



Poesia e composição – diálogos (im)possíveis com Iacyr Anderson Freitas

Edmon Neto de Oliveira*

Falar da literatura contemporânea implica angariar teorias e poéticas anteriores, uma vez que estamos em meio a uma infinidade de autores bons, ruins, medianos, medíocres e ótimos, em um ambiente em que se torna difícil falar sobre o que está sendo produzido nos diferentes meios literários. É necessário um mapeamento das concepções de linguagem, estética, poética e pensamento que nortearam a cultura ocidental desde o final do século XIX e princípio do século XX, em que a modernidade artístico-literária inaugurou um paradigma que acaba com a ideia de realismo na literatura. Enquanto Proust, Kafka e Mallarmé pensavam em uma escrita que rompia com tudo o que vinha sendo produzido na virada do século XIX para o século XX, encarando o texto literário não como um reflexo do mundo ou como referência a algo exterior, o pensamento crítico repensava as relações entre literatura e real, percebendo a necessidade de problematização e, sobretudo, de abrir-se para novas possibilidades e novos conceitos que colocariam em xeque questões como realidade, experiência, autor e linguagem.¹

* Mestrando em Estudos Literários na Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF).

1 Dentro desse movimento, Maurice Blanchot (apud Levy: 2011) criou o conceito do fora, que marca a falência do *logos* clássico.

Contrário à concepção hegeliana de poesia enquanto expressão de um interior ou de uma “interioridade do ânimo”, ideia ligada a um sujeito singular, a um sujeito que se expressa a partir de um modo de apreensão e de um sentimento que o motiva,² Michel Collot fala do estar fora de si como perder o controle de seus movimentos interiores e ser projetado para o exterior, na medida em que se cria uma espécie de alienação de si a partir da encarnação do sujeito. Essa atitude, ligada efetivamente ao corpo, não encara a verdade mais íntima através da reflexão e introspecção, mas tenta encontrar essa verdade fora de si, ultrapassando as dicotomias, como sujeito e objeto, corpo e espírito, em uma defesa da “implicação recíproca de tais termos”;³ ou como em Rimbaud, e para sempre: *eu é um outro* (2005).

É inconcebível na modernidade uma teoria da composição, como havia na tragédia clássica quanto às três unidades, por exemplo, pois o autor lança as leis de sua própria expressão pessoal, trabalhando à sua maneira e criando a sua teoria.⁴ É válido lembrar

2 “Pois o poeta lírico autêntico vive em si mesmo, apreende as relações segundo sua individualidade poética e dá a conhecer – por mais diversamente que ele também funda seu interior com o mundo dado e seus estados, enredamentos e destinos – na exposição desta matéria [Stoffs] apenas a própria vitalidade autônoma de seus sentimentos e considerações” (Hegel: 2004, 163).

3 “Talvez a *e-moção* lírica apenas prolongue ou rerepresente esse movimento que constantemente porta e deporta o sujeito em direção a seu fora, através do qual ele pode *ek-sistir* e se exprimir. É apenas saindo de si que ele coincide consigo mesmo, não como uma identidade, mas como uma ipseidade que, ao invés de excluir, inclui a alteridade [...], não para se contemplar em um narcisismo do eu, mas para realizar-se *como um outro*” (Hegel: 2004, 167).

4 João Cabral de Melo Neto nos diz: “Do mesmo modo que ele [o autor] cria sua mitologia e sua linguagem pessoal, ele cria as leis de sua composição. Do mesmo modo que ele cria seu tipo de poema, ele cria seu conceito de poema, a partir daí, seu conceito de poesia, de literatura, de arte. Cada poeta tem sua poética” (1999, 724).

o notável ensaio “A filosofia da composição” (1986), em que Edgar Allan Poe discorre sobre as estratégias para a construção do seu mais famoso poema, “O corvo”, tanto no que diz respeito à forma quanto ao conteúdo, evidenciando aquilo que lhe é mais peculiar e autêntico e tentando se afastar daquilo que não contribua para a sua expressão original. Nessa tentativa, urge a necessidade de exprimir-se em substituição ao comunicar-se, de criar normas particulares por meio de uma fragmentação de um todo que antes constituía o campo das artes.

No texto “Poesia e composição”, João Cabral toca na questão da inspiração e do trabalho de arte: a composição pode dar-se a partir de um aprisionamento da poesia no poema, ligada a um “momento inexplicável de um achado”; ou a partir da elaboração da poesia em poema, em consonância com as “horas enormes de uma procura”. A inspiração aconteceria em uma presença sobrenatural, através da qual o inconsciente ditaria suas regras absolutas, ao passo que o trabalho de arte prezaria por construir com palavras pequenos objetos, em que o próprio fazer a coisa constituiria a obra de arte em si, por meio de suas exigências e vicissitudes (1999, 728). E, ainda, as ideias de inspiração e trabalho de arte estariam ligadas às conquistas do homem, tolerante, rigoroso, cheio ou não de ressonâncias.

Ora, em ambos os polos que permitem a criação, a técnica possibilita que, com o tempo, a distinção desapareça, pois o poeta experiente pode passar a desconfiar dessa voz misteriosa e dessa suposta espontaneidade que ocasiona as associações de palavras, embora haja poetas que defendam piamente a escrita automática, em que a simples reestruturação posterior imprime sobre o poema uma carga de falsidade. No entanto, é sempre a experiência do

homem que está por trás de todo ato criador: vários autores disseram que antes de se aventurar nas malhas da escrita o homem precisa viver e só então, na conquista de certa experiência imensurável, será capaz de criar algo consistente, potente ou impotente, sendo ele abastado ou não de experiência.⁵

Se em Hegel o poeta intencionava despertar o mesmo sentimento no ouvinte, aqui encarado como leitor, em que o poema ainda não se desligava totalmente da figura do autor e, portanto, estava ligado necessariamente à noção do poeta como iluminado, inspirado divino, o trabalho artístico desvincula o poema de seu criador, procurando impor-lhe uma vida independente, sendo que o leitor, por sua vez, adquire função ativa dentro do processo de criação: não apenas assiste ao espetáculo e sente o que o autor quis exprimir, mas constrói junto o que no texto é passível de interpretação. É o que Barthes sintetiza, ao afirmar que “o nascimento do leitor tem de pagar-se com a morte do Autor” (1998, 53). Entretanto, o mesmo gesto que nega qualquer relevância à identidade do autor pode afirmar a sua irredutível necessidade.⁶

É na busca de sua própria dicção, de uma originalidade, que o poeta contemporâneo tenta criar o seu gênero poético, tendo

5 Walter Benjamin, sobre a pobreza da experiência, nos diz que “não se deve imaginar que os homens aspirem a novas experiências. Não, eles aspiram a libertar-se de toda experiência, aspiram a um mundo em que possam ostentar tão pura e tão claramente sua pobreza externa e interna que algo de decente possa resultar disso” (1985, 118).

6 Nessa procissão, Giorgio Agamben é um profanador: “O autor marca o ponto em que uma vida foi jogada na obra. Jogada, não expressa; jogada, não realizada. Por isso, o autor nada pode fazer além de continuar, na obra, não realizado e não dito. Ele é o ilegível que torna possível a leitura, o vazio lendário de que procedem a escritura e o discurso. O gesto do autor é atestado na obra a que também dá vida, como uma presença incongruente e estranha” (2007, 61).

apenas a convicção da prosódia de outros poetas e de tudo aquilo que deles deve evitar. Esse poeta deve fincar suas raízes no seu tempo, ser de seu tempo; nas palavras de Agamben via Nietzsche, “intempestivo”:

Contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. Todos os tempos são, para quem deles experimenta contemporaneidade, obscuros. Contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente (2009, 62-3).

Três poemas de Iacyr Anderson Freitas

No prefácio de *Viavária* (2010), Alexei Bueno chama a atenção para o influxo cabralino a que a poesia de Iacyr faz referência tanto na primeira parte do livro quanto na suíte “João Cabral: método e visita”. É notória a presença do poeta pernambucano no que diz respeito à economia, ao alcance dos versos e a certa redundância no uso de determinadas palavras: parece que Iacyr, no movimento de sua poética, se apropria de certos vocábulos e os usa em momentos distintos, a exemplo do “poeta das vinte palavras”. No poema que dá nome à seção, a enunciação dá conta de exprimir o que foi suscitado na introdução deste texto a respeito do trabalho de arte em que a inspiração é deixada de lado em proveito da transpiração engenhosa na composição poética: aqui, o poeta assume a identidade do trabalhador que desconfia das palavras e opera em busca da melhor expressão através dos arranjos de palavras:

Ser ao revés da cana:
 algo que não se dobra.
 Se o verso nos engana,
 mudá-lo quando em obra.

Trazê-lo ao revés da fala,
 sempre a menos garbosa.
 Se o verso tudo embala,
 fazer, em verso, prosa.

Para a cal de seu canto,
 melhor outra demão:
 para não cantar tanto
 quando em exposição.

Que seja cal somente.
 Pura, ácida, branca.
 E, quando se apresente,
 seja o que não se estanca

em tais frases de efeito,
 que mal servem de aceiro:
 separam em mil leitões
 o que é de corpo inteiro.

(Freitas: 2010, 69)

Em grande homenagem ao poeta nordestino, o poeta mineiro elogia o trabalho na criação poética de maneira a negligenciar o acaso, pois para ele “o verso nos engana” e é preciso estar sempre transformando esse verso, que certamente não disse o que a princípio se desejou dizer. Como em “Anfión”,⁷ nesse poema há

7 “Ó acaso, raro / animal, força / de cavalo, cabeça / que ninguém viu; / ó acaso, vespa / oculta nas vagas / dobras da alva / distração; [...]” (1972, 244-5).

um abandono da ideia da flauta com suas ondas sonoras perfeitas, sem, contudo, deixar de produzir uma belíssima música por meio das rimas alternadas e da sintaxe prosaica, no melhor dos sentidos. E, nesse ponto, o método de João Cabral é visitado no tocante à aproximação da poesia com a prosa e com a linguagem falada, “sempre a menos garbosa”, numa boa manifestação da problemática questão dos gêneros textuais.

Da terceira estrofe em diante, as mãos que trabalham reforçam a necessidade da revisão e do acabamento para atingir o estado de arte, onde a cal é a metáfora que representa o instrumento que gera a limpidez dos versos de mais fino quilate, “Pura, ácida, branca”, fazendo lembrar também a noção de versos perfeitos deixada por Mallarmé e retomada por Cabral: a folha em branco. Cada demão de cal serve para que nenhum resquício do tijolo da parede apareça “em tais frases de efeito, / que mal servem de aceiro”: a poesia é de corpo inteiro, é um todo que em si começa, termina e, principalmente, movimenta-se entre essas duas barreiras invisíveis.

Em *Quaradouro* (2007b), a máquina de emocionar opera através da música que atinge grande extensão nos versos de Iacyr, os quais parecem buscar seu limite naquilo que Blanchot chamava de neutro, ou seja, na experiência de se desdobrar para fora do mundo e, nesse movimento, encontrar a literatura através de uma ética e de uma estética, mas não encontrar o próprio sujeito e sua subjetividade.⁸ No poema “Devir”, o poeta levanta todas essas discussões herdadas de Nietzsche pelos pensadores do pós-estruturalismo, de

8 “A relação do neutro com uma modalidade da relação com o fora implica um contato direto com o desconhecido, mas um desconhecido que não será nunca revelado, apenas indicado. Não se poderá jamais conhecê-lo” (Levy: 2011, 42).

Foucault a Deleuze, de Barthes a Giorgio Agamben, considerando um plano estrutural, com seus dispositivos visíveis que não cessam de agir sobre os homens (Estado, família, formas linguísticas etc.); e um plano de imanência, invisível, onde o informe agencia os movimentos do caos, onde a ordem não se instaura, onde o que está em vias de se fazer nunca é capturado em sua totalidade, mas de alguma maneira e em algum momento vem à tona na estrutura visível.

Não se colhe
a permanência deste jardim.

Se fruto,
se caule,
não é mais que um enlace
em teu degredo.

O transitório
rompe o estio
e nos oprime.

Chegamos ao baile
às onze em ponto,
mas tal delito dissolve
todo o encanto.

Sob o protocolo
resiste a fábula,
o fato, o florete, nada além
de um devir
que escoasse ainda
entre relógios.

Devir que somos,
e tão incompletos, tão aborrecidos,

que jamais,
em hipótese alguma, o saberíamos.

(Freitas: 2007b, 39)

É fundamental, aqui, um recorte do pensamento nietzschiano no que se refere ao devir e à vida em trânsito, a fim de se partir para outros desdobramentos que o poema citado permite explorar. Na *Segunda consideração intempestiva*, diz o filósofo: “Pensem no exemplo mais extremo, um homem que não possuísse de modo algum a força de esquecer-se e que estivesse condenado a ver por toda parte um vir-a-ser” (Nietzsche: 2003, 9). Concretizada essa possibilidade, o homem se tornaria desacreditado de si e eternamente condenado a perceber e a ver apenas o desguarnecimento das coisas, a ver tudo “desmanchar-se em pontos móveis”, a capturar os instantes como uma máquina fílmica e a apreender o que se passa sem deixar escapar o ente em sua completude. Na direção contrária, o tom do poema de Iacyr assume o devir ao mesmo tempo que afirma a impossibilidade de sua captura, em que as medidas protocolares se impõem à imanência da vida. Ao mesmo tempo que os olhos veem a indiscernibilidade das coisas (“Se fruto, / se caule, / não é mais que um enlace / em teu degrado”),⁹ o tempo cronológico impera como desmistificador da permanência através de um não-devir opressor e de um cogito cartesiano. E nessa polarização entre o visível e o

9 “Devir não é imitar, nem fazer como se, nem se conformar a um modelo... Não há um termo do qual se parta, nem ao qual se chegue, ou ao qual se deva chegar. Não se trata também de dois termos que trocam de posição... Pois, à medida que alguém se torna, aquilo que ele se torna muda tanto quanto ele. Os devires não são fenômeno de imitação, nem de assimilação, mas de dupla captura, de evolução não paralela, núpcias entre dois reinos” (Deleuze apud Machado: 2009, 213-4).

invisível, o eu da enunciação fala sobre a incompletude de ser um devir, o que torna o homem aborrecido e incapaz de se compreender enquanto ser informe: “Devir que somos, / e tão incompletos, tão aborrecidos, / que jamais, / em hipótese alguma, o saberíamos”.

O aforismo que inicia “Devir” imprime um efeito provocativo que rodeia todo o poema. No paradoxo de assumir um plano e negá-lo ao mesmo tempo, o poema atinge uma extensão tal qual se vê nos fragmentos dos pensadores originários, como Heráclito, que, lançando as raízes da cosmogonia, através de seu pensamento promovia uma transa entre polos antagônicos na busca de uma ordem para o caos: “Tudo se faz por contraste; da luta dos contrários nasce a mais bela harmonia” (Santos: 2001, 92). Entretanto, apenas na liberdade de deixar o objeto sê-lo da maneira que ele se apresenta ao mundo, só assim pode-se discutir o que seja verdade e realidade, no desvelamento das coisas, na existência do ente e na abertura possível para que se colha sua (im)possível permanência.¹⁰

Eis, por fim, “Os dois soldados”:

eram duas fardas lutando
dois soldados sem nome
vestidos de espada e sangue
em busca da mesma palavra

10 Em *Sobre a essência da verdade*, Heidegger pronunciou: “A liberdade assim compreendida, como deixar-ser do ente, realiza e efetua a essência da verdade sob a forma do desvelamento do ente. A ‘verdade’ não é uma característica de uma proposição conforme, enunciada por um ‘sujeito’ relativamente a um ‘objeto’ e que então ‘vale’ não se sabe em que âmbito; a verdade é o desvelamento do ente graças ao qual se realiza uma abertura. Em seu âmbito se desenvolve, ex-pondo-se todo o comportamento, toda tomada de posição do homem. É por isso que o homem é ao modo da *ek-sistência*” (1991, 337).

ousando o mesmo domínio
em meu corpo

eram duas espadas duas adagas
ferindo uma só carne
uma só cartilha de assombros
aberta em mil chagas
ante o invento quedo
de pasto e palavras.

(Freitas: 2007b, 198)

Fomentando o diálogo com o que foi discutido com relação ao fora da linguagem, põe-se de lado o espírito em detrimento do corpo. Une-se o trabalho de arte à inspiração em duas forças, dentre as quais não se identifica a mais potente. Longe de uma leitura hermenêutica, não se pretende afirmar o objeto da metáfora, personificada pelos dois soldados, embora o poema permita essa interpretação, por deixar em aberto as designações que o leitor participativo pode fazer. Os dois soldados esgrimam entre si, buscam atingir o mesmo corpo e retirar dele distintas formas de expressão: “eram duas espadas duas adagas / ferindo uma só carne”. De um lado, imagina-se a tradução de uma experiência ou de um estado de espírito; um soldado que, transmitindo poesia, depondo sobre o modo que a determinou e transcrevendo anarquicamente como a experiência se deu, buscasse uma palavra, expressa com qualidades musicais, mas que em contrapartida revela um empobrecimento técnico por conta da urgência. De outro lado, embora com a mesma força, um desgosto contra o vago, o irreal, o irracional e o inefável; outro soldado que acreditasse na possibilidade de uma criação objetiva em que o trabalho é a origem do poema, que pela criação

de uma nova dicção consciente impusesse-lhe todas as barreiras para vencer suas resistências e, por fim, encontrasse essa mesma palavra: “duas fardas lutando / dois soldados sem nome / vestidos de espada e sangue”.

É na abertura para as infinitas possibilidades de interpretação que a poesia de Iacyr Anderson Freitas se instaura dentro de uma contemporaneidade em que pensar o sujeito é uma atividade complexa. Dentro de um escopo em que mistura as ideias de composição, o poeta desenvolve uma poética inteiramente original e apresenta um projeto em que coloca em xeque os problemas que vêm sendo discutidos desde a modernidade até os nossos tempos líquidos. Lembrando o verso de outro poema, “todo porto é um abandono”, sua poesia é capaz de transportar e atrair os leitores para dentro de seu universo, criando a literatura e sua realidade, criando sua própria língua numa atitude propositiva, na busca de um limite, de uma extensão ao mesmo tempo palpável e inapreensível, provocando e arrastando correntes e correntezas que carregam a leitura, o concreto, os dias e os cabelos.

Na falta de certezas com que a poesia nos brinda, na inquietação diária do não-saber, as perguntas, sempre necessárias, surgem na superfície. Das prerrogativas de João Cabral surgem, assim, os questionamentos: a criação deve se subordinar à comunicação? O autor desconhece ou nega o papel do leitor na criação? Há um ouvido que escuta a primeira palavra e uma mão que trabalha a segunda? Qual o sentido da regra? Qual a nossa necessidade? Perguntas para morar em nosso silêncio.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.
- _____. “O autor como gesto”. In: _____. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.
- BARTHES, Roland. “A morte de autor”. In: _____. *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1998.
- BENJAMIN, Walter. “Experiência e pobreza”. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: obras escolhidas I*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- COLLOT, Michel. “O sujeito lírico fora de si”. Tradução de Alberto Pucheu. *Terceira Margem*. Ano IX, nº 11, 2004, pp. 165-77.
- FREITAS, Iacyr Anderson. *Primeiras letras*. São Paulo: Nankin; Juiz de Fora: Funalfa, 2007a.
- _____. *Quaradouro*. São Paulo: Nankin; Juiz de Fora: Funalfa, 2007b.
- _____. *Viavária*. São Paulo: Nankin; Juiz de Fora: Funalfa, 2010.
- HEGEL, G. W. F. *Curso de estética*, v. IV. Tradução de Marco Aurélio Werle e Oliver Trolle. São Paulo: Edusp, 2004.
- HEIDEGGER, Martin. “Sobre a essência da verdade”. In: _____. *Conferências e escritos filosóficos*. Tradução de Ernildo Stein. São Paulo: Abril, 1991.

- LEVY, Tatiana Salem. *A experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.
- MACHADO, Roberto. “A linguagem literária e o de-fora”. In: _____. *Deleuze, a arte e a filosofia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- MELO NETO, João Cabral de. *Cabral – antologia poética*. São Paulo: Sabiá, 1972.
- _____. “Poesia e composição”. In: *João Cabral de Melo Neto – obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1999.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Segunda consideração intempestiva: da utilidade e desvantagem da história para a vida*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.
- POE, Edgar Allan. “A filosofia da composição”. In: *Edgar Allan Poe – ficção completa, poesia e ensaios*. Tradução e organização de Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.
- RIMBAUD, Arthur. *Uma estadia no inferno. Poemas escolhidos. A carta do vidente*. Tradução de Daniel Fresnot. São Paulo: Martin Claret, 2005.
- SANTOS, Mário José dos. *Os pré-socráticos*. Juiz de Fora: Editora da UFJF, 2001.