais real”, encontradas no lugar poético obscuro, inimaginado: “Inconsciente do Cosmo/ Surrealismo de Abismo”. Em “Contracanto”, poema que responde a “Mais real”, as vozes dissonantes confrontam duas “realidades”: a (ir)realidade vista no urbano e aquela a que esse urbano se sobrepõe, a “(sur)real”:

VERDES PARTOS AS INTERIORES CAMPINAS  
ardem em cinzas urbanos fotogramas  
SEIVAS CLARAS AS FONTES DO DENTRO  
combustão de mortas naturezas asfaltos

Em altissonância, a conclamação:

REALISTAS, PEÇAMOS O IMPOSSÍVEL

“Mas o poeta é sem poema”, diz “Mais real”. Em meio à realidade, que se confirma através do discurso, ao poeta “sem poema” só podem “restar” alguns vestígios de uma experiência que aponta para o mais real, sendo a palavra – a mesma que confirma o *status quo* através dos discursos – o seu murmúrio. O ritmo da poesia, a partir da modernidade, é uma dissonância, o que Hugo Friedrich reconheceu na “(...) junção de incompreensibilidade e de fascinação” que “pode ser chamada de dissonância, pois gera uma tensão que tende mais à inquietude que à serenidade” (Friedrich, 1978, p. 15). Toda a primeira parte de *Restos* gira em torno do som dessa voz lírica: “Som sem sino”.

Os poemas de “Som sem sino” se apresentam como peças em que uma voz se dirige a outrem. Como consequência, essa voz visa questionar as construções de toda ordem que formam o estatuto das coisas, e, concomitantemente, a contestação (para usar uma palavra do circuito cultural do livro de Afonso, anos 1970) vibra na potência dela.

Num poema como “Das construções”, essas dimensões – a contestação, a conclamação e a proximidade com o leitor, e o abismo do visual – se encontram:

natureza morta nos átomos moendo-se vivos  
paisagem morta no edifício em construção  
passagens mortas para as perpétuas ilusões  
(...)  
olhe:  
de onde vem esse perfume de florestas  
de cedros ou diamantes esquecidos?

Estão presentes certos traços que reaparecem ao longo de “Som sem sino”. O pedido do poema é feito à visão: “olhe ainda mais perto”. Em “Dos olhos do não”, este pedido encontra uma necessidade pedagógica: “aprenda a olhar atrás do espelho/ onde a história jamais penetra”. São bastante recorrentes as menções a esse olhar desviado, a esse pedido de se olhar atrás das coisas, mais profundamente, rompendo o tecido aparente, “quando captavas/ atrás/ através do fotograma”.

Grande parte dos poemas de “Som sem sino” tem este tipo de contestação: através da palavra contestam a construção de sentido do mundo e da História, os “vazios signos da cultura dada”. A contestação, para uma poética que se quer além do que os olhos podem ver, deve se dirigir à visão: o que se apresenta claro a esta pode ser mesmo o escombros de uma experiência,

se lhes<sup>6</sup> derem os códigos os gestos as modas  
não acreditem nesta enlatada realidade  
nesta implacável aranha de invisíveis fios (Dos olhos do não)

---

<sup>6</sup> Na 1ª edição de *Restos*, a errata indica que se deve ler “lhe” como “lhes”, como grafado nesta 2ª edição. Isso pode sublinhar a direção do poema. Porém, fiéis a uma poética que desestabiliza confirmações, também lembremos o que diz a observação daquela errata: “Onde se lê ‘O Leitor tem toda a liberdade no livro’ não ler ‘O Leitor é um escravo da errata’”.

O contestado é o que aparece aos olhos: a aparente realidade que encobre toda a máquina repressora, a “engrenagem”, de uma sociedade exposta ao regime autoritário no Brasil. A conclamação da poesia pede para romper, nessa tática primeira, a crença no que é visto, e põe o real sob suspeita. A palavra poética surge como indagadora da realidade que aparece paisagem:

paisagem morta no edifício em construção (Das construções)

ou

sabemos inexistir paisagem  
quando captamos  
atrás (Flash)

Essa desconfiança sobre a paisagem pode remeter ao tema do Drummond de *As impurezas do branco*, livro de 1974, portanto contemporâneo de *Restos*, que traz o poema “Paisagem: como se faz”:

Esta paisagem? Não existe. Existe espaço  
vacante, a semear  
de paisagem retrospectiva.

Neste poema, que sintetiza de certa forma as questões do livro, aparece a construção paisagística do mundo e a conseqüente posição da poesia em dizer paisagens que não existem. Isso motiva a indagação sobre o formal no poema: sua visualização. Não por acaso, o poema é visto nesse livro como “impureza” do Branco, vestígio da poesia. Contudo, as “impurezas” de Drummond, os “restos” de Afonso, são as matérias do poeta; ele trabalha com estes resquícios das “estrelas”, o depósito fundo de toda limpidez.

Contingências do poeta, são as palavras também o índice de humanidade: com elas o homem (se) comunica. O papel do poeta, portanto, deve se fazer na manutenção deste comunicativo, no que ele tem de humano, se resguardado da redução que dele se pode fazer. O poeta dá estatura humana a essa “outra voz”:

o poema não quer esmigalhar os pássaros  
mas a tinta da palavra de ouro bem comportada  
esteticamente digerida e elevada



aos sagrados empíreos da falida fala  
dos vazios signos da cultura dada (Dadamérica)

Para olhar essa luz, que está atrás da aparência clara, o poeta obscurece o sentido, ele deve anoitecer a palavra para que ela deixe entrever um outro "branco": a poesia que deve comunicar vida, recusando a morte nos "vazios signos da cultura dada". Certa recusa que a arte realizou foi bastante abordada por Herbert Marcuse, filósofo que norteou as gerações dos anos 1960 e 1970, de capital importância para as novas atividades artísticas diante do poderio da tecnocracia e da sociedade repressora. Como antagonico ao sentido ordenado dessa sociedade, está o discurso da arte, pois, segundo Herbert Marcuse: "(...) il restait un ordre obscurci, brisé, refuté par une autre dimension qui était irréductible et antagonique au monde des affaires, qui l'accusait et le niait..."<sup>7</sup> (Marcuse, 1968, p. 92).

Com Marcuse, pode-se afirmar o caráter de recusa que a arte tem diante do poder de assimilação, que o discurso da tecnocracia realiza, ao pretender apagar antagonismos e recusas:

Avec Rimbaud et ensuite avec le dadaïsme et le surréalisme, la littérature rejette la structure même du discours qui, à travers l'histoire de la culture, a relié le langage artistique au langage ordinaire (...) Dans un contexte de refus le matériau traditionnel de l'art (images, harmonie, couleurs), apparaît seulement sous une forme de "traces", de résidus d'un sens passé<sup>8</sup> (*Ibidem*, p. 103).

É dessa "fera diurna"<sup>9</sup> que a poesia pretende escapar, ao possibilitar a afirmação da vida novamente. Tudo que aparece, à luz do dia, o trabalho, os comércios, deve ser visto e tornado obscuro por essa outra "ordem", por essa outra "de-forma". Georges Bataille compreendeu esta dupla articulação da poesia em destruir e apreender seus objetos:

---

<sup>7</sup> "(...) permanece uma ordem obscurecida, partida, refutada por uma outra dimensão que era irreduzível e antagonica ao mundo dos trabalhos, que o acusava e o negava..." (trad. livre feita pelo o autor do artigo).

<sup>8</sup> "Com Rimbaud e em seguida com o dadaísmo e o realismo, a literatura rejeita a estrutura mesma do discurso que, através da história da cultura, relegou a linguagem artística à linguagem comum (...) Num contexto de recusa o material tradicional da arte (imagens, harmonia, cores), aparece somente sob uma forma de "traços", de resíduos de um sentido passado" (trad. livre feita pelo autor do artigo).

<sup>9</sup> Referência ao poema de Gullar "A fera diurna".

A poesia, num primeiro movimento destrói os objetos que ela apreende, ela os entrega, por uma destruição, à intangível fluidez da existência do poeta, e é a este preço que ele espera reencontrar a identidade do mundo e do homem. Mas ao mesmo tempo que opera uma desistência, ela tenta *apreender esta desistência* pelas coisas *apreendidas* da vida reduzida: só pode fazer com que a *desistência* não tomasse o lugar das coisas (Bataille, 1989, p. 41).

A forma do poema é também a deforma de um “branco”, desvio de um silêncio, noturno que prepara a manhã. Feita de vestígios, esta “noite” anuncia uma unidade solar, mas que se dá como cicatriz da unidade. A poeira, os restos são divisados na lesão branca, no “branco tenso da cicatriz”:

música das coisas suando em minha pele,  
na noite humanizada da pele, o anjo cego,  
o sol caolho, música de todos  
os desesperos, de todas as azuis diabruras  
e terríveis cósmicas gangrenas, o silêncio  
de estrela, o branco tenso da cicatriz.  
(...)  
porquanto persigo a música que não sei.  
pois sei pouco, três ou quatro poetas,  
pedaços de sistemas filosóficos, restos de  
programas televisados, poeira dos sonhos  
nunca lembrados, um rádio na infância  
e esta música a me esculpir no vago. (Nem a morte)

Baudelaire flagrava na tinta negra do seu poema a luminosidade que os faróis da arte moderna mostravam. A palavra do poeta grafitava clarões na forma do poema, e, desse gesto, o testemunho do humano aparece:

Car, c'est vraiment, Seigneur, le meilleur témoignage  
Que nous puissions donner de notre dignité<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> “Sem dúvida, Senhor, jamais o homem vos dera/ Testemunho melhor de sua dignidade” (tradução de Ivan Junqueira, cf. edição citada nas *Referências bibliográficas*).

O que a luz dos faróis mostra é essa letra grafada, testemunha da vida. O “vivografismo” estabelece os resquícios desse “além do texto”. Algo se torna exposto e visível através dos seus estilhaços.

### Referências bibliográficas

- BATAILLE, Georges. “Baudelaire” *In: La littérature et le mal*. Paris: Gallimard, 1957.
- \_\_\_\_\_. *A literatura e o mal*. Trad. Suely Bastos. Porto Alegre: L&PM, 1989.
- BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Trad. de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Les fleurs du mal*. Paris: Garnier-Flammarion, 1972.
- \_\_\_\_\_. *Le spleen de Paris*. Paris: LGF, 1964.
- \_\_\_\_\_. *Pequenos poemas em prosa*. Trad. Aurélio Buarque de Hollanda. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Reunião*. 9ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.
- \_\_\_\_\_. *As impurezas do branco*. 2ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. Trad. Marise Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- GULLAR, Ferreira. *Toda poesia: 1950-1980*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.
- HENRIQUES NETO, Afonso. *Eles devem ter visto o caos*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Ser infinitas palavras*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Restos & estrelas & fraturas*. Rio de Janeiro: Edições Cosme Velho, 1975.
- \_\_\_\_\_. *Restos & estrelas & fraturas*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Sette Letras, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Ossos do paraíso*. Rio de Janeiro: Companhia Brasileira de Artes Gráficas, 1981.
- \_\_\_\_\_. *50 poemas escolhidos pelo autor*. Rio de Janeiro: Edições Galo Branco, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Avenida Eros*. Rio de Janeiro: Massao Ohno Editor, 1992.
- \_\_\_\_\_. e AUGUSTO, Eudoro. *O misterioso ladrão de Tenerife*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Cidade vertigem*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.
- LACQUE-LABARTHE, Philippe. “A coragem da poesia” *In: A imitação*

*dos modernos. Ensaios sobre arte e literatura.* São Paulo: Paz e Terra, 2000.

MARCUSE, Herbert. *L'homme unidimensionnel.* Trad. Monique Wittig. Paris: Éditions de Minuit, 1968.

\_\_\_\_\_. *Eros e civilização. Uma interpretação filosófica do pensamento de Freud.* Trad. Álvaro Cabral. 6ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1975.

NASCIMENTO, Evando. "Ana Cristina César e Charles Baudelaire: Signos em tradução". In: *Literatura em perspectiva.* Juiz de Fora: UFJF, 2003.

RICOUER, Paul. *A metáfora viva.* Trad. Dion Davi Macedo. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

### **Resumo**

Os objetivos deste trabalho são: pensar plasticamente a poesia de Afonso Henriques Neto, aproximar a poesia das artes visuais, refletir sobre os limites visuais da palavra poética e realizar um esforço crítico pra compreender a poética contemporânea através do trabalho de Afonso.

**Palavras-chave: Poesia; Lirismo; Visualidade.**

### **Abstract**

This paper has for aims: to think, through the means of plastic arts, the Afonso Henriques Neto's poetry, to bring poetry near these arts, to reflect upon the visual limits of poetical word and accomplish a critical effort to understand contemporary poetry through Afonso's work.

**Keywords: Poetry; Lyricism; Visuality.**