



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM TEORIA DA LITERATURA

DANUZA KRYSHNA DA COSTA LIMA

VIOLÊNCIA E LIRISMO EM *ALEIJÃO* DE EDUARDO STERZI

Recife-PE
2016

Danuza Kryshna da Costa Lima

Violência e lirismo em *Aleijão* de Eduardo Sterzi

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco como requisito para obtenção do Grau de Mestre em Teoria da literatura.

Orientadora:

Prof.^a Dra. Ermelinda Maria Araújo Ferreira

Recife,
2016

Catálogo na fonte
Bibliotecário Jonas Lucas Vieira, CRB4-1204

L732v Lima, Danuza Kryshna da Costa
Violência e lirismo em Aleijão de Eduardo Sterzi / Danuza Kryshna da
Costa Lima. – 2016.
135 f.: il., fig.

Orientadora: Ermelinda Maria Araujo Ferreira.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco,
Centro de Artes e Comunicação. Letras, 2016.

Inclui referências e anexos.

1. Literatura – História e crítica. 2. Violência. 3. Ficção. 4. Poetas
brasileiros. 5. Hermetismo. I. Ferreira, Ermelinda Maria Araujo
(Orientadora). II. Título.

809 CDD (22.ed.)

UFPE (CAC 2016-83)

DANUZA KRYSHNA DA COSTA LIMA

Violência e Lirismo em Aleijão de Eduardo Sterzi

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco como requisito para a obtenção do Grau de Mestre em TEORIA DA LITERATURA, em 26/2/2016.

DISSERTAÇÃO APROVADA PELA BANCA EXAMINADORA:

Prof^a. Dr^a. Ermelinda Maria Araujo Ferreira
Orientadora – LETRAS - UFPE

Prof^a. Dr^a. Renata Pimentel
LETRAS - UFRPE

Prof. Dr. Fábio Cavalcante de Andrade
LETRAS - UFPE

Recife – PE
2016

Ao meu pais, minha família e nela, minhas primeiras
lições de poesia.
A Janete José Vieira, tia Neta, (*in memoriam*) quem
me deu a letra, a primeira palavra.

AGRADECIMENTOS

A Deus;

A meus pais, Usiel e Vânia que me deram a lição da poesia na vida;

Vovó Neves, vovó Arlinda, vovô Martins e vovô Antônio (*in memoriam*), raízes desta poesia;

Minhas irmãs, Marina e Heloísa, pelo exercício constante do amor;

Titia Amparo e prima Clarice, pelo amor eterno dos gestos e incentivo sempre;

A Joyce, pela amizade que retorna, pela cumplicidade e carinho que permanecem;

Aos amigos da Casa de Ismael pelos laços de afeto;

Minhas amigas-irmãs, Cris, Kaká, Diva e Jessica por não deixarem o tempo nos corroer;

Janete José Vieira, Tia Neta, (*in memoriam*) minha primeira professora;

Ermelinda Ferreira, por ser ponte;

Renata Pimentel, por ser rio; movendo sempre ao encontro de suas águas, esta poesia que é a vida;

Sherry Almeida, pelas eternas leituras;

Fábio Andrade, pelo convite à poesia de Sterzi, atenção e sensibilidade para com este trabalho;

A FACEPE, pelo apoio financeiro ao trabalho.

*Não há piedade nos signos
e nem no amor: o ser
é excessivamente lúcido
e a palavra é densa e nos fere.*

(Toda palavra é crueldade)

(Orides Fontela)

*a palavra
sem víscera
não convence?*

(Eduardo Sterzi)

*Onde há perigo
cresce também a salvação*

(Hölderlin)

RESUMO

Tendo em vista o atual cenário de produção poética em nossa literatura, influenciada por novas ideologias estéticas, comprometida com a palavra que não exclui o social – contudo sem extremismos – e de seu desvencilho do possível caráter inspirativo, visamos investigar e apresentar como o texto poético nutrido de um engenhoso trabalho estético consegue apresentar imagens poéticas relativas à violência a partir da leitura e discussão do *corpus* em análise, *Aleijão* (2009), de Eduardo Sterzi. Ofereceremos, dessa forma, uma contribuição para a compreensão da obra citada, visando dialogarmos sobre os dispositivos da linguagem na configuração do binômio literatura/real. Nesta temática, torna-se necessário perceber a influência da tradição na produção poética contemporânea como forma de revisitação e aprimoramento do sistema de transformação imagético da poesia, bem como compreender como se estrutura e se define o caráter hermético da poesia contemporânea. Tal investigação será feita mediante análise dos poemas que compõem *Aleijão* na proporção em que utilizaremos referenciais teóricos que visitam desde o embate ontológico, definido por Emmanuel Levinas (2005) e Paul Ricoeur (2008) às referências que tratam dos temas centrais deste trabalho, como: poesia, teoria literária, leitura de imagens, hermetismo e violência. Dessa forma, far-se-ão necessários o arcabouço teórico de Jaime Ginzburg (2012, 2013), Karl-Erik Schollhammer (2012, 2013), bem como Hugo Friedrich (1978), João Alexandre Barbosa (1986), Fábio Andrade (2010), Octavio Paz (2012, 2013). Ao encerrar de nossas discussões, acerca do estudo da imagem de violência, serão utilizadas as contribuições de Gilbert Durand (1988, 2012), Gaston Bachelard (1986), Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2009). Sendo assim, pretendemos mostrar um estudo que permita uma contribuição para a leitura e a seara crítica da obra de Eduardo Sterzi, através do diálogo comparativo entre a literatura e o entorno social que lhes permite a representação.

Palavras-chave: Violência. Poesia hermética. Aleijão. Eduardo Sterzi.

ABSTRACT

Looking through the current scenario of poetic production of our literature, influenced by new aesthetic ideologies, bonded to the word that does not exclude the social aspects – although with no extremism – and its disentanglement with the possible inspirational characteristic, we aim to investigate and present how the poetic text, nourished with an ingenious aesthetic work, can present poetic images related to the violence from reading and discussion of the analyzed *corpus*, *Aleijão* (2009), by Eduardo Sterzi. We offer, through this matter, a contribution for the comprehension of the cited work, aiming to dialogue about the language devices in the literature/real binomial configuration, on what is related to the current scenario of chaos and renewal of contemporary poetry. Inside this theme, it becomes necessary to perceive the influence of tradition in the contemporary poetry production as a way of revisiting and improving of the imagetic transformation system of poetry, as well as comprehending how to organize and define the hermetic characteristic of contemporary poetry related to this new proposal of the current poetry. Such investigation is made through analysis of poems that are part of *Aleijão* white proportionally using theoretical references that visit from the ontological debates – defined by Emmanuel Levinas (2005) and Paul Ricoeur (2008) – to the references that talk about the main themes of this paper, like: poetry, literature theory, image reading, hermetics, violence and silence. For these means, it will be necessary the studies of Jaime Ginzburg (2012, 2013), Karl-Erik Schollhammer (2012, 2013), as well as Hugo Friedrich (1978), João Alexandre Barbosa (1986), Fábio Andrade (2010), Octavio Paz (2012, 2013). Concluding our discussions toward the studies of violence images, there will be uses of the contributions by Gilbert Durand (1988, 2012), Gaston Bachelard (2009), Jean Chevalier and Alain Gheerbrant (1986). That said, we intend to present a study that conceive a contribution to the reading and to the aspects of critics for the work of Eduardo Sterzi, through the comparative dialogue between literature and the social surroundings that allows them to have such representation.

Keywords: Violence. Hermetic poetry. Aleijão. Eduardo Sterzi.

SUMÁRIO

Introdução.....	10
1. DO CRUEL AO LÍRICO: FACES DA VIOLÊNCIA.....	14
1.1. Apontamentos sobre a violência.....	14
1.2. A face ética da violência.....	19
1.3. A outra face: o agenciamento necessário do cruel.....	30
2. VISÕES LÍRICAS 1: CHAVES DE LEITURA PARA A VIOLÊNCIA EM ALEIJÃO.....	41
2.1. Sob a luz e o rigor da forma.....	41
2.2. Mecanismos formais: entre o lirismo e a violência.....	53
2.2.1. Paisagem negativa em <i>Aleijão</i>	54
2.2.2. A metáfora negativa em um aleijão.....	65
2.2.3. A metáfora como resgate da historicidade da lírica.....	73
2.2.4. O Hermetismo em face da violência em <i>Aleijão</i>	87
3. VISÕES LÍRICAS 2: A IMAGÉTICA DA VIOLÊNCIA.....	103
3.1. Apontamentos sobre a violência imagética.....	103
3.2. Território-corpo-espaço: um deserto e uma cidade.....	106
3.3. O coágulo da dor.....	113
3.4. Dois: comunhão dilacerada.....	120
Considerações finais.....	127
Anexos.....	131
Referências.....	134

INTRODUÇÃO

A literatura está indissociavelmente ligada ao exterior que lhe dá origem. O quase jargão permeia os terrenos tanto da crítica quanto da escrita literária, lançando como um punhal, nas atividades de criação e crítica literárias tais relações. Karl-Erik Schollhammer acredita que, entre a produção literária contemporânea, é possível perceber uma “reciclagem de formas literárias”¹ da tradição, responsável por uma aproximação da “realidade” às formas ficcionais e poéticas. O que pouco se cogita, no entanto, é como a poesia verte em texto a realidade, à medida que se associa a um arguto trabalho estético com o “contexto da obra literária”² que “não exclui o social”³. A poesia mantém-se embasada em procedimentos estéticos ligados às alegorias do silêncio e às metáforas internas que, por sua vez, configuram um modo de leitura democrática, o hermetismo poético.

Contudo, são raros os trabalhos de fôlego sobre os aspectos formais e as relações entre a representação imagética da violência na poesia contemporânea brasileira, principalmente quando esta poesia está associada ao hermetismo poético, salvo algumas pesquisas significativas sobre depoimentos testemunhais e experiências singulares a partir da atmosfera da violência.

Desejamos portanto, levantar discussões sobre a relação entre a poesia brasileira contemporânea, mais precisamente aquela que se nutre de uma atividade crítica de criação do verso – entendida como poesia hermética – e a (re)-apresentação da violência através da análise da obra *Aleijão* (2009), do poeta porto-alegrense Eduardo Sterzi. Nascido em Porto Alegre, em 1973, o poeta vive em São Paulo desde 2001, ano no qual lançou seu primeiro livro, *Prosa*, ganhador do Prêmio Açorianos de Literatura na categoria Autor-Revelação em poesia. É doutor em Teoria e História Literária pela Unicamp, realizando pesquisas de pós-doutorado na USP e na *Università Degli Studi di Roma*. Também é autor de *Porque ler Dante, A prova*

¹ SCHOLLHAMMER, Karl-Erik. Realismo afetivo: evocar realismo além da representação in: *Revista de literatura brasileira contemporânea*, nº 39, jan/jun. 2012, p. 129-148.

² MAINGUENEAU, Dominique. *O contexto da obra literária*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

³ (SCHOLLHAMMER, 2012, p. 130).

*dos nove: Alguma poesia moderna e a tarefa da alegria*⁴. Em seu último livro *Aleijão*, selecionado pelo Programa Petrobrás Cultural e publicado pela editora 7 letras, Eduardo Sterzi petrifica em palavras – o que requer uma atividade de composição compromissada com a ação crítica de criação – o mundo negativo e inevitavelmente violento desta perigosa contemporaneidade.

Dessa forma, destinamo-nos a percorrer os caminhos e descaminhos que constroem a atmosfera negativa em *Aleijão*, o que nos leva inevitavelmente a investigar a presença de uma estética da violência, encontrada a partir do estudo da forma do poema a desaguar no campo imagético da obra. Acreditamos que partindo desta abordagem, podemos averiguar os limites existentes entre um realismo firmado para além da representação, o “realismo de choque”⁵ e da própria poesia hermética, pois se há limites para a poesia, segundo João Barrento, ela continua sendo, o “sismógrafo dos tempos”⁶.

Nesta perspectiva, vemos na poesia de Sterzi uma espécie de nova “ressaca de erudição” poética, na qual esta atividade transmite-se ao leitor como uma miríade de rostos, utilizando-se muitas vezes da intertextualidade – para incorporar uma nova arma imagética da criação poética, conforme ressaltado por Nonato Gurgel em ensaio para *Revista poesia sempre* (2007). Exemplo dessa “ressaca” pode ser encontrado entre outros poemas que compõem o livro, em “De onde vim”, no qual a atmosfera negativa mostra-se na essência do Eu-lírico figurado em aleijão:

DE ONDE VIM
é podre

e trago
em mim

pedaços

(STERZI, 2009, p. 12)

Estes pedaços são por sua vez, as emanações deste ser que adentra o espaço violento. Sendo assim, o primeiro capítulo do presente trabalho, intitulado,

⁴ STERZI, Eduardo. *Prosa*. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 2000. / STERZI, Eduardo. *A prova dos nove – alguma poesia moderna e a tarefa da alegria*. São Paulo: Martins Fontes, 2008. / STERZI, Eduardo. *Por que ler Dante*. São Paulo: Globo, 2008.

⁵ (SCHOLLHAMMER, 2012, p. 130)

⁶ BARRENTO, João. *O arco da palavra – ensaios*. São Paulo: Escrituras iluminuras 2006, p. 59.

Do cruel ao lírico: faces da violência, tratará o tema em três partes, uma de caráter introdutório: *Apontamentos sobre a violência* e as respectivas faces da violência, encontradas nas subdivisões: *A face ética da violência* e *A outra face: o agenciamento necessário do cruel*. Na segunda seção do capítulo, trataremos a violência no rastro de uma investigação à luz do princípio ético de identidade, tal abordagem será embasada conforme o chamado “acontecimento ético”⁷, definido por Emmanuel Levinas. Em *A outra face: o agenciamento necessário do cruel*, perceberemos como a violência torna-se necessária para a criação artística, à medida que a escrita poética utiliza-se de uma “ficcionalização” do Eu-lírico, com o intuito de dar ao texto uma atmosfera severa, a revelar as tensões e dissonâncias entre o Eu e o Outro, presente no livro.

No capítulo seguinte *Visões líricas 1: chaves de leitura para a violência em Aleijão*, serão apresentadas as análises de alguns poemas do livro, visando o estudo dos procedimentos estéticos utilizados pelo autor, a fim de presentificar a violência na composição lírica. Sobre as chaves de leitura, o capítulo apresenta as seguintes subdivisões: *Sob a luz e o rigor da forma*, na qual trataremos da definição do conceito de forma, a partir da análise dos poemas. Na segunda subdivisão: *Mecanismos formais: entre o lirismo e a violência* apresentaremos as categorias formais a serem analisadas: a paisagem negativa, a metáfora negativa e sua aplicabilidade no resgate à historicidade da lírica e o hermetismo poético. Cada uma delas será abordada em uma divisão particular desta seção, apresentando simultaneamente análises dos poemas e nossas respectivas “visões líricas” acerca destes procedimentos estéticos. Nesta ótica, retomaremos os embasamentos teóricos apresentados no primeiro capítulo, a fim de discutir – no campo da forma – como o Eu, entendido como “sujeito ético”⁸, encerra em si a imagem vista do Outro, abordada no primeiro capítulo. Dessa forma, as seções *Paisagem negativa; a metáfora negativa de um “aleijão”; a metáfora como resgate da historicidade da lírica* e *O hermetismo em face da violência* destinam-se a mostrar na prática como esta violência está agenciada nos territórios formais do texto poético.

Preocupamo-nos em mostrar tais mecanismos formais, utilizados como “chaves de leitura” da poesia contemporânea, para um dado modo de leitura, ligado a um alto grau de depuração formal – o hermetismo poético –. No que tange os

⁷ LEVINAS, Emmanuel. *Entre nós – ensaios sobre alteridade*. Petrópolis: Editora Vozes, 2005, p. 18.

⁸ (LEVINAS, 2005, p. 17)

limites que unem a crítica literária e a poesia contemporânea, sua mútua coabitação no terreno social é inteiramente visível. Tal constatação nos leva a discutir o comprometimento da literatura com o real, mas também sua veia autotélica, preocupada com o caráter formal da obra.

Assim, o que nos move a escolher a obra *Aleijão* como *corpus* de nosso trabalho está no equilíbrio entre a sensibilidade e a crítica que muitas vezes se depreende da leitura. A obra aguça a percepção imagética do leitor, à medida que se nutre de um discurso fundamentalmente violento e de arguto trabalho sob o campo da palavra e do signo. Deste modo, encontramos em *Aleijão* a consonância entre o experimentalismo estético e a violência.

No último capítulo, *Visões Líricas 2: a imagética da violência*, traremos um estudo sistemático das imagens de violência depreendidas a partir da leitura da obra. Neste viés, encontrar-se-á uma análise da imagem como uma “re-(a)presentação”⁹ do real, elaborada a partir das maneiras que a consciência humana possui para representar o mundo, com base na teoria da imagem de Gilbert Durand, assim como na imagem poética de Gaston Bachelard.

Dentro deste parâmetro, acreditamos que o trabalho se torna pertinente por abordar um tema, sob o viés da poesia hermética, o que pode auxiliar a ampliação de tais estudos, tendo em vista o recente crescimento, tanto em termos de crítica, quanto de criação literária, das imagens de violência na poesia contemporânea.

Assim, entendemos que as imagens poéticas em *Aleijão* se fazem presentes, tanto como crítica ao homem esquecido, violentado pelas exigências de um mundo socialmente desigual quanto à própria poesia que mesmo em meio à perturbação urbana, não abandona o caráter sagrado de seus versos. As imagens apresentam ao leitor a desordem do mundo violento, as fragilidades humanas e a iconoclastia artística. “Aleijão” é um nome expressivo para aquele que sobrevive ao horror da violência, seja este sobrevivente, o homem ou a própria poesia.

⁹ DURAND, Gilbert. *A imaginação simbólica*. São Paulo: Cultrix, 1988.

1. DO CRUEL AO LÍRICO: FACES DA VIOLÊNCIA

*“desnudar a estrela essencial
sem ter piedade do sangue”.*

(Mãos - Orides Fontela)

1.1. Apontamentos sobre a violência

São sinuosos os caminhos que se trilham ao pisarmos os terrenos da poesia. Por entre suas trilhas, becos e vielas habitam verdades incontestáveis, as verdades do leitor que se aventura na caminhada, as verdades do texto que se permite desbravar. Os versos nos atravessam como ladrilhos em estradas e somos, nesse ínterim, levados a nelas caminhar. O que nos versos cria em nós amarras, nutre-se de uma matéria viva e pulsante, a própria vida, a essência, o barro do qual fomos miticamente feitos.

A poesia, vestígio vivo que nos convida à *via excêntrica*¹⁰ do pensar para além da metafísica, vem nos últimos anos permitindo-se a uma simbiose de realidades naturais e animais: a profusão de “realismos” no caminho interpretativo da obra é um dos exemplos. Sob este aspecto, *Aleijão* parte de uma escrita que se inscreve de forma crítico-criativa e revela, por meio desta matéria viva, ligações possíveis entre o discurso poético e a realidade que o alimenta. Pautado desde a apatia social ao cruel, surge no segundo livro de Eduardo Sterzi uma espécie de escrita que intercepta toda positividade, por meio de uma paisagem negativa. Esta visão violenta da realidade é iniciada já no primeiro poema do livro, espécie de epígrafe-advertência:

CUIDADO AO CÃO
Que morde dentro

(STERZI, 2009, p. 11)

¹⁰ Sobre esta via excêntrica do texto, ver: FERRITO, Ronaldo. *A via excêntrica*, Rio de Janeiro, 2010.

O poema parece dialogar com as palavras escritas no portal do Inferno e vistas por Dante, em *A Divina Comédia*¹¹: “Ó, vós que entraís, abandonai toda a esperança”. Quem adentra *Aleijão*, deve ter cuidado em relação à ferocidade de um animal medonho que o habita: a própria palavra. Como se adentrasse em um terreno movediço, tal qual Dante diante dos portais do inferno, o leitor de *Aleijão*, advertido sobre a natureza do livro, recolhe na experiência do ser “aleijão” esta vivência crua do cotidiano. No poema “Casa de detenção”, o cenário, cidade natal do poeta, cobre-se de um realismo que, antes de abalar ou suturar o leitor com descrições violentas, o desperta para a caminhada espinhenta pelos terrenos da obra:

Porto Alegre acabou:

no abraço compulsório; no sonogado. No ponto morto dos dias, das festas de família. Na tosse compartilhada, na asfixia. No óxido das grades. No copo azul, solitário, de boca larga (conforme à sede herdada). No piano de teclas áfonas (atraente a cupins). Na enciclopédia de fomes vermelhas (agora canceladas). No embate adiado. No revólver sufocado. No inexprimido (embora exprimível). No guardado.

Como escapar ao cárcere
do nome?

Todo retrato é autorretrato, e toda tatuagem. Todo escrito é registro de gasto, e é desgaste. Crime é silêncio. Fuga é sintaxe. Fogo fluente de uma cela a outra (de resto, incomunicáveis). Persiste a memória do desastre. A noite desova cadáveres neste quarto de outra cidade. Acolhe a ratazana, em véspera de crias. Presume clareza do espaço abandonado. Acabou. No abraço encardido, acanhado.

Nasço velho deste abraço.

(STERZI, 2009, p. 19)

O valor das coisas se modifica, valor torna-se mofo, um encardido no ponto restante de nossa cultura. Com os tempos, mesmo o imutável adquire indubitavelmente a capacidade de modificação, o tempo pede a mudança e esta

¹¹ ALIGHIERI, Dante. *A Divina comédia*. São Paulo: Ebooks Brasil, 2003, p. 31. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/> Acesso em: 12 de novembro de 2015.

muitas vezes destrói. “Porto Alegre acabou:” inicia de forma gradativa a exibição desta destruição das coisas, promovida pelo ácido dos tempos e aquele leitor, avisado sobre a natureza da obra, segue a trilha obedecendo a regra geral do jogo entre a obra e ele, pois somente ele pode comungar desta dor e deste desalento, agente e cúmplice do jogo interpretativo do poema. O leitor vai aos poucos pondo ladrilhos no caminho de decifração da obra, uma estrada se lança à frente no campo da leitura. Ladrilhos são o campo de conhecimento do leitor que, na ação da leitura, defronta-se com o universo do texto. O exercício da leitura se transforma em um cartão da alteridade e, nesse ínterim, somos sempre o Outro que nos espreita e que por sinal, encontramos. Empenhamo-nos em conhecê-lo, mas dele nos distanciamos.

Na sequência das categorias que arrasaram uma terra, cujo nome ironicamente é posto em evidência, “Porto Alegre” perde violentamente sua alegria, suplantada pela apatia. Em cada quesito posto no poema, Porto Alegre acaba como num conta-gotas: pouco a pouco se esvai, se esfacela desde a mínima cena ao instante macro, visível na primeira parte do poema. A fragmentação imagética partida de cenas minúsculas do cotidiano, condicionadas em expressões contidas, revelam a atual identidade de uma cidade que acabou no mofo dos dias e na coleção de tradições por hora inúteis, porque não mais identificam um lugar, ao contrário, o tornam pitoresco: “No copo / azul, solitário, de boca larga (conforme à sede her- / dada). No piano de teclas áfonas (atraente a cupins). / Na enciclopédia de fomes vermelhas (agora cance- / ladas)”.

A primeira parte do poema é cuidadosamente cortada pela pergunta que deflagra o próprio nome da cidade e justifica o título do poema: “Como escapar ao cárcere / do nome?”. “Casa de detenção” é a metaforização de uma prisão encerrada pelo e no Eu-poético. A resposta é dada no âmbito formal do texto, palavra e signo refletem uma constante tensão na linguagem, por meio de uma relação arbitrária, na qual a própria palavra tensionada explode múltiplas significações, promovendo uma espécie de caracol, onde, segundo Octavio Paz¹², em relação ao poema, “ressoa a música do mundo” (PAZ, 2012, p. 21). E dessa melodia, Sterzi contorna as voltas desse caracol com a experiência de um realismo

¹² PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. São Paulo: Cosac Naify, 1ª reimpressão, 2012.

crítico, no qual “Todo retrato é autorretrato, e toda tatuagem. Todo / escrito é registro de gasto, e é desgaste”.

O poema de Sterzi lança ao campo crítico uma discussão que retoma o chamado “realismo afetivo”¹³. Este propõe uma revisitação não a certas formas do realismo, tal como ficou conhecido na segunda metade do século XIX, mas a uma reformulação a partir da ótica do olhar diante do real e do Outro, pautada em uma ação de agenciamento das figuras da violência, do cruel e até do grotesco à forma literária; em resumo, rigor técnico e paisagem negativa aliam-se para a transferência do “realismo do choque”¹⁴ como suporte à literatura.

Ao debruçar-se sobre os questionamentos acerca das representações dos discursos de violência, Karl Erik Schollhammer acaba por delimitar alguns tipos de realismos surgidos na contemporaneidade; assim, ao estudar as relações entre o “realismo afetivo”¹⁵ e a sua representação na literatura durante o século XX, marco da volta desta evocação do “realismo do choque”, acrescenta:

A arte do século XX se tornou reflexiva, pois ao revelar os mecanismos da sua potência ficcional, ao exibir seu próprio processo e idealizando sua própria materialidade, a arte e a literatura colocavam em evidência a brecha entre o real e sua representação, canalizando e expressando assim a realidade (SCHOLLHAMMER, 2012, p. 130).

“O realismo do choque” compreende a mimetização violenta e crítica das figuras do real para a literatura, e durante algum tempo, o tema foi relegado às esferas da exclusão por causar certo impacto e por vezes foi tratado como (a)bjeto artístico. Neste âmbito, a obra *Aleijão* retira as camadas do objeto artístico, diminuindo a ideia de sacralidade estética, tornando possível a abordagem dos encaixes da matéria viva, a vida, eliminando floreios e eufemismos na atividade de escrita crítica, preocupada tão somente com a linguagem e o efeito por ela produzido. Por isto, o “Crime é / silêncio. Fuga é sintaxe. Fogo fluente de uma cela /

¹³ (SCHOLLHAMMER, 2012, p. 129-148).

¹⁴ Os apontamentos de Schollhammer acerca do realismo de choque são pautados na definição de realismo, segundo o estudo do historiador de arte, Hal Foster, para ele, realismo do choque consiste “em um realismo extremo que procura expressar os eventos em menor intervenção e mediação simbólica e provoca fortes efeitos estéticos de repulsa, desgosto e horror [...] provoca efeitos sensuais e afetivos parecidos ou idênticos aos encontros extremos e chocantes com os limites da realidade, em que o próprio sujeito é colocado em questão (SCHOLLHAMMER, 2012 p. 133).

¹⁵ (SCHOLLHAMMER, 2012, p. 137).

a outra (de resto incomunicáveis)”. O choque real é apresentado no texto sob o aspecto do esfacelamento sintático e do duelo entre imagem e palavra. O Efeito visível de “Casa de detenção” é de um choque visual promovido pela sequência de imagens gradativamente postas o que põe em evidência as fissuras que coexistem entre o real e a sua re-(a)apresentação. Na descrição singular da destruição de uma cidade, o poema se alimenta de um realismo para além da mera representação, pois mantém para com o real uma proximidade reflexiva, crítica e afetiva.

O que antes malgradava o olhar, por vezes, torna-se tema literário: a carnificina, o infanticídio e o suicídio estão e estiveram presentes se voltarmos a uma história tematológica da literatura, o chamado *voyeurismo* está cada vez mais presente, ressignificado nos temas extraídos do cotidiano, como a violência urbana, que frequenta a prosa contemporânea do conto à telenovela, dos quadrinhos ao cinema e também se faz presente no discurso lírico. Mas também é cada vez mais frequente a introdução de uma “questão ontológica de realidade” (SCHOLLHAMMER, 2012, p. 142) e da violência como uma resposta ao comportamento humano.

A abordagem das escritas de violência como arma para a busca por visibilidade social e também como reflexo ético de nossa incapacidade em compreender quem está a nossa volta é o “nascido velho deste abraço”, o abraço inconveniente dos que se desconhecem no mundo, no cotidiano. Na deflagração de Porto Alegre também estamos nós, personificados na composição lírica, pertencentes a este espaço que também somos nós. Adiamos o embate, sufocamos por vezes o revólver físico, mas deixamos guardado o “abraço encardido” para fazer renascer do nome o cárcere, e por fim, fugir no silêncio aterrador da apatia.

Dois faces da violência se instalam no cenário da poesia atual: uma ligada aos aspectos constitutivos do sujeito ético, este o poeta, sempre fingidor, o outro, o leitor e o próprio poeta em sua extensão de homem comum. Numa face, a violência como exemplo prático do nosso enfrentamento ético com o Outro, uma projeção que seria fruto de uma relação desigual, na outra a negatividade necessária do cruel para o agenciamento efetivo do real nas manifestações artísticas.

1.2. A face ética da violência

*“Mergulharei na fonte bêbada e amorosa
Nesse sombrio oceano onde o outro está encerrado”*

(A cabeleira – Charles Baudelaire)

Cada época e cada cultura conseguem ao longo dos anos, estabelecer ligações e elaborar, dessa forma, novas formas de criação e perpetuação da violência; estar em sociedade é exercitar o domínio sobre si mesmo, a vida na esfera pública viabiliza-se na adoção de medidas comportamentais diante da figura massiva do Outro que nos espreita, permite-nos a ação do “pensar-no-outro”¹⁶ como uma manifestação de cunho ontológico, fundamental para a compreensão do inverso: a não-permissão da vivência do outro.

Nas veredas que se trilham a partir da leitura de *Aleijão*, a percepção deste “pensar-no-outro” se faz visível. A longo das seis partes que compõem o livro (*Em germe, Coágulo, Escritório, Na treva, Dois e Território*), ao leitor é dado o trabalho de co-construção desta estrada com os ladrilhos de sua interpretação. Cada parte do livro inaugura uma nova etapa a ser trilhada, da partícula mínima deste sentimento que assola a obra ao derradeiro lugar, físico ou não, para o estabelecimento da violência. Mesmo ele, leitor ou aleijão, sobrevive aos intentos de tantas catástrofes e desastres, vai aos poucos se adequando à ocasião desses tempos. O poema abaixo, “A ocasião” contido ainda na primeira parte do livro se auto ilumina:

A OCASIÃO faz o cão
A escassez define nossos sonhos
Teatro é estarmos nus e não estarmos nus

(STERZI, 2009, p. 14)

Como todos os poemas desta divisão do livro, “A ocasião” projeta-se para o leitor como um prenúncio do caminhar da obra. *Em germe*, primeira seção do livro, funcionam os poemas como cartões de visita para a viagem a ser trilhada posteriormente. As divisões do livro funcionam como seis estadias em um universo desvelado e violento, que não necessariamente culminam em um fim, mas ressoam

¹⁶LEVINAS, Emmanuel. Diálogo sobre o pensar-no-outro in: *Entre nós – ensaios sobre alteridade*. Petrópolis: Editora Vozes, 2ª ed, 2005, p. 268 – 275.

como um caracol. Ao longo da leitura vai o leitor elegendo e encontrando suas próprias conexões a fim de decifrar os poemas, nesta ação resgatam-se também outras fontes poéticas criticamente lidas e resgatadas por Sterzi para a construção de *Aleijão*.

Em “A ocasião”, o trocadilho intencional do dito popular nos apresenta este cão, que invariavelmente é fruto de uma necessidade de também ser fera. O mesmo cão ao qual Baudelaire denomina de aleijão, o poeta, cuja mãe se arrepende do parto e brada possessa: “– Ah! tivesse eu gerado um ninho de serpentes, / Em vez de amamentar esse aleijão sem graça!¹⁷” O mesmo cão e/ou aleijão que soterrado pelos intentos da selvageria e mesquinhez do mundo, enterra seus sonhos nos “versos íntimos” de um Augusto dos Anjos:

Vês! Ninguém assistiu ao formidável
Enterro de tua última quimera.
Somente a Ingratidão - esta pantera –
Foi tua companheira inseparável!

Acostuma-te à lama que te espera!
O Homem, que, nesta terra miserável,
Mora, entre feras, sente inevitável
Necessidade de também ser fera.

Toma um fósforo. Acende teu cigarro!
O beijo, amigo, é a véspera do escarro,
A mão que afaga é a mesma que apedreja.

Se a alguém causa inda pena a tua chaga,
Apedreja essa mão vil que te afaga,
Escarra nessa boca que te beija!

(ANJOS, 1997, p. 143)

Se “a escassez define os sonhos”, aos poucos somos condicionados a enterrá-los nesta “terra miserável”, sob o único olhar vigilante que nos resta, “a ingratidão – esta pantera –.” O ato ocasional do poema de Sterzi recebe um contorno mais preciso para a construção habitual que nos rege: a “Necessidade de também ser fera”. É sob a égide fértil desses diálogos possíveis que Sterzi constrói parte da atmosfera negativa de sua obra, sendo permitida ao leitor maior liberdade interpretativa ao ligar e fazer conexões entre os textos. Sendo assim, o caráter

¹⁷ BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. São Paulo: Martin Claret, 2011., p. 27.

violento dos versos se revela não somente pela carga sensível da palavra, mas também na possibilidade dessas conexões como forma de resgate e revisitação crítica. Ao leitor são deixadas pistas na travessia interpretativa do texto, estas pistas formam intertextos, peças fundamentais para compreensão e interpretação do poema.

Enquanto aguarda a derrocada de seus sentimentos perante a negatividade do mundo; o Eu-lírico, ser aleijão, denuncia por meio do verso “Teatro é estarmos nus e não estarmos nus”. O último verso está aberto ao ciclo das ideias do poema e se por teatro compreendemos “o que se vê”, nossa vivência se constitui pelo exercício constante desses modos de ver, mostrando e/ou ocultando nossos rostos na ação de reconhecimento de si no Outro.

Tal ato sai caro ao Eu-lírico, na escolha por ser ele mesmo e vestir-se de outro, apresentar-se tal qual uma ficção para garantir ao leitor este efeito ficcional, a leitura requer de nós a confirmação: a leitura é o cartão da alteridade. A definição de Ontologia, dada por Emmanuel Levinas¹⁸, ilustra as ações de conhecimento de si para compreensão do Outro. Segundo o autor, a vida em sociedade alia-se à compreensão dos espaços de outrem, “pois o homem inteiro é ontologia” (LEVINAS, 2005, p. 22) e sendo assim:

Nossa civilização inteira decorre desta compreensão – mesmo que esta seja esquecimento do ser. Não é porque há o homem que há verdade. É porque o ser em geral se encontra inseparável de sua possibilidade de abertura – porque há verdade – ou, se se quiser, porque o ser é inteligível é que existe humanidade (LEVINAS, 2005, p. 22-23).

Para o entendimento dos aspectos da vida social, necessário seria em primeiro plano, segundo Levinas, a compreensão do Outro como agente deste processo de entendimento, tendo em vista a inteligibilidade do ser, confirma-se a constatação do filósofo lituano de que “compreender o ser enquanto ser é existir” (LEVINAS, 2005, p. 22) e de que tal ação culmine posteriormente na concepção do ser-no-mundo. Tal constatação permite-nos afirmar que a violação e a não-aceitação do Outro legitimam os cenários de violência urbana. Os atos violentos cometidos

¹⁸ (LEVINAS, 2005) É necessário ressaltar que a definição de Ontologia, adotada por Levinas, provém de discussões anteriores, com raízes ainda em Husserl e consolidada por Heidegger, que segundo o autor, “constitui grande novidade da ontologia contemporânea” (p. 22) por possibilitar a leitura do homem ligada à intelecção do ser.

contra outrem são uma projeção da falta de conhecimento de si e da consequente violação do espaço do Outro. Assim, aquele que viola o outro rompe a relação com este, na qual a etapa primeira seria o ato de “deixá-lo ser” (LEVINAS, 2005, p. 27). Como o homem pode ser entendido desde Kierkegaard¹⁹ como uma síntese dialética, o Eu compreende também esses interstícios entre os polos de aceitação e compreensão do Outro, essas polaridades da matriz humana que culminam numa espécie de desequilíbrio no qual a atividade em vida social compromete-se a tal ponto que é perceptível o agravo da relação Eu-Outro e o ser-no-mundo.

Estas percepções do ser aleijão, remanescentes deste teatro que é o mundo, se apresentam como estadias nas estradas da leitura. Cada parte componente do livro galga aos poucos a recuperação da imagem de si e do Outro frente aos desafios de um tempo de desastres. Mesmo aqueles cuja genealogia (irmãos) nos convida à comunhão, caem sobre nós como uma praga, uma carne comum que nos constrange. A violação e a não aceitação do Outro confirmam a advertência do livro, rompimento torna-se a palavra de ordem e toda esperança é lançada fora, nem mesmo os laços consanguíneos representam conforto:

IRMÃOS [, OU: MAGMA]

Quanta distância
na carne comum:
exímios no embate
dos abraços.

(STERZI, 2009, p. 24)

O confronto gerado pelos que se desconhecem não se resume apenas àqueles cuja distância é somente física. A existência de uma distância ontológica nega a compreensão do Outro e a aproximação sanguínea dá lugar, no poema, à distância de corpos que se bifurcam no abraço, que dilacera porque constrange, sufoca e destrói. No uso da chave – ainda no título-verso do poema – uma vírgula anteposta à conjunção alternativa reinicia uma discussão instalada em momento suprimido do poema. A suspensão pode ser automaticamente compreendida pelo leitor justamente pelo uso providencial das chaves, que deve – ao contrário do seu

¹⁹ KIERKEGAARD, Soren. *O desespero humano*. São Paulo: Editora Martin Claret, 2007. Sobre esta síntese dialética, Kierkegaard estabelece que “o homem é uma síntese de infinito e finito, de temporal e de eterno, de liberdade e de necessidade, é, em resumo, uma síntese” (p. 19)

uso habitual – abrir o ciclo interpretativo do poema como um todo: “IRMÃOS [, OU: MAGMA]”. Após a conjunção coordenativa que garante aos termos “irmão e magma” uma aproximação quase matemática, a descrição de um instante atemporal, no qual o abraço, imagem recorrente em *Aleijão*, confirma ser essa, a arma dispensada aos homens para fazer surgir a indiferença e apatia social perante o Outro, mero estranho nesta morada, “exímio no embate / dos abraços”.

É sobre este encontro, nascente para esta indiferença diante da figura do Outro, que Levinas discorre:

O homem é o único ser que não posso encontrar sem lhe exprimir este encontro mesmo. O encontro distingue-se do conhecimento precisamente por isso. Há em toda atitude referente ao humano uma saudação – até quando há recusa de saudar. A percepção não se projeta aqui em direção ao horizonte – campo de minha liberdade, de meu poder, de minha propriedade – para apreender, sobre este fundo familiar, o indivíduo. Ela se reporta ao indivíduo puro, ao ente como tal, e isto significa precisamente, se se quiser exprimi-lo em termos de “compreensão”, que minha compreensão do ente como tal é já a expressão que lhe ofereço desta compreensão (LEVINAS, 2005, p. 28-29).

Há, na afirmação de Levinas, a sutileza de uma outra afirmação: a “impossibilidade de abordar outrem” (LEVINAS, 2005, p. 29). Esta abordagem leva-nos ao reporte do “ente na abertura do ser” (LEVINAS, 2005, p. 31), contudo, esta não-compreensão gera o que Levinas denomina de “negação parcial”, o ato para o qual o Outro existe em essência, mas para o Eu, apenas de forma parcial, como posse para os intervalos dele que não compreende a si mesmo.

Eu me fio na ideia de dominação do outro pela incompreensão que tenho dele, violo seus espaços, porque sou incapaz de penetrar esta senda que nos separa: a compreensão e por isto a convivência se torna imperiosa, porque o Outro “é o único ser que posso querer matar” (LEVINAS, 2005, p. 31), mas isto não me confortaria, porque, ao fim, meu poder sobre ele culminaria com sua morte, mas minha incapacidade de entendê-lo como ser e permitir sua vivência junto a mim continuará comigo, promulgando novos atos violentos. Tal é a fórmula para a propagação dos crimes banais e dos atos de crueldade estampados nos telejornais diariamente: uma profusão de atos violentos que frequentam as manifestações artísticas atuais como prova do realismo do choque. A retomada dos temas violentos confirma a existência perene de tais atos, pois a mola propulsora e sensível – o

poeta – ainda continua sendo, aos dizeres de Carlos Nejar²⁰, o mesmo que “como se, entre as teias, deslizasse. Fugitivo naquilo que lhe foge”, suja com sangue, mesmo metafórico, os dias que seguem, tendo a certeza: “E MESMO O CÉU / é um deserto” (STERZI, 2009, p. 16).

Ao entender a poesia como matéria pulsante da vida, e nela depositar seu entendimento de como tornar transparente à composição lírica de *Aleijão*, um exercício constante de recifração do mundo, por meio de um trabalho crítico com a linguagem, Sterzi a faz transbordar em um realismo afetivo, responsável por desenvolver no leitor a sensação inquietante de um olhar-se através do espelho, o reflexo é o nosso. Desse encontro com nós mesmos que a obra deixa de passagem, o confronto ético não se trava apenas entre leitor e texto, mas sobretudo, entre o leitor e o seu duplo. Nessa passagem dada pela obra, a própria ação da escrita converte-se num encontro ético, no qual este ser aleijão vive o “*Retard en verre*”, no qual cada um de nós sobrevive dos cacos e nos cacos frágeis da vida.

“Meus poemas” (ele disse, como quem diz “estou cansado”)
 “talvez devesse escrevê-los com porra,
 ou água sanitária,
 deitando sob
 vossos pudicos narizes
 o rastro lúcido (não existe o invisível, disto estou seguro)
 do que rompe e queima e gera

Mas estou cansado” (agora ele o disse de fato, como quem
 [diz “estou morto,
 ninguém percebe, e andar por aí
 nestas vestes
 me mata de novo e de novo e”) “e
 mesmo quando tento pensar
 em algo excitante (aquela fuga na tarde, o assalto
 abortado) e finjo deixar para trás, sob alguma cama,
 o fardo, esquecido,
 que me legaram (guardião
 dos cacos)

Entenda: estou seco, e nada (nem tente) me arranca
 [deste pacto”

(STERZI, 2009, p. 35)

²⁰ NEJAR, Carlos. *Cadernos de fogo – ensaios sobre poesia e ficção*. São Paulo: Escrituras Editora, 2000, p. 15.

Se desliza o poeta, “naquilo que lhe foge” (NEJAR, 2000, p 15), deixando seus rastros no escopo da linguagem, tem ele a vil consciência de sua fuga e nesse movimento escapatório (que é ponto de encontro, movimento dialético), está o poema, proporcionalmente em fuga. “*Retard en verre*” transfere para o corpo do poema, esta experimentação por meio dessas “vozes” líricas que se encontram e se reconhecem, mas amargam um tempo de restos, de atraso e apatia. A negação e a produção de uma presença que já não é oculta, a deste eu, cuja palavra e seu sentido não são mais capazes de transmitir sua dilaceração.

Já no primeiro verso: “Meus versos” (ele disse, como quem diz “estou cansado”) uma multiplicação de “eus”, dos quais tem o leitor apenas a visão embaçada, como se a poesia pressentisse o corte violento entre o eu e a linguagem que o instaura. Presencialmente expostos no poema, estes “eus” debatem entre si sua própria presença e existência no poema, tendo a composição lírica o elo que os une: “talvez devesse escrevê-los com porra, / ou água sanitária, / deitando sob / vossos pudicos narizes / o rastro lúcido (não existe o invisível, disto estou seguro) / do que rompe e queima e gera”. Compreender este sujeito lírico apenas por sua “aparente” inadequação ao mundo que lhe rodeia, não explica seu sentido, muito menos seu posicionamento frente à poesia. Ele – sujeito que acessa o mundo através da única arma que dispõe em mãos: a violência do verbo, vocifera a receita perfeita ao preparo dos cacos nos quais vive e nos cacos que pisa, vê e sente. O poema é sobre cacos, sendo a vida, a linguagem ou o próprio eu em confronto com o Outro, este fim ou este atraso frágil de vidro.

O nó dado entre os partícipes desse encontro ético travado no verso não alivia a inquietação de um desses “eus”: “o fardo, esquecido, / que me legaram (guardião / dos cacos)” e a certeza no fim do poema configura o peso desse nó: “Entenda: estou seco, e nada (nem tente) me arranca / [deste pacto]”. O nó do confronto, do embate, revela a disputa diária entre o Eu e o Outro. A difusão de vozes do poema, separadas com cortes cirúrgicos no uso das aspas, a fim de alimentar o verso com a clareza do discurso direto, constrói esta sensação também clara do combate. O Outro acrescido à exterioridade que circunda um desses “eus” aponta o encontro “face a face”, entendido como a suma da compreensão do ser que a mim se mostra, segundo Levinas:

Compreender uma pessoa é já falar-lhe. Pôr a existência de outrem, deixando-a ser, é já ter aceito essa existência, tê-la tomado em consideração. “Ter aceito”, “ter considerado”, não corresponde a uma compreensão, a um deixar-ser (LEVINAS, 2005, p. 27).

Se a poesia se torna a arma encantatória, banhada em água sanitária com o intuito de afetar este Outro, ela é a mesma vala comum de nossas vontades, mas há o cansaço de tudo. Na primeira parte do poema, vemos a evidência de uma atitude desesperançosa do Eu-lírico que não mais luta para destruir segmentações, nem enfrenta o mundo, atingindo-o a “ferro e fogo”, mas nutre-se da palavra – arma – desta violência presente em *Aleijão*. Violência primeiro de cunho ético, pois é vertida no verso a partir dos mesmos cortes cirúrgicos anteriormente vistos. Esta violência presente na atitude deste eu que mancha o Outro em sua preferência pelo silêncio, e mesmo este é violento. O silêncio é o *retard en verre*, o delicado e o audaz recurso para o poeta, a munição quente para a arma do poema. Por isso, no dever de deitar “sob / vossos pudicos narizes / o rastro lúcido (não existe invisível, disto estou seguro) / do que rompe e queima e gera”, este aparente silêncio feito por escolha é explicado na segunda parte do poema pela significação do encontro ético dado entre o Eu e o Outro:

ninguém percebe, e andar por aí
 nestas vestes
 me mata de novo e de novo e”) “e
 mesmo quando tento pensar
 em algo excitante (aquela fuga na tarde, o assalto
 abortado) e finjo deixar para trás, sob alguma cama,
 o fardo, esquecido,

(STERZI, 2009, p. 35)

Em resumo: a face do Outro me contempla, nela encontro-me, reconheço-me sujeito, mas também renego nela minha imagem imperfeita. Confronto-me diante desta projeção, mas destituo-lhe violentamente se tal constatação não me agrada. O outro passa a ser um estranho, neste confronto, instaura-se a violência, pois ela, em suas várias acepções, “intermedeia nossa relação com o outro, destituindo-lhe a humanidade e afastando-o sempre mais de nossa existência. Esse estranho, então, e constituído à distância, mas por meio daquilo que dele imaginamos do que pelo

que vemos²¹”, nos persegue, povoando o nosso derredor da empatia por esse confronto gerada. Nossa sociedade acaba por se estabelecer frente as nossas impossibilidades de compreensão e interpretação do Outro, disseminando discursos de ódio e crueldade. Cada um de nós parece muito mais cerrado numa sociedade na qual “cada um parece viver num *bunker* de indiferença, ao abrigo das suas paixões e das dos outros²²”; viver em sociedade parece acarretar a violação constante do Outro e do espaço. A esta época, Gilles Lipovetsky nomeia “a era do vazio”, na qual a violência é parte integrante no processo de distanciamento dos olhares e da chamada “ética do olhar” (Cf. Spinoza). Lipovetsky atravessa as esferas do individualismo moderno para justificar, por meio do conceito de personalização, o comportamento indiferente da sociedade pós-moderna em que:

[...] reina a indiferença de massa, em que domina o sentimento de saciedade e de estagnação, em que a autonomia provada é óbvia, em que o novo é acolhido do mesmo modo que o antigo, em que a inovação se banalizou, em que o futuro deixou de ser assimilado a um processo inelutável (LIPOVETSKY, 1983, p. 10-11).

Neste sentido, Jaime Ginzburg²³ adverte que “a violência pode causar impacto traumático, individual ou coletivo, e as consequências desse impacto alcançam danos em dor corporal, nas relações entre corpo e linguagem, no campo da memória e na capacidade de percepção” (GINZBURG, 2012, p. 15). Por isso, a existência de violências, linguagens da violência. Através do campo da percepção, Levinas esclarece que estas ações têm origem na “sociedade que exclui os terceiros”, o que nos burla deste “acontecimento” ético, completa o autor:

Estamos entre nós. Ela (a sociedade) exclui os terceiros. Por essência, o terceiro homem perturba esta intimidade: minha injustiça em relação a ti, que posso reconhecer inteiramente a partir de minhas intenções, se encontra objetivamente falseada por tuas relações com ele, as quais permanecem secretas, visto que estou, por minha vez, excluído do privilégio único de vossa intimidade (LEVINAS, 2005, p, 41).

²¹ DALCASTAGNÉ, Regina (org). *Ver e imaginar o outro – alteridade, desigualdade, violência na literatura contemporânea*. São Paulo: Editora Horizonte, 2008, p. 09.

²² LIPOVETSKY, Gilles. Narciso ou a estratégia do vazio in: *A era do vazio*. Lisboa: Edições Gallimard – Relógio d’água, 1983, p. 72.

²³ GINZBURG, Jaime. *Crítica em tempos de violência*. São Paulo: Edusp, 2012.

O ápice para a faísca da violência inicia-se, então, no momento em que o Outro, desconhecido que já é para mim, torna-se a projeção de um estranho, o terceiro elemento que não frequenta a minha história, mas me perturba, fazendo-me falsear a convivência até o nível de seu completo apagamento, seja pela nulidade e/ou apatia, seja pela sua destruição. Vivemos a liquidez dos dias, “tempos líquidos²⁴”, tudo pode ser diluído conforme a vontade humana, paixões, famílias, instituições, nada mais parece sólido ao ponto de eternizar-se entre os tempos. Contudo a anulação do Outro, o estranho, a violência se projetam por uma espécie de nivelamento entre os que possuem o poder e entre aqueles submetidos ao poder, neste âmbito, a violência se torna o íngreme caminho para uma suposta justiça e normalidade social, é o que nos traz como um soco o poema “Jogo”:

depois do primeiro chute
 é fácil alguém pergunta
 pra que tanta violência
 aos poucos vai até
 serenando como se
 estranhasse a contragosto
 a lâmina do sono
 suja do próprio sangue
 do sangue de outro
 aos poucos vai até
 afogando no sono
 que desce pela garganta
 vem dos ouvidos
 só pensa
 proteger os olhos
 proteger a nuca
 proteger a têmpora
 parece que sorri
 à espera do último
 que não vem
 à espera do próximo
 é fácil é só
 esquecer
 que aquela é
 a sua
 (só) a sua cabeça

²⁴ BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da Pós-Modernidade*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997. A partir de uma reflexão e em torno da ordem de pensamento de Freud em “O mal-estar da civilização, Bauman elabora presente obra conforme seu resultado do que seria a marca da pós-modernidade, “a vontade de ser livre”. Sob este aspecto, o termo “tempos líquidos”, assim como seus correlatos, implicam uma vida e um tempo diluídos em caracteres descartáveis, tudo é perecível a destruição, restando a civilização viver o mundo como incerto.

(STERZI, 2009, p. 98)

No soco dado pelo poema, a lembrança ativa da violência cotidiana, combatida, mas proliferada dia-a-dia. O poema capta o cotidiano do instante, perpetuado na combinação entre a percepção de mundo do sujeito lírico e o peso de todos nós, leitores-cúmplices que vestimos indubitavelmente o traje ficcional e/ou real do “aleijão”. Eis o efeito de uma experimentação com este “realismo do choque”, empreendido em *Aleijão*: o soco é consequência inevitável do trabalho quase artesanal com a palavra. Cortada, medida e metrificada palmo a palmo pelas mãos do poeta, ela presentifica a violência, sorvendo da realidade captada pelo sujeito lírico, este sumo de sensações e desejos que se fazem presentes no poema.

Como todo jogo requer participantes aptos as suas regras, o poema exhibe-se como um vasto tabuleiro de significações e projeções, no qual, peça por peça, o leitor é guiado ao confronto final, vencer ou ser devorado pelo texto torna-se consequência do estudo do jogo textual. Este jogo, a vida que corre a largos e rápidos passos, necessita de siso e tato, administrados pelo leitor ao longo de sua caminhada nos terrenos de *Aleijão*. O “Jogo”, proposto pelo poema, revela a sujeição e amputação da voz e dos espaços ilimitados do Outro, e/ou seu total apagamento. A anterior apatia social revelada pelo eu é traduzida no poema pelo encadeamento dos versos que se amplia à proporção que este homem, sujeito-aleijão, crítico de sua própria condição, lança a conclusão dos seus dias: “depois do primeiro chute / é fácil alguém pergunta / pra que tanta violência / aos poucos vai até / serenando como se / estranhasse a contragosto / a lâmina do sono / suja do próprio sangue / do sangue de outro”.

A construção formal do poema, levada à guisa de morteiro, lança violentamente palavras-munição sob o corpo do texto, o que ocasiona e solicita do verso um ritmo quase mórbido, mas guiado por um discurso imperioso e inconformado daquele que se permite adentrar a este comboio, este jogo que se chama: vida. Esta vida sangrenta, na qual rolam cabeças assistidas e recolhidas por cada um de nós, assim como são as palavras nas mãos do poeta: armas e munições que apontam ristes para o texto, para a realidade que o assombra. É preciso acostumar-se a este jogo e entender a “facilidade” em permanecer nele, dizem os que oprimem, mas este sujeito aleijão subverte esta vida regimentada pela violência em um exercício contínuo de adaptação. Talvez “adaptação” seja uma das

palavras-chave para a decifração deste poema, adequação que, contudo, não suscita conformidade: “é fácil é só / esquecer / que aquela é / a sua / (só) a sua cabeça”.

No “sono / que desce pela garganta” e “vem dos ouvidos” está uma onda ontológica, gerada pelo embate entre o Eu e Outro. Esta onda deságua nas figuras do cruel, princípios de uma realidade trágica e indigesta, como bem esclareceu Clément Rosset na obra *O princípio da crueldade*²⁵. A representatividade da violência e das figuras do cruel denota não ideias fugitivas para a realidade, mas consolida o compromisso da obra de arte com a representação desta mesma realidade, tornando-se, dessa forma, uma potência subjetiva na qual seu principal papel é consolidar a ideia de que a “crueldade é a expressão de vida de uma vontade de potência, de um excesso violento em direção ao real²⁶”. Segue-se dessa forma um limiar de uma nova discussão: se como potência, a violência consolida-se fragmentada, dispomos agora de dois polos interpretativos para os fenômenos desta: as formas do cruel e sua respectiva presença necessária para guiar-nos às exterioridades deste mesmo real, pautadas numa “ética da crueldade”²⁷, na qual agenciam-se afetividade e negatividade na obra literária no campo da forma.

1.3. A outra face: o agenciamento necessário do cruel

Sob a perspectiva da condição humana, e aqui, relembremos o célebre trabalho de Hannah Arendt²⁸, vê-se o homem em constante busca pela liberdade e soltura das amarras que o prendem aos atavismos cruéis de um tempo. Muros intransponíveis parecem ter-se erguido ao redor dele e se, por vezes, a angústia e a frustração surgem como uma resposta dessa mesma busca, é que, munido por um sentimento de desolação e inconstância, ele finca-se qual animal arreado aos seus próprios medos. Um tempo de incertezas e radicalismos paira nos arredores, a

²⁵ ROSSET, Clément. *O princípio da crueldade*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1989. Disponível em: <https://pt.scribd.com/doc/105667333/Clement-Rosset-O-Principio-da-crueldade> Acesso em: 08/06/2015

²⁶ SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *A cena do crime: violência e realismo no Brasil contemporâneo*, Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1ª ed. 2013, p. 236.

²⁷ (ROSSET, 1989, p. 2)

²⁸ ARENDT, Hannah. *A condição humana*, 10ª ed, 6ª reimpressão, Rio de Janeiro, 2007. O importante título de Arendt suscita uma reflexão bastante coerente sobre a posição e o comportamento do homem em meados do século XX.

problemática não está somente no exterior que lhe está em volta, mas, sobretudo, o próprio homem figura-se como peça-chave para a compreensão destes abismos intransponíveis, ele é o próprio abismo abaixo de seus pés e a fuga desta hostil realidade pode ser corriqueiramente representada pelo crescente aumento de publicações tidas como “autoajuda”, livros de colorir para adultos e outras *febres* editoriais que ganham cada vez mais espaços nas prateleiras das livrarias e nas cômodas particulares de cada um. Esta fuga, por vezes, consiste em construir uma espécie de realidade afetiva, ou para utilizar o termo de Jaime Ginzburg, “a construção de ilusões perceptivas” (GINZBURG, 2012, p. 40) para anestesiar o homem diante das dissonâncias que se instalam entre ele e sua medida diante do mundo. O tempo é de fuga, ou o tempo da busca eterna, à qual Zygmunt Bauman dedicou parte de sua obra.

Buscar uma liberdade para além daquilo que se vê e dos limites da esfera privada, a por Bauman chamada “vontade de liberdade”, surge ao som instável de novas maquinarias, como se aos nossos ouvidos fôssemos despertados por alguns dos versos de um Álvaro de Campos, somos diariamente consumidos por uma enxurrada de roldanas fictícias, fustigados pela presença massiva do outro, contudo, a ideia de sermos parte dele ainda não é de todo compreendida. Acompanhar sua trajetória pelas lentes e telas é pouco diante da atividade de compreendê-lo como ser.

Da “condição humana”, cujo título nos confirma este desejo de liberdade, funde-se ao de conquista do Outro, este por sua vez, segundo Emmanuel Levinas, inerente a nossa capacidade compreensiva do Outro, porque “os indivíduos parecem confundir sua particularidade com a totalidade” (LEVINAS, 2005, p. 34), supera as limitações do corpo, ao que parece, não há mais limitações para a esfera do caráter humano. A chamada *vita activa*, delimitada por Hannah Arendt como o conjunto “das três atividades fundamentais do homem” (ARENDR, 2007, p. 6), dilui-se gradativamente e mesmo uma das atividades mais significativas humanas, segundo a autora, a ação, é dada e entendida apaticamente.

Arendt vê na interpretação da condição humana: o retorno ao uso das palavras; para a autora, [os homens] “habitam um mundo no qual as palavras perderam o seu poder. E tudo o que os homens fazem ou experimentam só tem sentido na medida em que pode ser discutido” (ARENDR, 2007, p 12). O retorno à cultura da palavra, como meio de amenização desta sensação de impotência frente

aos cataclismos do contexto social seria, para o homem, a dose perfeita, na medida em que a realidade não lhe basta, a procura por uma realidade paralela faz-se necessária ao agenciamento das dissonâncias geradas entre o Eu e o mundo, e aqui, entendemos que esta tensão se dá nos terrenos da poesia.

Frente ao choque do encontro, no qual a realidade não é suficiente para abarcar sensações e vivências, por intermédio da palavra que se faz ação, as figuras que estruturam o acontecimento ético – o Eu e o Outro – provam de forma violenta esta tensão do campo ético. É necessário crer na palavra como agente propulsor de uma “realidade paralela” e cruel. Em “A barca”, poema da seção *Coágulo*, as figuras deste acontecimento ético são por meio do uso da palavra, violentamente jogadas no barco da vida, somente à deriva é possível observar que independente do que façam, nada, nem ninguém os livra dessa sina cruel que é viver:

Incendiou-se a barca
que nos levava ao continente.
Dormíamos
em nossas cabines:
a família
toda morreu.

Era festa
no sono: tão
entretidos,
nem percebemos.

No cais,
à nossa espera,
ninguém: ninguém
deu por nossa falta;
ninguém nos reconheceu.

Outra festa, agora,
na memória
de ninguém.
não bebemos;
não dançamos.
berrávamos, silenciosos, nas profundezas.
Ninguém despertou
com nossas vozes

(STERZI, 2009, p. 28).

Sabendo que “cada palavra tem um universo que está nela e o que lhe colocamos dentro” (NEJAR, 2002, p. 60), o poeta reconfigura o mundo sensível ficcionalizando-o conforme a necessidade crítico-criativa. O poema acima ilustra como a palavra, munida de um trabalho voltado para esta ficcionalização, re-(a)presenta no campo da poesia, a violência. É preciso considerar esta voz que fala no poema como a de um Eu-lírico que se metamorfoseia perante os olhos do leitor atento, criando um universo ficcional dentro do campo poético. Esta capacidade de criação volta-se para o uso cruel da palavra, no qual a figura da barca desfazendo-se da lembrança de Caronte, dá lugar a uma representação da própria vida, acrescentando ao texto certa esfera teatral.

Por volta dos anos 30, Antonin Artaud em *O teatro e seu duplo*²⁹ propôs uma definição de crueldade aliada à compreensão do teatro dentro de uma esfera metafísica, o que foi o cerne para a defesa do seu chamado “teatro da crueldade”. Para ele, “a crueldade, do ponto de vista do espírito, significa rigor, aplicação e decisão implacáveis, determinação irreversível, absoluta” (ARTAUD, 2006, p. 114), o que sem dúvida nos faz lembrar o verso de Orides Fontela: “Toda palavra é crueldade³⁰”. É a partir desta espécie de dessacralização da palavra crueldade, levando mesmo aos imbricamentos etimológicos da palavra que Artaud nos clareia o pensamento, quando nos permite uma discussão sobre a necessidade desta crueldade para as formas artísticas, por estar indiscutivelmente presente na essência da vida, no caso do autor, do discurso dramático. Vale ressaltar trecho de uma das “cartas sobre a crueldade”, escritas pelo autor:

Uso a palavra crueldade no sentido de apetite de vida, de rigor cósmico e de necessidade implacável, no sentido gnóstico de turbilhão de vida que devora as trevas, no sentido da dor fora de cuja necessidade inelutável a vida não consegue se manter; o bem é desejado, é o resultado de um ato, o mal é permanente (ARTAUD, 2006, p. 115).

Se a crueldade, como forma da violência é necessária, tendo em vista este “mundo manifesto, no qual o mal é a lei permanente (ARTAUD, 2006, p. 116), é por meio desse agir-no-mundo e da tentativa de “experimental o significado das coisas”

²⁹ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: 3ª ed, Editora Martins Fontes, 2006. Disponível em: <http://www.ciasonhar.org.br/PDFS/Antonin-Artaud-o-teatro-e-seu-duplo.pdf> acesso em: 10/06/2015

³⁰ FONTELA, Orides, Transposição in: *Poesia reunida (1969-1996)*. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2006, p. 31.

que se agenciam o real e a violência, como se esta fosse a substância das figuras do cruel. Destacam-se, a partir deste ponto, a forma e o conteúdo, crueldade e violência. Mas, para além da violência enquanto embate ontológico, a crueldade que dela emana figura-se como expressão da forma, eis que a aparição de termos como expressão do cruel e necessidade ética partem do pressuposto, designado por Clément Rosset, de que a “natureza intrinsecamente dolorosa e trágica da realidade” (ROSSET, 1989, p. 10) habita a significação e a crueldade da expressão.

Ao encontrarmos tal designação, empanamos o significado de “necessidade ética da crueldade”, o que convém à discussão levantada por Rosset sobre a representatividade desta, como sendo algo vivo e intransitivo com relação ao outro como sujeito ético, que será, indubitavelmente, afetado pela crueldade da expressão artística e reconhecerá, na forma literária, a expressão da crueldade. O que nos cabe discutir é como esta crueldade faz-se representativa na obra literária. Como a literatura – e aqui, particularizamos o estudo para o discurso poético – agencia a violência e as expressões da crueldade, sem, contudo, privar-se de sua veia imaginativa e do trabalho com a palavra.

O poema “Personagens”, da seção *Escritório*, pode ser utilizado como exemplo desse agenciamento necessário do cruel contido numa ficcionalização do Eu-lírico³¹, forma encontrada pelo poeta para agenciar e construir esta “ética da crueldade” nos terrenos da poesia:

Eduardo Stenzi
matou-se aos 18.
Não resistiu à “paixão”.
Estava moda.

Eduardo Strezi,
príncipe dos poetas
desdentados,
afogou-se no Adriático.
Dois ou três amigos seus
derramaram
óleo
no ponto suposto da morte
e deitaram
fogo ao mar.

³¹ Sobre esta “ficcionalização de si”, consultar: TEIXEIRA, Renata Pimentel. Transgredindo limites do “eu”: ficcionalização de si in: *Copi: Transgressão e escrita transformista*. 2007, 220 f. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura) – Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife.

Eduardo Sperb,
 cujo fraque “foi motivo de destaque”
 nas colunas sociais,
 mal completou um mês de casado.
 Denise o deixou por um uruguaio.

Eduardo Strazzi
 morreu de tristeza
 Assim, pelo menos, suspeita a mãe,
 que, no entanto, não diz a ninguém.

Edoardo Stronzo,
 o idiota a aldeia,
 o bobo sem corte,
 o filho do delegado: que presente trouxemos para ele
 da viagem?

Eduardo Steso
 sofria de nanismo severo.
 Tentou todos os tratamentos.
 Desistiu.
 Adoeceu
 de outra doença.
 Definiu.
 Está desenganado.

Eduardo Stesso
 sempre foi confundido com seu gêmeo,
 Roberto.
 Pensou em pintar os cabelos
 ou fazer plástica.
 Consultou os amigos,
 que desaconselharam.

Eduardo Esteves:
 assim o chamava o técnico
 do time de futebol
 do Clube de Regatas.
 Era pseudônimo.
 Seu nome verdadeiro: Mario Babbo Natale.

Eduardo Stern
 dizia-se parente de H. Stern,
 “e não muito distante”.
 Atormentava os netos com a informação duvidosa e reiterada
 sempre que passava em frente à loja
 de Copabana.

Eduardo Stereo:
 previsivelmente, DJ.

Eduardo Stecco,
 financista, 53 anos,
 diz não saber o que é crise.
 No ano passado, enquanto os outros perdiam

na Bolsa, só ele ganhava. Seu segredo?
Não conta a ninguém.

Eduardo Esterco
brilhante orador,
culto, simpático.
É prejudicado pelo sobrenome, que já tentou mudar.

Eduardo Stretto,
regente da sinfônica de sua cidade,
acredita que nomes condicionam destinos.
Escreveu um livro a respeito, mas não encontrou
[quem o publicasse.

Eduardo Strezzi
recebe frequentemente correspondências
em que o seu nome aparece
com apenas um z
ou pior, com dois ss.

Eduardo Estéril
tem cinco filhos bastardos.
A mulher sabe de dois. Dos outros dois, desconfia.
[Do último, nada.

Edoardo Stento,
engenheiro de Milão,
tem uma casa de campo na Toscana. Está alugada
para um escritor norueguês que
há dois anos
não escreve uma linha, cansado de ser um clichê,
impossibilitado de não o ser.

Eduardo Stenio,
ator, desempenhou magistralmente o papel de Prospero
na última montagem do grupo Qual.
Seu nome foi cogitado para todos os prêmios.
Não ganhou nenhum.

Edoardo Strozzi
é talvez mafioso.
Comenta-se.
Ninguém confirma.
Seja como for,
melhor deixá-lo em paz.
Passa todos os dias
sentado à porta
do “estabelecimento”.
O que é que vendem lá mesmo?

Eduardo Stervi,
homeopata, mudou-se para a Austrália,
onde vive sozinho. Seu sonho é conhecer
a Grande Barreira de Corais.
Pratica o montanhismo.

Eduardo Straz,
perdido que só.
Perdeu tudo o que tinha no bingo.
A filha não o quer ver nem pintado.

Eduardo Estêncil
espalhou flyers divulgando seus serviços
entre os frequentadores do Espaço Unibanco.
Passaram-se dez dias, e nenhum telefonema.

Eduardo Streb,
filho de alemães,
estuda no colégio canadense.
Aos quinze, fará intercâmbio
e perderá a virgindade.

Eduardo Esterházy
diz ser conde,
mas vive de investimentos
na indústria pornográfica.
Namorou uma atriz
que lhe passou aids.
Ele ainda não sabe

(STERZI, 2009, p. 57-61)

Como se depreende da leitura, os personagens do poema são amplamente inspirados no nome do próprio poeta que no trabalho com a palavra, que se faz irônica, ficcionaliza-se a fim de transgredir a realidade insuficiente que o rodeia. Eduardo Sterzi, o poeta, aparece em ficção sob o nome de vários “Eduardos” e “Edoardos” que pelo Eu-lírico são apresentados em terceira pessoa, sob o uso do vocativo em alguns versos e sujeito em outros. Esta engenhosidade no trato com a palavra permite essa fissura na ação de re-(a)presentação do real, pois, cada personagem apresentado pelo Eu-lírico, este ser aleijão, é a ficcionalização do homem desta esfera real que serve de mote à composição lírica. Os anagramas criados a partir do sobrenome do poeta – Sterzi – são criações de um “poeta implícito” – espécie de máscara utilizada pelo poeta Eduardo Sterzi –, ou seja, na primeira parte do processo de ficcionalização, este poeta implícito transforma a si mesmo em personagem. Vale ressaltar que o Eu-lírico não é uma projeção do poeta, mas sim um personagem na composição lírica. Tem-se então uma voz que fala no poema, a voz do homem aleijão, do Eu-lírico consagrado à insuficiência do real, controlado pelo poeta real.

Percebamos que tal processo possui raízes visualmente teatrais. Cada “Eduardo”, desempenha um papel neste tablado, o próprio poeta é personagem do grande palco da vida, o Eu-lírico, por sua vez, é também personagem do palco que é a obra, e ganha ao iniciar a leitura do livro um nome: aleijão. É notório entendermos a utilização estética desta “ficcionalização de si” por Sterzi, como instrumento para agenciar palavra e crueldade. O que neste contexto, podemos constatar: há vida, há crueldade e ela é a própria vida em sua ação e projeção, expressão dissonante que assume o papel de re-(a)presentar, sob a forma poética, o real, este, por sua vez, preenchido pelo confronto ético, quase binômio Eu-Outro. Rosset vai à raiz etimológica da palavra:

Cruor, de onde deriva *crudelis* (cruel) assim como *crudus* (cru, não digerido, indigesto) designa a carne escorchada e ensanguentada: ou seja, a coisa mesma privada de seus ornamentos ou acompanhamentos ordinários, no presente caso a pele, e reduzida assim à sua única realidade, tão sangrenta quanto indigesta. Assim, a realidade é cruel — e indigesta — a partir do momento em que a despojamos de tudo o que não é ela para considerá-la apenas em si mesma (ROSSET, 1989, p 10).

Por esse real que não se pode conhecer senão por aquilo que dele se extrai, surge o princípio da “realidade suficiente³²”. A arte será, por fim, aquela que irá, por instrumento da linguagem, tornar este real, por meio de sua re-(a)apresentação, cognoscível aos olhos do leitor. Esta atividade de agenciar, por sua vez, instala-se após o curso do estudo sistemático do gênero, posto que esta “escrita que se presentifica como violência”, tem seu caminho delimitado através da forma do poema, o processo de “ficcionalização de si”.

É nestes polos do real que habitam as ideias de ética e de estética necessárias para fazer com que a escrita da violência expresse “essa potência em sua liberdade, lançando mão da mesma implacabilidade e do mesmo rigor de seu desejo” (SCHOLLHAMMER, 2013, p. 236). Esta “insuficiência intrínseca do real”, levantada por Rosset, assume sua face frente ao encontro desta “causa”; a crueldade seria a parte que faltava para tornar este real, cognoscível. Desta forma, a violência e a crueldade, enquanto sua substância, é a expressão direta do real e por

³² Para Rosset, Esta “realidade suficiente” configura-se como uma resposta ao caráter ininteligível da realidade, que deve dispor para fora de si seu princípio.

consequência da “vida enquanto essência³³”, sua aparição e permanência na obra literária é reflexo transitivo da ação ontológica gerada a partir do confronto entre Eu e Outro, anteriormente definida.

Que é senão o trabalho com a linguagem do que esta ação cruel com os artifícios da palavra? Volver a chave mestra do signo para uma ação centrípeta no sentido do verso. A ação de agenciar seria dosar os mecanismos providos pela própria linguagem para compor as formas da violência e do cruel no discurso lírico. A chave para compreensão deste agenciamento está no que Octavio Paz³⁴ delimitou de “revelação poética”, na qual “a poesia revela este mundo; cria outro” (PAZ, 2013, p. 21). Isto porque a distância aparente entre o significante e o significado, a ser encontrada na poesia, revela uma necessária atitude de decifração do poema pelo leitor. Ao revelar o mundo por intermédio da linguagem, a poesia revela sua intrínseca capacidade plasmadora, emoldurando um mundo possível à interpretação.

O poeta fia-se nos mecanismos da linguagem para assegurar, na forma do poema, a presença das formas do cruel, estabelecendo relações no campo da decifração do texto, a fim de criar o que João Alexandre Barbosa³⁵, em lúcida observação, denomina “espaço de recifração”. As tensões estabelecidas no âmbito da linguagem, por meio da palavra que não mais se nutre apenas de um caráter meramente representativo, configura um esforço contínuo em estabelecer uma nova ordem interpretativa. Signo e referente entram em crise nesta poesia presentificada em imagens de violência. Se, em meados dos anos 50, T. W Adorno admite uma crise na forma do romance, declarando não ser mais possível narrar, em detrimento da forma do romance que exige a atividade da narração, a poesia instaura também uma crise permanente no campo da linguagem, refletida severamente em sua forma, plurissignificando a palavra até o limite da exaustão, numa atividade muito próxima a uma reatualização e reflexão sobre a linguagem. João Alexandre Barbosa faz lúcida leitura desta poesia iniciada em meados do século XX. O que Adorno havia dito

³³ Utilizamos aqui, a terminologia adotada por George Lukács em: LUKÁCS, Georg, *A teoria do romance*, 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2012. Para Lukács, a vida figura-se como essência daquilo que podemos tornar essencial e é por meio do conceito de forma do romance que se essencializa a vida cotidiana, no caso da poesia contemporânea, é por meio da forma que se essencializam as dissonâncias entre a vida, e os embates entre o eu e outro, como participantes deste “acontecimento” ético e consequentemente desta estética da crueldade.

³⁴ PAZ, Octavio, *O Arco e a Lira*. São Paulo: Cosac Naify, 1ª reimpressão, 2013.

³⁵ BARBOSA, João Alexandre. *As ilusões da modernidade – notas sobre a historicidade da lírica moderna*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986, p. 14.

sobre o gênero romance é confirmado pelo crítico brasileiro, desta vez, no campo da poesia:

Não mais uma poesia *de* leitura: uma leitura incrustada *na* poesia, exigindo do leitor um duplo movimento de decifração e recifração que aponta para o desaparecimento (parentético) de um referente encontrável, ainda que pelo esforço da erudição (BARBOSA, 1986, p. 18).

Se por um lado, o discurso da lírica contemporânea está preenchido pelas figuras do real, no que compete à ação solitária e individual do poeta em assegurar a unidade que o liga ao contexto social da obra, por outro lado, estas mesmas figuras vêm acrescidas pelas formas do cruel, permeadas pela substância da violência. É nesta ação solipsista que o poeta se configura como um experimentalista arguto dos dispositivos da língua, ou como João Alexandre Barbosa denomina “criador de enigmas”, onde entende-se que o poema surja como fruto de um jogo enigmático, estabelecido entre o leitor e as ações de decifração e recifração desses dispositivos linguísticos. Neste âmbito, cabe-nos investigar as relações díspares e consonantes entre a presença da violência na poesia contemporânea, contudo tal questionamento não basta, urge analisarmos como esta violência se presentifica no caráter formal da poesia, que instrumentos da língua o poeta utiliza-se para agenciar as figuras do cruel aliado ao engenho estético.

2. VISÕES LÍRICAS 1: CATEGORIAS FORMAIS E VIOLÊNCIA EM *ALEIJÃO*

O texto que é o mundo não é um texto único: cada página é tradução e metamorfose da outra, e assim sucessivamente. O mundo é a metáfora de uma metáfora. O mundo perde sua realidade e se transforma numa figura de linguagem.

(Os filhos do barro, Octavio Paz)

2.1. Sob a luz e o rigor da forma

Analisar a composição lírica de Eduardo Sterzi em seu último livro *Aleijão* é mergulhar num imenso mar de correspondências textuais, míticas, históricas e imaginativas. O texto obriga o leitor a manter uma atividade crítica diante de uma “leitura palimpsesta”, como definiu João Alexandre Barbosa³⁶. É preciso descamar o texto para ter acesso livre aos enigmas do poema. Ler poesia hoje é arregaçar as mangas para a atividade de garimpo, investigação e, sobretudo, ágil ação de decifração dos códigos do poema. A origem mística, induzida pelo caráter mágico das palavras, contrasta com um intenso trabalho estético, revelando ao leitor – agora participante assíduo da recepção do texto – uma aguda intelectualidade, a fim de dar passagem a este leitor, nos labirintos interpretativos da malha textual. O texto tornou-se o mundo porque é capaz de emoldurar suas imagens e, mais, metamorfoseá-las; este mundo, o envoltório social da obra, e/ou o universo íntimo de leitura e garimpo das formas líricas do próprio poeta. O jovem Georg Lukács, ao introduzir os estudos sobre o gênero romance – que nos serve como apoio a fim de compreender como a matéria sensível da vida se torna matéria lírica – ainda no início do século passado, munido de um pensamento-poético, à luz de Heidegger, afirma que:

O mundo é vasto, e no entanto é como a própria casa, pois o fogo que arde na alma é da mesma essência que as estrelas; distinguem-se eles nitidamente, o mundo e o eu, a luz e o fogo, porém jamais se tornarão para sempre alheios um ao outro, pois o fogo é a alma de toda luz e de luz veste-se o fogo (LUKÁCS, 2012, p. 25).

³⁶ (BARBOSA, 1986, p. 15)

O que Lukács aponta é a essência da vida e sua respectiva presença no texto como algo inerente à criação literária. Embora voltemo-nos aos temas exteriores da composição lírica, convém lembrar que sua essência está intrinsecamente envolvida no texto. Por isto, o “mundo é vasto, e no entanto é como a própria casa”, a mesma vida – em sua essência – que envolve aquele que compõe a sinfonia do texto, é a mesma vida que habita o próprio texto.

A ação da composição lírica traduz-se em: volver a chave mestra da palavra (o signo) para uma ação centrípeta no sentido do verso, agenciar os mecanismos providos pela linguagem, valer-se de uma miríade de joias mitológicas, acervos imaginativos e fórmulas matemáticas para compor a chama iluminativa do poema, esta chama, sua forma. Mais: surtir tal produto das categorias que a fazem fruto da “dissonância e metafísica da vida”, para utilizar os termos de Georg Lukács, e ungir-se da historicidade que auxilia sua configuração diante da tradição poética. Os terrenos da lírica são vastos, mas tão íntimos e individuais quanto nossos próprios devaneios, porque do mesmo barro que se edifica a estrada da lírica – a vida – nos edificamos, pois que, por toda a parte, resquícios da criação nos apontam a direção a seguir e nos fazem lembrar a matéria bruta da qual culturalmente viemos: o barro continua sendo o barro e o trabalho do poeta resume-se em constante confronto entre o rigor e a forma. É por meio da palavra, que se faz a ponte, apresenta-se a reflexividade do mundo, a poesia então revela a vastidão do mundo no universo subjetivo do Eu.

Ao longo das seis estadias no mundo essencialmente violento de *Aleijão*, vai o leitor construindo sob o ponto de vista crítico e subjetivo, a constatação da vida enquanto matéria pulsante para a composição lírica. Se as primeiras divisões do livro (*Em germe, Coágulo e Escritório*) apresentam desde o estágio embrionário a materialização da violência urbana em atos, os poemas que compõem as sessões seguintes (*Na treva, Dois e Território*) mostram-se carregados de uma preocupação mais visível com a distribuição do texto e o trabalho com a palavra diante do desafio perene de virtualizar a vida em palavra e sentido.

Os poemas “A lua”, “Águas” e “Aquário” estão distribuídos na quarta seção do livro, *Na treva*, e postos em sequência, mas podem ser lidos como um terceto, elaborado para três vozes que comungam de um mesmo desenho íntimo, no qual se mostra a violência íntima e peculiar de cada dia, como se nas mínimas ações

cotidianas, um fio tênue entre o conforto e a apatia se dissolvesse aos poucos, mediante os olhos cativos do leitor:

A LUA
é
só mais um canivete
na coleção de armas
brancas

(STERZI, 2009, p. 71).

Eis uma parte deste universo íntimo apresentado em *Na treva*. Como o próprio título sugere, dá-se continuidade ao aprofundamento do tema violência nos poemas que seguem. Em “A lua”, vê-se uma metáfora marcadamente negativa em oposição à imagem cotidianamente vista do satélite natural. Na metáfora que inaugura o poema, a imagem do canivete a varar o corruptível céu apenas confirma: não há esperanças, a lua como tantas outras armas, soma-se às demais na ação intencional de destruição das ilusões do mundo. Ela é a arma branca, objeto cortante no céu escuro dos dias. O verbo posto isoladamente no verso se propõe a tornar a verdade que o institui única, somente isolado pode ele ter maior visibilidade e, sobretudo, força de presença.

O segundo poema “Águas” comunga de semelhante atmosfera:

As estacas do sono
ficaram-se aparente;
turva, a leitura
se desfaz.

Nas águas
rasas
do travesseiro,
proibido pescar

(STERZI, 2009, p. 72).

Desde o verso que dá início ao poema vê-se, já na escolha dos vocábulos que o compõem, uma violência que ultrapassou o campo extratextual e invadiu os recônditos essenciais da palavra. Se a lua convidativa à contemplação perdeu essa milenar característica, o sono ganha estacas que ferem um dos poucos momentos de deleite, embora parcial: o instante da leitura; a água é ressignificada, e ao contrário de seu significado simbólico habitual, carrega tão somente a tarefa de

afoegar o cansaço dos dias e fazer adormecer – mesmo que temporariamente – o Eu-lírico. E se nem mesmo neste instante, pode o Eu-lírico desfrutar de uma segurança no mínimo fictícia, o ato de deitar-se sobre o travesseiro não nos adormece, é “Nas águas / rasas / do / travesseiro” que a proibição finca-se como único refúgio, não há sonhos e a conclusão: “proibido pescar”. No poema “Aquário” estas águas surgem novamente, dentro de semelhante redoma interpretativa:

Mergulha no sono
 como quem
 num aquário
 de águas-
 vivas

(STERZI, 2009, p. 73).

O sono, admoestado pelo monstro da realidade que sonda este Eu-lírico, propõe um mergulho estranho, visivelmente interligado ao poema anterior. Os versos postos na forma de um conselho para aquele que se aventura na caminhada pelo texto, sugerem esta queda absurda nos abismos de um aquário permissivo apenas a dor e as queimaduras de um tempo que sangra indiferenças e violência de distintas modulações. Cai este ser aleijão, juntamente com o seu partícipe, o leitor, neste imenso aquário que é a vida, mas diferente do efeito calmante das águas, (o que gera quase um oxímoro com relação ao título do poema anterior) tem-se o efeito de águas em fogo, queimando uma a uma as peças do quebra-cabeça da esperança. Dissonância e anomalia são palavras-chaves para compreender como se processam as figurações da violência em *Aleijão*.

A poesia de Sterzi adquire uma forma dissonante e anômala, categorias ressaltadas por Hugo Friedrich, em obra já citada. Estas dissonância e anomalia caracterizam-se por uma forte tendência à obscuridade: o mergulho no eu profundo e o enlace com as fórmulas mágicas das palavras. O encantamento com as palavras se une ao obscurecimento da forma, por meio da viabilização de uma poesia inquieta diante das tensões do poeta com o seu mundo e com sua própria linguagem. *Aleijão*, dessa forma, demonstra que o equilíbrio do poeta contemporâneo une a zona exterior de composição lírica aos terrenos da linguagem. Estes questionamentos foram – além dos escritos de alguns poetas da época – feitos por Hugo Friedrich e são visíveis no excerto abaixo:

A poesia quer ser uma criação autossuficiente, pluriforme na significação, constituindo em um entrelaçamento de tensões de forças absolutas, as quais agem sugestivamente e em estratos pré-racionais, mas também deslocam em vibrações as zonas de mistérios dos conceitos (FRIEDRICH, 1978, p. 16).

Para Friedrich, a poesia moderna adquire sua autossuficiência com base em tensões que fazem dela esta figuração anômala. A explicação para este caráter anômalo da poesia moderna – ressaltamos que o estudo de Friedrich inicia na metade do século XIX e se estende a meados do século XX – está no fato de sua constante reflexão sob a linguagem, e de impor a esta “a tarefa paradoxal de expressar e, ao mesmo tempo, encobrir um significado” (FRIEDRICH, 1978, p. 178), o que desencadeia a geratriz de uma anomalia, um princípio estético no qual a poesia adquire uma nova função, longe da chamada “função normal de comunicação da linguagem” (FRIEDRICH, 1978, p. 178).

É sabendo disso que Sterzi constrói uma obra fundada nos extremos da inquietude e da dissonância, primeiro entre as figuras do Eu e do Outro que se bifurcam, depois no campo da palavra que para explodir esta bifurcação reconstrói-se deliberadamente. No poema “Acidente”, ainda da seção *Na treva*, a união entre a dissonância da vida apresentada na dissonância e anomalia da palavra. Ritmo, rigor técnico e um esfacelamento tanto da sintaxe quanto deste Eu-lírico se apresentam nos versos abaixo:

Nessa caixa
 embalado e pronto
 para o consumo
 no rumo do lixo
 Desde criança
 adestrado
 na prática
 do sumiço
 Desde carniça
 afeiçoado
 ao beijo
 do abutre
 Desmemoriado
 de ubre
 e placenta
 Numa curva
 violenta
 do ventre
 expelido
 Descartado

Substituído

Ao sol
 que arrebenta
 estrebucho
 em vozes
 A estrela
 da manhã
 me queima
 com seu pavio
 Convoco
 socorro
 em volapuque
 Sequer
 me ouve
 esta sombra
 que arrasto
 Ninguém
 me aplaude
 ou reclama
 meu corpo
 Com licença
 estou morto

(STERZI, 2009, p. 84-85).

Se a poesia está cada vez mais próxima de cada um de nós, retomando a metáfora de Lukács: luz e fogo jamais tornar-se-ão distantes, pois provêm de uma mesma essência, a vida. O poema acima confirma esta afirmação. Embrulhado no mundo como resto, descarte, este ser aleijão vocífera como quem expurga as dores do não-pertencimento nem ao tempo no qual se instala, nem ao local no qual sobrevive. O aleijão é aquele preso nesta caixa como um lixo e os versos seguintes, carregados de uma valorização do realismo do choque denunciam uma escolha vocabular precisa. Cabe no verso: a execução e administração de um ritmo peculiar aos poemas que compõem o livro, sôfrego, mas calculado à medida que tenciona a palavra, o choque na ordem estrutural do texto. No âmbito formal, este ritmo é respeitado graças ao encadeamento dos versos que se faz ágil e ao uso das maiúsculas, cada uma delas é meticulosamente posta no exato instante da transição de uma mínima pausa a outra do poema. Vale destacar a quebra do 20º para o 21º verso:

Desmemoriado
 de ubre
 e placenta
 Numa curva

violenta
do ventre
expelido
 Descartado
 Substituído

O recuo dado aos versos é a mola que movimentará a passagem do leitor para a próxima estadia do poema que conseqüentemente iniciará com o uso da maiúscula. O afastamento do verso “Substituído” sugere este descarte violento neutralizado na palavra “Acidente”. Joga-se a caixa e dentro dela o entulho do “afeiçoado / ao beijo / do abutre”. Na segunda parte do poema, o aleijão somente espera a derradeira queda, o que é feito de forma teatral e dramática, com traços de uma vertigem infundável:

Ao sol
que arrebenta
estrebucho
em vozes
A estrela
da manhã
me queima
com seu pavio
Convoco
socorro
em volapuque
Sequer
me ouve
esta sombra
que arrasto
Ninguém
me aplaude
ou reclama
meu corpo
 Com licença
 estou morto

No desalento de ser expulso de uma terra para qual já se nasce estrangeiro, o Eu-lírico de “Acidente” faz do alarde sua arma cabal a fim de amortecer sua queda, ledo engano. Todos os requisitos por ele utilizados: do estrebucho à utilização da língua direta com Deus – o volapuque – o plano é abortado e a queda ou mesmo a expulsão é concluída. Morre-se como se nasce, sem aplausos ou reclames: “Com licença / estou morto”.

No cerne da discussão, o poema valida as ideias de dissonância e anomalia dadas por Friedrich. A existência da poesia nas categorias dissonantes de sua composição revela uma desconstrução das formas tradicionais no que tange à estruturação e utilização dos dispositivos da linguagem, e sobretudo, uma posição crítica do poeta diante da linguagem³⁷.

Pensamos que a forma do poema contemporâneo pode imbricar em uma infinidade de categorias, modos de leitura, características, aspectos estilísticos, contudo, a delimitação de uma raiz interpretativa para os poemas explorados continuará sob a ordem de uma análise pautada na observação. Sendo assim, pensemos primeiramente na significação da palavra forma, que de acordo com o dicionário da língua portuguesa, Houaiss, significa:

¹ **for.ma** s.f. 1. Configuração física dos seres e das coisas; formato, feitio <a.f. da mesa> <a.f. humana> 2. Estado físico de um corpo, de uma substância <f. sólida> 3. Ser ou objeto indefinido <naquela escuridão, só via formas> 4. Maneira, método <encontrou uma f. d terminar a tarefa> 5. Tipo, variedade <uma nova f. do vírus> 6. Condição física <está em ótima f.> 7. Fila, alinhamento.

² **for.ma** \ô\ s.f. 1. Molde

(HOUASSIS, 2008, p. 350).

Molde para a composição, alinhamento dos elementos estéticos dentro deste mesmo molde, modelo, matriz, substância, tal em resumo a significação da palavra forma. Todavia, para além de uma mera definição, a palavra forma, como conceito, foi amplamente divulgada e moldada ao longo dos tempos. O intuito foi sempre analisar, dissecar a maneira como o mundo transforma-se em linguagem sensível. A forma seria, então, a resposta à pergunta essencial de como a vida figura na arte. De acordo com Lukács, para quem o conceito de forma define todo o seu pensamento crítico, a literatura substancializa a essência da vida na forma literária, no presente caso, na forma lírica, no molde, o poema. Segundo Lukács, para quem

³⁷ Sobre este caráter crítico, adquirido pelos poetas a partir de meados do século XIX, Leyla Perrone-Moisés, ao debruçar-se sobre alguns valores da poesia moderna – que nos servem porque ressoam até hoje na poesia contemporânea – utiliza o termo “escritores-críticos”. A estudiosa aponta a variação de comportamento de poetas da época em refletir criticamente sobre a linguagem e ressalta que: a “técnica é uma palavra que eles usam sem o receio romântico de que esta contrarie o “mistério” da inspiração. Para eles, na poesia como na prosa, o resultado não depende apenas da inspiração, mas de uma técnica que precisa ser aprendida e desenvolvida, e a partir daí, reinventada e nova. De qualquer forma, escrever é um ofício” in: PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 154.

a definição do conceito de forma se faz de maneira histórico-filosófica, as formas literárias têm “de estreitar e volatizar aquilo que configuram, a ponto de poder sustentá-lo, ou são compelidas a demonstrar polemicamente a impossibilidade de realizar seu objeto necessário e a nulidade intrínseca do único objeto possível, introduzindo assim no mundo das formas a fragmentaridade da estrutura do mundo” (LUKÁCS, 2012, p. 36).

O tracejo em busca de uma nova forma para o discurso lírico deságua numa pesquisa incessante, por parte do poeta, dos mecanismos de que a linguagem dispõe para a sua conseqüente reinvenção. Se o conceito de forma se fundamenta neste redirecionamento do pensamento e da mentalidade humana, esta reestruturação somente se efetiva com o desvelar da própria linguagem:

Traços de uma origem arcaica, mística e oculta contrastam com uma aguda intelectualidade, a simplicidade da exposição com a complexidade daquilo que é expresso, o arredondamento linguístico com a inextricabilidade do conteúdo, a precisão com a obscuridade, a tenuidade do motivo com o mais impetuoso movimento estilístico (FRIEDRICH, 1978, p. 16).

Ao completar sua exemplificação sobre a forma da poesia moderna, Friedrich admite que tais tensões por ele observadas são essencialmente formais e devem ser entendidas como tal, contudo, elas aparecem também nos conteúdos e a poesia adquire um caráter dissonante movido pelo duplo aspecto: dissonância na forma e no conteúdo. Sendo assim, o crítico de literatura deve manter postura semelhante à almejada por Northrop Frye, no chamado “caminho crítico” adequado. Deve-se ter para com o texto, a relação íntima da partilha e não do desvelamento, é neste ponto que não encontramos mapas, mas sim, modos de leituras possíveis à poesia de Sterzi.

Frye adota uma postura de confrontação de ideais, investigação de todos os aspectos relevantes da obra literária, que o conduziria a “uma teoria da crítica que levasse em conta, em primeiro lugar, os principais fenômenos da experiência literária e que, em segundo lugar, conduzisse a uma certa visão do lugar da literatura na civilização como um todo” (FRYE, 1973, p. 12). De fato, a ação da “preponderância da vontade da forma sobre a vontade de simples expressão” (FRIEDRICH, 1978, p. 41) só pode ser desvendada, frente a uma atitude crítica da imanência da forma aliada ao estudo do texto como fruto de um contexto social.

A imanência do sentido se essencializa, segundo Lukács, no trabalho com a forma, sendo assim, seu rigor torna-se consonante a um obscurecimento da linguagem por meio de um impetuoso movimento estilístico marcado pela extensão do uso da analogia e suas figuras da metáfora e da ironia, a exemplo do poema “Relâmpago”, da seção *Na treva*:

(1)

Sigo imóvel – morto – neste táxi.

Pressinto a arquitetura
de sigilos – de segredos –
desdobrados.

– *Desdobrando-se: – no princípio,
o Ato. –*

Resisto, na cidade, apesar. –

esquivo, passivo, cativo,
alvo de tanta verruma – de tanta espuma –,
o Enrabado das esquinas, o Enforcado
no espelho, o Triste – o triste –: o Triste

Resisto – nesta cidade – apesar.

(2)

*Esqueço o revólver, desisto
De ir a Santos, despisto
A polícia. Peço 200, 300, 600.
Troco as pernas, escondo os braços.
O tempo me perde, o tempo me deve.
Meus olhos de saponáceo
Devolvem terror.
Persigo o céu nas curvas
Do Copan:
 Sequela e resto.
No cemitério, espremo o medo
Geométrico, o espanto extremo.
O mel difuso, a canivete.
Irmão de cera, irmão de barro:
Irmão
 Decomposto.
O invés do sol
Impresso no rosto.
O que for
Me absorve.*

*Pinocchio te quer
Morto.*

(STERZI, 2009, 86-87)

Dois “atos” parecem compor o poema acima: no primeiro, é nítido ainda o estilo dramático utilizado por Sterzi para uma revisitação desse realismo do choque, na segunda, a ação se faz mais ágil, dominada por um sentimento de ironia e esgotamento. Nota-se que o obscurecimento, diagnosticado pelo Friedrich manifesta-se em “Relâmpago”, na persistente análise e prática dos mecanismos dispostos pela língua para arquitetar esta “poesia futura³⁸”, como a definiu, ainda, Novalis. O uso deliberado, mas calculado, dos sinais (–) é um exemplo visível desta investitura. A organização formal do poema obedece não mais aos moldes pré-estabelecidos, mas à necessidade premente do poeta em virtualizar a linguagem a sua maneira de transfusão do mundo, do barro da vida em palavra.

A imagem cotidiana que funciona como mote para o poema é aos poucos revelada pelo sujeito lírico que se dissolve ao longo dos versos. O sequestro rápido e acompanhado por um nervosismo típico está presente no poema desde o emprego assíncrono dos versos na página aos recursos gráficos utilizados pelo poeta a fim de que tais efeitos pareçam visíveis, ou mesmo decifráveis para o leitor no decorrer de sua caminhada investigativa. Mais uma vez, o peso do mundo cai sobre os ombros daquele que foge ao horror, mas nele se encontra preso, sob a tutela assustadora da resistência: “Resisto, na cidade, apesar: – / esquivo, passivo, cativo, / alvo de tanta verruma – de tanta espuma –, / o Enrabado das esquinas, o Enforcado / no espelho, o Triste – o triste –: o triste / definitivo – / Resisto – nesta cidade – apesar.” Esta resistência se efetua na ação da revolta que sugestivamente na segunda parte do poema, parte da apresentação em *itálico* dos versos para tal qual um relâmpago disseminar uma agressividade natural no efeito gráfico do poema. É também nesta espécie de segundo ato desta encenação chamada cotidiano, que toda a querela do canto lastimoso e arredio do sujeito lírico se virtualiza, ganhando nas oscilações sintáticas e referências extratextuais (a exemplo da referência ao edifício Copan) sua força de presença.

³⁸ Esta concepção de “poesia futura” relegada à Novalis é também abordada por Hugo Friedrich que via no poeta alemão uma definição de poesia moderna que já evidenciava uma nova forma e criação poéticas, pautada, segundo o crítico no que ele denominou de “categorias negativas” (p. 20), resumidas simploriamente em experimentalismo linguístico e sobretudo, de uma reformulação tanto sintática, quanto imagética que auxiliam na constituição do caráter histórico da poesia.

Dessa forma, caminha-se rumo a uma arquitetura textual, de acordo com Friedrich, responsável por uma “operação” que “consiste em deduzir do conhecido o desconhecido, como faz o analista no sentido matemático” (FRIEDRICH, 1978, p. 29). Gerenciada pela extensa utilização de recursos analógicos, promovendo o que Octavio Paz, em *Os filhos do barro*, ressalta: a “tradição do novo³⁹”. Paz acredita que o moderno não se caracteriza pela constante prática do novo, ou o que o autor denomina também de “tradição da ruptura”. Ao elucidar os quesitos e/ou categorias do moderno, Octavio Paz faz uma verdadeira digressão sobre o quesito tempo, afinal, é por ele e nele que se entrelaçam as categorias do moderno e do tradicional. É neste aspecto, que o próprio autor se permite a utilização do termo “tradição moderna”, ao destacar que o moderno se caracteriza por romper com categorias já estabelecidas, mas também funda-se num dado instante histórico, podendo ser considerado uma tradição, pois ao pensarmos no futuro, é esta “tradição moderna” que promoverá novas rupturas e junções. A tomada da razão, também ressaltada por Frye, é tida para Octavio Paz como a promotora desta revolução e institucionalização de uma nova forma para a lírica, esclarece o crítico:

Voltada para si mesma, a razão deixa de ser criadora de sistemas; ao se examinar, traça seus limites, julga-se e, ao se julgar, consome sua autodestruição como princípio reitor. Ou melhor, encontra nessa autodestruição um novo fundamento. A razão crítica é nosso princípio reitor, mas de uma maneira bastante singular: não edifica sistemas invulneráveis à crítica, é a crítica de si mesma. Ela nos rege na medida em que se desdobra e se constitui como objeto de análise, dúvida, negação. Não é um templo nem um castelo fortificado; é um espaço aberto, uma praça pública e um caminho: uma discussão, um método. Um caminho em permanente processo de fazer-se e desfazer-se, um método cujo único princípio é examinar todos os princípios. A razão crítica acentua, por seu próprio rigor, sua temporalidade, sua possibilidade sempre iminente de mudança e variação. Nada é permanente: a razão se identifica com a sucessão e com a alteridade (PAZ, 2013, p. 36-37).

À luz desta razão crítica torna-se possível qualquer mudança significativa na poesia enquanto forma; Paz alude à atividade da razão crítica para com a “não edificação de sistema invulnerável à crítica”, isto resume bem o aspecto analítico e matemático de *Aleijão*. Esta mesma tomada de razão permite tanto ao poeta quanto

³⁹ Vale salientar que o termo comumente utilizado pelo crítico mexicano foi criado pelo crítico norte-americano Harold Rosenberg e posteriormente resgatado por Paz.

ao leitor maior liberdade diante da obra, tendo em vista o “espaço aberto” no qual ela se transforma, permitindo-se a “iminente mudança e variação”, tal qual a razão que lhe permite ser crítica. Por isso, “as dissonâncias internas da poesia tornaram-se conseqüentemente também dissonâncias entre obra e leitor” (FRIEDRICH, 1978, p. 41), como bem ressaltou o crítico alemão. Contudo, se esta razão movimenta a composição da lírica moderna, se esta mesma razão é “um caminho em permanente processo de fazer-se e desfazer-se”, seus respingos transformam-se em sintomas para composição da lírica contemporânea, sendo revelados por meio de mecanismos críticos sob o tecido da linguagem, cuja base, segundo Octavio Paz, inicia-se com a utilização do processo analógico, que será a geratriz das figuras da metáfora e da ironia. O grande desafio da atual crítica é dar conta de toda esta pluralidade de categorias formais e, sobretudo, desta reconfiguração da imanência da forma adentrada ao terreno da poesia desde o século passado e reinventada nos dias atuais, como na obra em análise.

2.2. Mecanismos de leitura: Entre o lirismo e a violência

Após observarmos alguns aspectos que compreendem a poesia contemporânea, desde suas influências até a inserção do leitor como coagente no processo de interpretação do poema, cabe-nos agora apresentar esta poesia que vincula-se aos temas da violência anteriormente abordados de forma mais detida. Já vimos que a possibilidade de inserção da violência na lírica se faz por meio da forma do poema, sendo assim, apresentaremos análises dos poemas que compõem *Aleijão* (2009), de Eduardo Sterzi, conforme algumas formas de composição lírica, respectivamente: a paisagem negativa, a metáfora negativa, a metáfora como agente para resgate da historicidade da lírica contemporânea e, por fim, o hermetismo poético, compreendido como um modo de leitura desta poesia dissonante. Tais aspectos e mecanismos formais serão devidamente apresentadas em consonância com a análise dos poemas e, neste ínterim, advém o uso ilimitado da analogia, da metáfora, que se faz negativa, denotando os aspectos da constituição violenta do verso e das imagens posteriormente apresentadas, seguida das relações entre o hermetismo e a violência.

2.2.1. A paisagem negativa em *Aleijão*

Ao abrir as páginas de *Aleijão*, tende o leitor ao confronto: “CUIDADO AO CÃO / que morde dentro⁴⁰” (STERZI, 2009, p. 11) e, no acréscimo da preposição, evidencia-se o que o leitor encontrará nas páginas seguintes: uma fera à espreita do leitor que a devore, ou a decifre. É lançada a primeira pedra-de-toque ao leitor previamente avisado sobre a atmosfera e a paisagem presentes nos poemas que compõem o livro e que se mantêm acesas durante todo o corpo da obra. Os versos tornam-se a advertência ou o conselho para os desavisos da razão, diante do perigo em confrontar-se com a verdade ou o onírico vacilante que nela habita.

Para quem adentra o livro, há a certeza da não-esperança, do eterno confronto entre as figuras do Eu e do Outro que assombram a geratriz da violência ética. Dividido em seis partes⁴¹, *Aleijão*, compõe-se de: *Em germe*, *Coágulo*, *Escritório*, *Na treva*, *Dois* e *Território*. Ao que parece, a obra é resultado daquilo que Roland Barthes em *O grau zero da escritura*⁴² denomina como a “repulsa em face dessa Forma-Objeto que o escritor fatalmente encontra em seu caminho, que ele tem de olhar, enfrentar, assumir, e que jamais pode destruir sem destruir-se a si mesmo como escritor” (BARTHES, 2004, p. 05), daí resulta o título, o nome expressivo para aquele que atravessa o desastre, o atrito e o choque entre a dissonância da vida, do Eu e o Outro. A ênfase na negatividade cotidiana revela um mundo fundamentalmente violento, no qual não há esconderijo, o espaço é a projeção da relação ético-ontológica que se firma na negação do “deixar-ser”. Não há ilusões, utopias e refúgios, a única alternativa é degradar-se, aleijar-se.

No poema “prisão do paraíso”, Sterzi nos oferece o segundo poema da seção *Coágulo* e, nele, a intrínseca relação entre o Eu e o espaço, analogicamente, a prisão que nos encerra ao falso paraíso.

ex-
pele o coágulo,
secreta o
espesso

⁴⁰ Na cidade de Pompeia, antiga Roma, encontrava-se a inscrição em latim *cave canem*. (cuidado com o cão).

⁴¹ Consultar anexos.

⁴² BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

cúmulo de
 vida-
 e-morte
 represado

(STERZI, 2009, p. 20)

Partindo de seu título, “prisão do paraíso” é a fatídica certeza da inexistência de paz e conforto. Perdeu-se até mesmo na mente ainda crente, a ideia de paraíso, fica apenas a adaptação a um ambiente inóspito, apático. A ambiguidade fônica gerada pela quebra da palavra inicial do primeiro ao segundo verso: “ex- / pele o coágulo” sugere a interpretação das palavras em duas vertentes, uma pela vertente fônica, na qual encontramos nitidamente, (expelir e ex-pele, um verbo e um substantivo). No verbo a ação de expelir o coágulo secretado por sob a mais espessa vida. Para ter acesso a esta prisão que é a vida longe da mais remota paz, é necessário agenciar em si mesmo todos os caracteres da pseudo-felicidade, pôr para fora os instintos mais cruéis, ativar a dor mais pujante, pôr para fora este coágulo, esta dor sem medida. Como substantivo “ex-pele”, carrega, pela ordem semântica, a denominação daquilo que não se faz mais pele, epiderme, vestígio do corpo. Mas também gera no campo sintático do verso algo inusitado; se “o leitor retém a resposta àquilo que, pela própria saturação metafórica, abre o caminho para a multiplicidade das significações” (BARBOSA, 1986, p. 23), é bem possível que compreendamos esta sequência de substantivos, (ex-pele, o coágulo) gerada por este procedimento do verso, como uma reconfiguração sequencial da própria palavra, a pele morta, escamoteada, frente ao sulco de sangue que lhe dará a seiva de origem. Duas palavras violentamente postas, a fim de construir o cenário para esta prisão que nos aguarda, prisão que nos deserda do paraíso.

Os versos seguintes são carregados da mesma massa composicional:

secreta o
 espesso
 cúmulo de
 vida-
 e-morte
 represado

Há, na composição desta primeira estrofe do poema, uma sequência de ações que culmina no total apagamento das coisas. Pois se, nos primeiros versos, a ação seria de pôr para fora, os versos acima revelam a continuidade da ação pelo uso do sinônimo “secretar”. Contudo, tal ação estende-se agora à própria vida, antes, expelir o coágulo da dor, agora, a figura negativa da vida deve ser, assim como a dor, secretada, torna-se “espesso / cúmulo de vida- / e-morte”, este mesmo acúmulo, represado, extirpado de toda acolhida. Desenha-se no poema uma caminhada aos confins da não-esperança, de uma paisagem fundamentalmente violenta, mas convenhamos que tal negatividade não apresenta os indícios do chamado “realismo do choque”, mas antes, procura por meio da empatia afetar o leitor, o primeiro convidado a este caminho. A ação é embasada no “realismo afetivo” que, para Karl-Erik Schollhammer, em consonância com a estética do efeito, na qual “a obra de arte torna-se real com a potência de um evento que envolve o sujeito sensivelmente no desdobramento de sua realização no mundo” (SCHOLLHAMMER, 2012, p. 138), permite que o texto projete no leitor a empatia diante da dor e do sofrimento alheio, sem utilizar-se de clichês, modismos ou exibicionismos. O sujeito-lírico, se assim podemos dizer, tendo em vista a impessoalidade⁴³ de tal poema, nos apresenta a súplica dos dias: viver é o expurgar-se constantemente, o que se confirma na estrofe seguinte:

nunca
suficientemente
limpo, nunca
ex-
pugnado
além da
superfície
fática

⁴³ Sobre o caráter impessoal da poesia contemporânea, Leyla Perrone-Moisés destaca tal categoria como peça-chave para a interpretação da subjetividade da poesia. Esclarece a autora: “A impessoalidade do poeta moderno não é um desaparecimento do sujeito, análogo à despersonalização dos indivíduos na sociedade massificada. É o sujeito imaginário (falso) da expressividade egocêntrica que é posto em crise na literatura moderna, em razão de uma subjetividade alargada que, ao contrário de anular, aumenta a consciência e a responsabilidade do escritor” in: PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 167.

Apresentado em um único verso, assim como “nunca”, favorecendo o surgimento de uma pausa métrica no poema, o advérbio “suficientemente” agrega ao termo “limpo”, a modificação modal como meio de tradução da insatisfação do embate ético entre o Eu e o Outro, nisto que Levinas⁴⁴ denominou “negação parcial”, posto que, diante dele, a figura do Eu nunca está pronta, do ponto de vista ontológico, frente a este caminho, devastado pela insegurança e negatividade. O termo “limpo” já em si carrega a lasca da preocupação de um determinado grupo, como se a limpeza nos distanciasse ou apressasse o passo, frente ao caminho traçado. Este Eu não se enquadra neste grupo, a rejeição fruto desta “negação parcial” alimenta a ideia da limpeza que segrega⁴⁵. Neste sentido, as palavras de Gilles Lipovetsky retornam mais nítidas: “cada um de nós se torna agente activo do deserto, estende-o e aprofunda-o, incapaz que é de ‘viver’ o Outro” (LIPOVETSKY, 1983, p. 43). Nota-se que, aos poucos, delineia-se o espaço no poema, cada verso, juntamente com o acréscimo dos adjetivos, desenha esta prisão na qual instantaneamente somos encerrados. O desfecho da delimitação deste espaço que se encerra em sua própria negatividade:

conclave de
xícaras,
prisão
do paraíso,
crescer sob
espécie
de árvore: o dito
pelo não

Esta ideia de paisagem construída ao longo do poema de Sterzi encerra a “reconciliação” entre a “subjetividade do autor e a universalidade de sua época”, apontada por Maingueneau, por resgatar a qualidade histórica do poema, por meio do que João Alexandre Barbosa diagnostica como sendo um movimento do poeta

⁴⁴ (LEVINAS, 2005, p. 29)

⁴⁵ A título de averiguação, encontramos em interessante passagem de *O mal-estar da pós-modernidade*, Zygmunt Bauman a tratar com leveza o quesito pureza na formação do comportamento humano na contemporaneidade. “A intervenção humana decididamente não suja a natureza, e a torna imunda: ela insere na natureza a própria distinção entre pureza e imundície, cria a própria possibilidade de uma determinada parte do mundo natural ser “limpa” ou “suja” (BAUMAN, 1997, p. 14).

em “construir um espaço em que a linguagem não ofereça transparência imediata: a sua univocidade está limitada pelo jogo possível das imagens utilizadas” (BARBOSA, 1986, p. 26). Sendo assim, não se torna necessária a descrição cruel deste esfacelamento em que nos encontramos frente a uma negatividade pujante do dia a dia, mas sim, pela negatividade de uma paisagem gerada pela insegurança, frustração e que, através dos caracteres do chamado “realismo afetivo”, lançam à tona uma dialética entre a poesia e um mal estar perverso que parece fundar a sociedade contemporânea. Absortos nesta “prisão do paraíso”, o que nos resta são as cicatrizes e gangrenas fétidas em nossa memória. Um conclave que nos levará apenas aos confins da razão, onde lá encontraremos a certeza de que tudo é perecível e enganador.

Outro poema, “Para fora d’água” funda a partir de uma cena, capturada dos redutos da memória da infância, a mesma paisagem negativa, desta vez, construída no corpo do poema, por meio da inserção dos espaços vazios e da quebra métrica do verso. Reproduzimos o poema na íntegra:

uma âncora (pois que
faltam pés)
desce
do corpo à
calçada: na infância,
uma arraia
dança
no aquário;
outra jamanta,
sangra
arrancada
Para fora d’água

– trabalho de arpões
Improvisados,

oco
de palavras

(escondem-se,
sanguinárias,
as
mãos
de meu pai)

(STERZI, 2009, p. 23)

Utilizando-se de recurso que muito nos lembra o *flash back* – convém ressaltar que a memória resgata a matéria sensível da vida por meio das cenas que nos são caras, guardadas no inconsciente –. O primeiro verso do poema inicia com o direcionamento que parte do material mais específico para o objeto mais geral, conduzindo o leitor a acompanhar, como que munido de uma câmera filmadora, as cenas para compor o que seria o objeto de maior teor dramático. A cena é projetada a partir da inserção do objeto “âncora” que “desce // do corpo à / calçada”, logo após, o vocativo que explicará o corpo que desce: “uma arraia // dança” e sucessivamente somos levados como que por uma impetuosidade rápida de *flash* ao “aquário” que agregará “outra, jamanta, // sangra / arrancada // para fora d’água”. Assim como o homem em sua condição de eterno refugiado de seu espaço natural, sujeito a permanecer preso, como no poema anterior, este corpo retido na calçada e a imagem reabilitada pela memória projetam-se pausadamente como *tapes* desta paisagem memorialística e vão aos poucos desenhando-se “para fora d’água”. As ações estrategicamente postas em versos quebrados: “desce, dança, sangra”, marcam este desenho da memória. Colocadas como quebras dos versos, as palavras prefiguram o movimento que marca três tempos distintos no poema, tomadas de ações que se coadunam ao fim do texto. Tal a engenhosidade na colocação de cada uma delas – o que denuncia a inteligência poética de Eduardo Sterzi –. As ações são gradativas, mas sofrem uma brusca paralisação intencional com a colocação da segunda ação, “dança”. Repitamos os versos a fim de localizar tais pausas:

uma âncora (pois que
faltam pés)
desce
do corpo à
calçada: na infância,
uma arraia
dança
no aquário;
outra jamanta,
sangra
arrancada
Para fora d’água

Após a inserção das pausas – que soam como o som agonizante do corpo semimorto, o tombo da queda, o rebatimento do peixe e, por fim, o sangue fétido – o

foco da cena se modifica e se estreita perante o olhar vigilante do leitor, é aberto um movimento de *close* prefigural na memória, no qual encontramos: “– trabalho de arpões / improvisados,” e a bela definição do momento numa metáfora enxuta: “oco de palavras”. O resultado para a não-compreensão da ação revelada: não faltam palavras, elas existem, mas se encontram vazias, somente o silêncio pode traduzir a cena rememorada, e este silêncio surge acima e abaixo do verso “oco de palavras”, como que uma pausa momentânea para engolir a seco o instante. Todo o redesenho da memória para chegar à imagem: “(escondem-se, sanguinárias, / as / mãos / de meu pai)”, posto que todo o poema é construído para apresentar fatalmente esta imagem: as mãos que escondem uma das primeiras lições de violência da vida, as mãos do pai, o que confirma a ideia de que mesmo a infância se torna o reduto de nossa prática precursora da violência, nos pequenos atos, a educação pela pedra amolada da violação. E se neste território onde o que se revela é a decadência, o exílio e a devastação criam a paisagem negativa que emoldura os versos que compõem *Aleijão*.

A tendência à negatividade e a tentativa de responder às dissonâncias da vida por meio da matéria sensível – o texto literário – não é algo novo e convive na poesia desde há muito tempo. Em *Os filhos do barro*, Octavio Paz conclui que a poesia “faz algo mais que dizer a verdade, cria realidades possuidoras de uma verdade: as da sua própria lógica” (PAZ, 2013, p. 113). Fazer mais do que a verdade é munir-se de um discurso, detectado por Friedrich como “enigmático”, mas sobretudo, subverter a própria verdade da poesia. Pois bem, nessa atividade de recriação constante, a ideia de paisagem negativa à qual nos referimos remonta ainda - no estudo de Hugo Friedrich - às chamadas categorias negativas, que por um processo natural da composição poética frequentam até hoje a poesia, contudo, agregadas a outras operações formais e chaves de leitura são o resultado de uma reformulação da própria forma do poema. Sobre estas categorias negativas, Friedrich ressalta o teor dissonante e dissolutivo da produção poética o que nos viabiliza a interpretação dos processos formais utilizados por Sterzi para imprimir ao poema tal caráter negativo:

Insistimos no fato de que elas sempre foram empregadas descritivamente e não com a finalidade de depreciar. Ou seja, desorientação, dissolução do que é quase corrente, ordem sacrificada, incoerência, fragmentação, reversibilidade, estilo de

alinhavo, poesia despoetizada, lampejos destrutivos, imagens cortantes, repentinidade brutal, deslocamento, modo de ver astigmático, estranhamento (FRIEDRICH, 1978, p. 22).

Sobre esta ação de depreciação da cena, nota-se que os poemas de Sterzi acima cumprem o papel não de exortar ou mesmo fundar em sua forma algum gozo cruel, gratuito, pelo contrário, a negatividade encontrada em todo o *Aleijão* está mais associada ao que Schollhammer define como *estética afetiva*⁴⁶, na qual “a obra torna-se real com a potência de um evento que envolve o sujeito sensivelmente no desdobramento de sua realização no mundo” (SCHOLLHAMMER, 2012, p. 138) e tal ação vincula o texto a uma esfera negativa na qual sua forma refletirá esta dissolução, fragmentação, reversibilidade e muitas vezes o alinhavo ressaltado por Friedrich. De uma maneira esteticamente articulada, organiza-se no texto uma atualização do envolvimento entre a ética da experiência do poeta e a realidade, mas, desta vez, esteticamente envolvida no texto. Cada ponto de remendo do poema é colhido pelo leitor que constrói o constante processo de decifração e recifração do texto, por meio do acesso aos dispositivos formais dispensados ao leitor no decorrer de uma leitura atenta e crítica. Somente esta ação crítica permite ao leitor a decifração dos enigmas do texto, encontrados em cada palavra, cada espaço em branco a revelar um silêncio carregado de significado.

“Prisão do paraíso” e “Para fora d’água” representam por meio da forma estes lampejos destrutivos que o trato com a palavra traz, esta atitude conivente com o que chamamos de agenciamento necessário das figuras da violência no que tange sua representatividade. O poema empana em sua forma esta “necessidade ética da crueldade”, como uma projeção da palavra que se presentifica em violência, tornando-a transparente no discurso poético, assim como na vida, uma espécie de engajamento ético da poesia com a realidade sensível. Na atmosfera e paisagem negativa do livro paira uma crueldade do real, da qual Clément Rosset nos empresta a definição: “[...] parece que o mais cruel da realidade não reside em seu caráter intrinsecamente cruel, mas em seu caráter inelutável, isto é, indiscutivelmente cruel” (ROSSET, 1989, p. 12).

⁴⁶ Ainda sobre esta “estética afetiva”, ressalta Karl-Erik Schollhammer: “é em primeiro lugar a autonomia autoral na produção e recepção, que abre as fronteiras individuais para intensidades subjetivas que flutuam dentro de uma comunidade ou de uma amizade [...] é assim que a estética afetiva, necessariamente, inclui uma dimensão participativa, comunitária e ética, porque opera nos limites entre arte e vida [...] (p. 139).

Na leitura do poema “Escritório”, contido na seção de mesmo nome e que inicia um ciclo de poemas nos quais o estudo por parte do poeta sobre o espaço alimenta cada vez mais esta paisagem negativa, encontramos a permanência desta paisagem. Os nove poemas que compõem a seção⁴⁷ passam pelas experiências sensíveis que atestam não a representatividade do espaço físico do escritório, mas a atividade criativa que se baseia numa crise entre o signo e o referente. A palavra exorta possibilidades anormais para decifração do poema, ela está quase sempre no limiar entre uma coisa e outra. Os poemas constroem outra figuração para a palavra “escritório”, adentrando desde as atividades da escrita, trancafiadas numa saleta, ao ofício do poeta, até chegar “o dia do nojo da poesia” (STERZI, 2009, p. 63), revelado em outro poema da seção. Em “Escritório” traça-se uma rota específica de espaço, partindo nitidamente da concepção e descrição sinuosa não do espaço físico denominado pelo título, mas daquilo que nele, afetivamente, se processa e habita. Nada mais justo para aquele que vive entre os ditames da dissolução ética do Eu e do mundo, refletida na descrição comparativa deste território prenhe do vazio e do silêncio, mas irrestrito no estranhamento quase brutal de seus versos:

cemitério ou
semeadura

insinuam-se
dúbios

a cada ranhura

∫

na letra, na
unha

persevera a
secura

viva do cadáver, sua
astúcia

∫

na rota de
cruzes

⁴⁷ O escrevente, Escritório, *Utrum Deus sit subiectum huius scientiae*, Lição de escrita, Retratos, (Plano 100), Personagens, Poetas e (O dia).

a pedra do
 escrúpulo

dita o
 rumo

∫

jato
 interrupto

fruta ou
 furto

tâmara ou
 túmulo

(STERZI, 2009, p. 48-49)

Lugar de morte ou de produção, eis os liames interpretativos dos primeiros versos do poema: “cemitério ou / semeadura”, seguido por uma pausa expressiva que vai de um dístico de versos a outro, fazendo prosseguir a ambiguidade pela figura inicial gerada, esta por sua vez resgata novamente este “tempo de fezes” (STERZI, 2009, p. 52) que permeia toda a obra. A insinuação desta ambiguidade é parcialmente preenchida por uma obscuridade no trato com a palavra, que perde primordialmente seu poder representativo e distancia-se de seu referencial por meio deste movimento por sob o fulcro da linguagem, o signo. Isto porque a insinuação se faz no campo do signo que, arbitrário por essência, nega ao leitor a proximidade entre o escritório descrito e o “Escritório” lido, pois, à medida que recifrado o poema, dá-se à vista o escritório metafórico do texto. A alternância lançada inicialmente – mesmo que o verso seguinte “insinuam-se / dúbios” mantenha o verbo numa ação plural – e perpetuada ao longo de todo o poema propõe a coleta dos enigmas pelo leitor. É preciso siso para adentrar este território, tal dubiedade torna-se responsável no poema pela figuração desta paisagem negativa, que somente se efetiva, ao constarmos a ligação vacilante entre título e poema. “Escritório” como reduto de vida e morte, mas sobretudo do fim, é decifrado após a inserção da palavra “ranhura” que prolifera o reduto ao qual se refere o poema.

É nesta atividade de verdadeira decifração do texto que se opera a reatualização do espaço por meio da construção de uma atmosfera negativa na qual este “escritório” se insere. O poema, com todo o livro, figura como uma tentativa

dissonante em detectar as paisagens e os lugares nos quais irrompe a violência. Na letra ou na lápide que intermedeia a morte ou a sementeira:

na letra, na
unha

persevera a
secura

viva do cadáver, sua
astúcia

Entrecortados de maneira sistemática, os versos acima organizam-se sintaticamente de forma a apresentar o micro espaço “na letra, na / unha”, a ação desenvolvida de forma clara. Contudo, o conteúdo ainda surge rodeado por certa obscuridade. A quebra no primeiro verso, separando o sujeito da ação de seu verbo, permite uma nova escala do silêncio na estrutura do poema, sempre feita de um dístico a outro; este silêncio é responsável por enovelar a ambiguidade analógica do poema, favorecendo ao leitor as pistas necessárias para a compreensão total do texto. Os versos “persevera a / secura” são seguidos pelo seu predicativo “viva do cadáver”, este por sua vez seguido do seu “sua / astúcia”. O caminho continua pelas trilhas insondáveis do poema; assim como no verso anterior, o dístico seguinte nos traz um outro micro espaço no qual a terceira ação do poema se fia “dita”.

Assim, se propusermos a leitura com base nas ações trazidas, teremos sequencialmente: “insinuar, perseverar e ditar”. Ora, que mais se faz na vida destes tempos sem esperanças expressos em *Aleijão*, a não ser insinuar, perseverar e ditar o rumo sobre os escombros de nós mesmos? Somos soterrados pela apatia social que se instala nesses tempos, como o esclareceu Lipovetsky. Pois bem, as ações marcam os três tempos centrais do poema que culmina, da forma que inicia, com a mesma ambiguidade analógica. Tal ambiguidade desta vez, mais persistente para enfim fechar a negatividade de uma paisagem que se projeta no espaço físico, mas também na mais intrínseca relação do Eu com o Outro. Esta relação, por sua vez, está representada por intermédio de uma economia verbal na inserção de substantivos para designação daquilo que é inominável: a vida. Posto que sob a lápide da desesperança e da crueldade, paira uma verdade: a vida é efêmera e “fruta ou / fruto // tâmara ou / túmulo” ela continua a emanar o barro para fazer do texto, o mundo. A Proximidade fônica entre as palavras, gerada por sua repetição, o

que deságua na aliteração que inicia os versos e, nesse soerguimento, reinicia no poema o nascimento e / ou morte desta vida que “Mergulha no sono” (STERZI, 2009, p. 73). A ação criativa de Sterzi nos relembra a constatação de Octavio Paz ao analisar o poema moderno; para o crítico e também poeta, “cada poema é uma leitura da realidade: essa leitura é uma tradução; essa tradução é uma escrita: um voltar a cifrar a realidade que se decifra” (PAZ, 2013, p. 79). Tal constatação nos refrigera: é mesmo o *Aleijão* um contingente de poemas em suas resoluções formais a gerar um pacto entre poesia e violência, mesmo entrelaçado aos efeitos estéticos de distanciamento entre o signo e seu referente.

Neste sentido, Octavio Paz considera a metáfora como a ação perpétua de uma escrita da tradução e o enlaçar eterno entre a heterogeneidade e a historicidade da lírica. Está no pensamento metafórico todo o universo mítico-filosófico do poeta e é por meio deste processo que se desnudam a realidade e o sentido da linguagem, como visto nos poemas de Sterzi anteriormente apresentados. Não há como conceber a poesia contemporânea sem a ideia do pensamento metafórico e da metáfora como princípio criativo da relação entre o poeta e o leitor, ambos como “criadores de enigmas”, “decifradores”. Sendo assim, apresentaremos como este operador formal se faz presente nos poemas que compõem *Aleijão*, partindo do pressuposto de que os fios condutores de tais processos metafóricos são as figuras da violência.

2.2.2. A metáfora negativa de um “aleijão”

O procedimento metafórico – fruto de um processo analógico primeiro – como ferramenta para produção poética torna-se visível diante da crítica e importante instrumento estético para os poetas desde o Romantismo – como atesta Octavio Paz⁴⁸ – e é precisamente utilizado por Eduardo Sterzi para construção de *Aleijão*. O uso corrente da metáfora instaura um tempo preciso na atividade poética, sobretudo,

⁴⁸ No ensaio: Analogia e ironia in: PAZ, Octavio. *Os filhos do barro – do romantismo à vanguarda*, São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 66-83. Segundo o crítico, o uso do procedimento analógico na poesia remonta em primeira instância à própria analogia entre magia e poesia, tema que inclusive reaparece durante os séculos XIX e XX. Esta analogia primeira permite ao poeta e também leitor crer na produção artística como algo que não surge apenas para re-(a)presentar o mundo, mas sobretudo, para impactá-lo, segundo Paz, “se a arte é um espelho do mundo, esse espelho é mágico: muda o mundo (p. 69), a poesia como reconquista deste caráter revolucionário humano, contém em si mesma as experiências da vida, da totalidade do homem para afetar o mundo, adquirindo assim sua verdadeira intensidade.

de recepção da obra; o poeta se detém sobre o trabalho com a palavra, verdadeira semente no campo da linguagem. Se o uso da metáfora, até antes do século XIX, promovia uma certa urdidura por parte do leitor sobre o texto, cobrando deste, como a um devedor dos símbolos e da mitologia, as verdades contidas numa esfera exterior ao poema, na poesia contemporânea, esta metáfora é revelação, ela continua em imensa medida. É largamente utilizada como ferramenta estética para não somente construir o sentido, mas fazer volitar perante a leitura atenta e crítica do leitor, o processo de desvirtualização ou mesmo (des)automatização dos dispositivos da linguagem, eis seu caráter revelador.

Sendo assim, munido de uma experimentação deste recurso, – cunhando as afirmativas dissonantes que compõem a elaboração do discurso poético, o poeta arquiteta o uso da palavra, mede-a, calcula e constrói no tecido do texto, a malha fina na qual semelhança e semântica da palavra habitarão. No estudo da obra de Sterzi, a primeira metáfora observada em *Aleijão* inicia-se pelo próprio título da obra, o termo expressivo pode denominar aquele que atravessa os horrores de um tempo que beira as trevas, contaminado por sua incerteza e esgotamento afetivo. “Aleijão” é o resultado de uma hecatombe hereditária, firmada nos polos de nossa existência, alimentada aos poucos, como um “cão de olhos amarelos⁴⁹” que vem sujar nossos pés, como um prego a furar os olhos, mas tão invisível quanto o vendedor ambulante, tão oculto quanto o choro dos miseráveis, eis o aleijo, a anormalidade do tempo ou a resposta fatídica das horas que passam lentas. Por isto, o Eu-lírico desnuda-se parcialmente e, neste espaço sem refúgio, nos convida a adentrar:

BEM-VINDO, aleijão:

à minha
imagem

foste feito

(STERZI, 2009, p. 07)

Carregado de certa ironia – o que confere peculiaridade a Sterzi, em sua inteligência na composição poética –, o termo “aleijão” mantém relação direta com a ação de comover o leitor, é por meio do termo que o primeiro contato com a obra é

⁴⁹ “O cão de olhos amarelos” in: MELO, Alberto da Cunha. *O cão de olhos amarelos e outros poemas inéditos*. São Paulo: Girafa, 2006, p. 34-35.

efetuado e, sem dúvida, é o termo resumitivo para aquele que resiste à devastação de si e do espaço. Mas este aleijo prefigura o homem e o próprio livro, constituição física da matéria sensível que o edifica: a vida. Se a realidade é dolorida – como um punhal a rasgar as carnes – o texto, esta matéria sensível, já traz o fio de sutura, pronto a costurar os remendos da dor deste sobrevivente. O poema, então, experimenta uma realidade como excedida em si mesma, mas que se faz presente como lâmina. O jogo alegórico proposto pelo termo “aleijão”, o autor na condição de poeta, do ser ficcional-poético aleijão e do próprio livro, promove uma humanização da poesia em si, por via da violência.

O momento apresenta-se como antítese violenta entre a realidade cruel e o texto fruto de uma afetação. E se por instantes é revelada ao leitor a genealogia deste aleijão, a ser apresentado em cada poema, tem-se em vista a captura desses instantes, retratados a partir desta experimentação e tomada da realidade pautada em seu caráter intensamente doloroso. “BEM-VINDO” desvela a inteligibilidade do real à medida que convida o leitor a emaranhar-se numa atmosfera cruel e extremamente lúcida. Sobre o caráter doloroso e cruel da realidade, esclarece Clément Rosset:

[...] quando é experimentada (a realidade)⁵⁰ como intensamente dolorosa: opondo-se então a uma *intolerância* da parte daquele que é afetado por ela, quando, naquele que é impotente para compreendê-la, suscita apenas um simples e passageiro estado de perplexidade. Em outras palavras, e repetindo: a realidade, se ultrapassa a faculdade humana de compreensão, tem como outro e principal apanágio “exceder”, e isto em todos os sentidos do termo, a faculdade humana de tolerância (ROSSET, 1989, p. 13).

A ação de experimentar o cruel da realidade passa pela ação de agenciamento deste cruel, o que gera este “estado de perplexidade”, não apenas para uma violência gratuita, mas sobretudo para comover, “exceder os sentidos”. No poema “UIVO”, da seção *Coágulo*, a construção desde a infância deste ser aleijão cresce sob os olhos atentos do leitor, uma massa semissólida, este fruto anômalo, gerado desde os supostos tempos da calma:

⁵⁰ Inserção nossa.

UIVO de folhas queimadas, meio-
fio cortante: esta nuvem-
luz da infância

levo na garganta.

(STERZI, 2009, p. 26)

“O UIVO de folhas queimadas”, como se estas, assim como toda a atmosfera do livro, compusessem a melódica agonia do sobreviver, gera a enunciação de um instante cujo clímax reside na desvirtualização da função normal das palavras “nuvem” e “luz” que se potencializam ao formar: “nuvem- / luz da infância”. A nuvem, leve como o sono de uma criança, é ironicamente posta à luz, fase na qual despertamos, abrimos nossos olhos para eterna embriaguez da vida, é a mesma nuvem que engasga. O jogo interno criado pelo poeta, nos faz lembrar a lúcida observação do crítico e poeta Octavio Paz: “a palavra poética culmina em uivo ou silêncio: a ironia não é uma palavra nem um discurso, é o avesso da palavra, a não comunicação” (PAZ, 2013, p. 81). Por isso este “UIVO”, que é título e verso, este som que nada mais é, apenas o silêncio daquilo que não se nomeia e a irônica colocação “nuvem-luz”, se enlaça como o avesso da própria palavra “UIVO”. Nesta denominação apresenta-se uma figura pronta, mas a metáfora negativa não se encontra somente nela, mas especialmente no corpo imagético do poema⁵¹.

O que aqui entendemos por metáfora negativa está associado a certa ironia⁵², – característica ou operador formal da poesia – seria, pois, um processamento negativo da matéria tangível, a fim de deslocá-la nas imagens, e no espaço intrinsecamente ligado ao universo da composição lírica. É negativa porque nega a si mesma como tropo e resiste à relação de similaridade abreviada, concorrendo a mais: libertar-se do poder de simplesmente redescrever a realidade. Por isto, em Sterzi, mais parece a metáfora um reduto de autoafirmação nutrida de uma ferida característica, mostrada na forma do poema, pela economia da palavra, sustentada pelo silêncio significante. Vejamos o poema “Mão morta”:

⁵¹ Convém lembrar, o poema de mesmo título, “Uivo”, de Allen Ginsberg, in: GINSBERG, Allen. *Uivo, Kaddish e outros poemas* – Tradução e notas de Cláudio Willer, São Paulo: L&PM Pocket, p. 25-30. Os poemas dialogam no que tange a esta mesma atmosfera negativa e carga de sentido da palavra “uivo”, metaforizada no poema de Ginsberg, pelo forte apelo visual e ritmo dissonante de seus versos. O que em Sterzi, se nutre de uma economia vocabular, fruto de cirurgia formal do texto, em Ginsberg soa a maquinarias gastas e excentricidade.

⁵² Sobre a ironia, Octavio Paz a revela como pertencente ao “tempo histórico”, é consequência e também consciência da história; “a ferida pela qual a analogia sangra; é a exceção, o acidente fatal, no duplo sentido do termo: o necessário e o infausto” (2013, p. 81)

ofereço a mão morta
 em espetáculo; a mão
 cadáver, que dança
 involuntária e desengonçada
 quando a rua chacoalha;
 mão de fantoche ou
 de espantalho; apêndice
 incômodo (oxalá
 descartável) que às vezes
 escondo, outras mascaro:
 eis que salta do bolso
 a mão (por ora) palhaço;
 queres apertá-la?

(STERZI, 2009, p. 92).

Na definição seca encontrada no título do poema, a metáfora se constrói sem o elemento que interliga funcionalmente os elementos de uma analogia, na qual A está para B, assim como C está para D. Na formação da metáfora, alcança-se C de D, contudo, Sterzi propõe a fusão de A em C, silenciando os termos B e D. O leitor, então, detentor de um campo de abrangência singular na poesia contemporânea, compreende que “mão morta” revela-nos a impossibilidade real da figura, a mão sendo o escândalo e o espetáculo. “Mão morta”, por processo de sinonímia, transforma-se em “mão / cadáver” – desta vez sem emprego do hífen – para emoldurar o cenário banal de seu convívio, porque esta mão, figurada, é também a analogia do Outro que nos espreita, porque morta é corpo estranho; viva, revela a impossibilidade natural de reconhecimento; incômoda, ela é parte anômala e estrangeira de nós mesmos, porque até o olhar sobre o próprio corpo é atípico e estrangeiro:

ofereço a mão morta
 em espetáculo; a mão
 cadáver, que dança
 involuntária e desengonçada
 quando a rua chacoalha;

Então viva, este “apêndice / incômodo (oxalá / descartável)” metáfora tangível não serve mais para ofertar, é descarte violável e como parte integrante deste aleijão que se forma é “(por ora)” projetada na forma do texto como a fusão necessária entre o estranhamento diante da perplexidade do mundo e a arquitetura

das palavras, que, como todas elas, “são diabólicas. Sozinhas já fazem o diabo, quando se juntam...”⁵³

É neste sentido que Sterzi constrói e retoma a figura do aleijão em cada seção do livro (*Em germe, Coágulo, Escritório, Na treva, Dois e Território*), cada uma carrega do gérmen à presentificação da violência no ser do homem que se reflete no trabalho com a linguagem. A metáfora negativa do “aleijão”, criada inicialmente pelo título, torna-se muito mais espacial do ponto de vista interpretativo e não pode tão somente ser encontrada na investigação de cada verso, mas, sobretudo, na construção total daquilo que enuncia o “aleijão”. Cada metáfora, de maneira mais genérica, se nutre e parte primeiramente de um procedimento analógico para tornar-se, na definição de Paul Ricoeur⁵⁴, “metáfora viva”; pois reacende-se diante do texto que se recifra, ativando, dessa forma, as zonas cognitivas do leitor. Mantém-se aberta, assim, à interpretação e recepção ativa. Dessa forma, a metáfora é simultaneamente um acontecimento de ordem retórica, mas também um instrumento para tornar a (re)descrição do mundo sensível.

Ricoeur acredita na ambivalência da metáfora, admitindo sua existência tanto no campo da retórica quanto no campo da poética, por isso, a definição⁵⁵ utilizada por ele é corrente na crítica literária. Sua contribuição para o estudo da figura da metáfora no plano do texto literário, como algo vivo de significado, resulta numa profunda tomada de consciência com relação ao tema.

O uso irrestrito da metáfora na poesia contemporânea justifica-se por semelhante tomada de consciência por parte do poeta, ele percebe a forte arma criativa que é a metáfora e a torna a mola-mestra da composição lírica contemporânea. Vale ressaltar que tal atitude não é exclusiva da poesia contemporânea e possui raízes irrestritas no tempo, passando desde o seu caráter referencial ao seu distanciamento com a realidade. O procedimento metafórico assim, surge acrescido a esta desvirtualização e dissonância características de quem, munido com a arma e o veneno das palavras na mão, não poupa esforços para transcender a própria linguagem que sustenta seu discurso.

⁵³ PERRONE-MOISÉS, Leyla. Promessas, encantos e amavios in: *Flores da escrivainha*. São Paulo: Rocco, 1990, p. 13-14.

⁵⁴ RICOEUR, Paul. *A metáfora viva*. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

⁵⁵ Das várias definições para a figura da metáfora dadas por Ricoeur, a mais básica e talvez uma das mais conhecidas: “acontecimento semântico que se produz no ponto de intersecção entre vários campos semânticos. Esta construção é meio pelo qual todas as palavras tomadas conjuntamente recebem sentido” (RICOEUR, 2000, p. 158).

Neste sentido a utilização da metáfora em *Aleijão* passa pelos crivos do silêncio e da justeza vocabular, recorrendo à eliminação de termos em excesso, uso de pausas curtas e longas entre um verso e outro; assim forma os pilares para sua efetivação e significação. Pois se a significação da metáfora, como a definiu Ricoeur, está para além da palavra, a metáfora negativa, observada em *Aleijão*, se nutre destas ações. Em “Manhã carvão”, as escolhas para a construção deste campo metafórico se fazem diante da proximidade espacial entre os termos colocados, postos conforme a metáfora primeira, a figuração e definição do “aleijão”. O poema apresenta de forma econômica, com relação ao emprego preciso das palavras, a cenografia violenta da manhã:

MANHÃ CARVÃO, manhã
 carnívora:
 medo
 que a sombra
 morda, olhos
 abstratos
 por sobre o ombro
 esquerdo

(STERZI, 2009, p. 75)

MANHÃ CARVÃO, escrita em letras maiúsculas, projeta-se metaforicamente ao espaço comparativo de dois termos distintos: “manhã”, “carvão”, ambos empregados juntos, criando dessa forma um substantivo único, o que instaura uma projeção da imagem, no campo analógico, de um dia cinzento, mas como não há belezas oníricas ou perspectivas de paz em *Aleijão*, esta manhã se edifica sob o signo da solidão. Levados a decifrar os enigmas dessa manhã que salta cinzenta, somos arrefecidos por um monstro carnívoro, a manhã que devora a paz, como um cão danado em vigília, à espreita da próxima vítima que por ele seja devorada.

A escolha sistemática das palavras que compõem o poema constrói uma sequência metafórica regida por “manhã / carnívora:” O poema engenha-se como um caracol, numa espiral, na qual as imagens recorrentemente se movem e se tocam, “uma sequência em espiral que regressa sem cessar, sem jamais regressar totalmente, a seu começo” (PAZ, 2013, p 63), como bem explicitou Octavio Paz sobre o procedimento analógico que desencadeia a metáfora do poema. O procedimento estético utilizado pelo poeta a fim de resguardar o sentido vivo e

negativo da metáfora inicial, “manhã carvão” e por conseguinte “manhã / carnívora:” segue-se a sua contínua predicação⁵⁶, uma sequência de quebras do verso que configura o desmembramento sintático do poema. Esta quebra – ligada sobretudo à coordenação dos versos –, assim como o uso preciso do vocabulário, é voluntária e apresenta, neste leve desmembramento, o comprometimento do poeta em preservar a ruptura da imagem em fragmentos, como fractais a compor a geometria amarga desta manhã. Após a inserção de “MANHÃ CARVÃO, manhã / carnívora:”, o aposto como termo esclarecedor desenvolve através desta fragmentação sintática a geratriz desse procedimento metafórico:

[...]
 medo
 que a sombra
 morda, olhos
 abstratos
 por sobre o ombro
 esquerdo

Se “medo” é parte integrante de um verso único, sua continuidade fragmentada, pautada no processo metafórico, “que a sombra / morda, olhos // abstratos / por sobre o ombro // esquerdo”, permite a criação de uma “dupla consciência”, na qual podemos ler o poema e o universo por ele criado quase que simultaneamente, através de um resgate imagético; este mesmo recurso utilizado pelo poeta deve retornar ao ponto de partida do livro: o aleijo da vida e seu conseqüente sobrevivente e fruto, o aleijão. É como se o leitor fosse capaz de mover *links* de interpretação entre aquilo que o poema analogicamente constrói e o que a ele se liga exteriormente e interiormente no poema. Grande parte das pistas para compreensão da obra estão no próprio texto e, munido desses *links* de acesso que são depositados no poema, pode o leitor deter a chave do enigma.

O entendimento do que chamamos metáfora negativa se firma primeiro no conceito de metáfora viva, à luz da hermenêutica, segundo Paul Ricoeur, e das categorias negativas anteriormente citadas por Hugo Friedrich; a junção dos dois conceitos potencializa o uso deste procedimento estético, a fim de a partir dele,

⁵⁶ Sobre a “Predicação”, na qual estão inseridos os estudos do nível semântico do texto poético, tais como os epítetos, metáforas e impertinências, ver: COHEN, Jean. *Estrutura da linguagem poética*. São Paulo: Editora Cultrix, 1974.

visualizarmos a presença da violência na poesia. A metáfora se faz negativa pelo uso das categorias negativas ressaltadas por Friedrich, o cunho de negatividade tão presente em *Aleijão* somente se torna possível através da forma do poema, que se estrutura com base nessas categorias tais como a dissonância, a fragmentação, o esfacelamento sintático. Munida dessas categorias que emoldurarão seu espaço significante, a metáfora torna-se também negativa por, através de seu processo criativo, re-(a)presentar um universo possível e passível à significação com base no caos e na violência do próprio procedimento estético. Por isso, a “manhã / carnívora” é o mesmo “medo / que a sombra / morda”, num aposto que segue a definição anormal de proximidade trópica entre os termos, sendo esta anormalidade outra categoria negativa que consiste na utilização fora dos usos comuns da palavra, geralmente violando o próprio campo pragmático.

2.2.3. A metáfora e o resgate da historicidade lírica

Movido por três funções anímicas que o tornam homem de seu tempo, escreve o poeta sob a égide dessas forças: afetividade, inteligência e vontade⁵⁷. Sob a ordem da afetividade, é ele tocado por este barro que se faz verbo, a cargo da inteligência, vai o poeta como “escultor na depuração da forma até encontrar o seu núcleo” (NEJAR, 2002, p. 93) e com a vontade, se inscreve num dado momento histórico e sua atividade escrita culmina como desafio. *Aleijão* resgata estas funções anímicas à medida que agencia esta matéria viva que é a vida, essencializada em palavra. Afetividade, inteligência e vontade fundamentam a obra da mesma forma que comprovam: A poesia é mudança, “junção harmoniosa de arquitetura, escultura, pintura, música – com as palavras” (NEJAR, 2009, p. 93).

Era sob a escora da inteligência que até antes do Romantismo, a atividade poética estava ligada diretamente à erudição do poeta, o leitor mantinha para com a poesia uma atividade meramente contemplativa e seu entendimento acerca da obra era, por vezes, determinado graças ao grau pleno de sua erudição. Era necessário, ao leitor, deter uma série de pré-informações para acessar e compreender os

⁵⁷ A “experiência de vida”, segundo Dilthey, revisitado por Benedito Nunes, está centrada na existência de três funções anímicas: afetividade, inteligência e vontade. É sobre estes pilares que o homem cria e imprime a sua criação seu conhecimento. “Afetividade, inteligência e vontade condicionam a nossa relação com o mundo, imprimindo direção ao conhecimento teórico e à atividade prática” in: NUNES, Benedito. *Hermenêutica e poesia: o pensamento poético*, Belo Horizonte: UFMG, 2011, p. 44.

dispositivos linguísticos do poema. A erudição do poeta era automaticamente revertida em uma forçada erudição para o leitor, que, mais passivo, manuseava o processo de leitura de forma ingênua e mecânica. Para a compreensão de um poema, bastava que o leitor detivesse um grau de erudição alto e acessasse, por meio de suas pré-informações e elementos externos ao texto, e deteria o suficiente acerca do campo significativo do poema.

Neste sentido, sem dúvida, a poesia foi entendida como a arte para os eleitos, termo aliás que servia também para os poetas, cada vez mais envolvidos – desde o Simbolismo – às experiências estéticas voltadas para o onírico. Se com o tempo o leitor ganhou a possibilidade de participar do processo de recepção da obra literária de forma ativa, tal ação culmina numa reformulação, por parte do poeta, na elaboração de um novo tipo de poesia; aberta a espaços interpretativos. Somente após a abertura do texto às investigações labirínticas do leitor, consegue-se promover a tríade, observada por João Alexandre Barbosa⁵⁸: o poeta, a linguagem da poesia e o leitor. Instaura-se o tempo da vontade. Segundo o autor, à medida que a primeira relação (poeta e linguagem da poesia) se modifica, a segunda (poesia e leitor) se transforma consideravelmente, promovendo uma nova ordem para a operacionalidade da literatura. Ampliar a relação entre os elementos é inevitável e, a partir da admissão do leitor no processo de recepção da obra, compreendermos o funcionamento da poesia contemporânea, através das ações de decifração e recifração do poema.

Para João Alexandre Barbosa, a decifração do poema não está mais em traduzir ou fazer uma correta tradução do enigma lançado pelo poeta, muito mais que isso, ler um poema moderno⁵⁹ requer do leitor a releitura constante – a recifração – permitindo-lhe acessar o poema com as armas e as pistas disponíveis no próprio poema, percorrer os caminhos nos quais o *dizer* produz reflexividade. “Leitor e poeta aproximam-se ou afastam-se conforme o grau de absorção da/na linguagem” (BARBOSA, 1986, p. 14). Por isso, enquanto a poesia se volta para uma profunda reflexão sobre a linguagem, as marcas do tempo na poesia traçam-se – nos termos do João Alexandre Barbosa – a partir de uma “recuperação da qualidade histórica do poema”; o poeta, através de seu acervo mítico-individual, recupera o

⁵⁸ (BARBOSA, 1986, p. 14).

⁵⁹ Vale ressaltar o campo de estudos do crítico, no livro, João Alexandre Barbosa lança mão das obras de Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé a fim de esclarecer como se dão, no campo da forma, as mudanças no discurso lírico, que fazem da poesia destes, moderna.

caráter histórico do poema, por meio tanto do resgate de imagens e elucubrações semânticas, quanto pela passagem à reformulação da própria tradição poética.

A metáfora, como procedimento formal que (re)-apresenta o universo por meio do trabalho com a palavra, auxilia este processo de “recuperação da qualidade histórica do poema”, ressaltado por João Alexandre Barbosa. Se a sordidez dos tempos aliada à apatia social, como nos esclarece Lipovetsky, trancafia o homem numa redoma aparentemente incurável de solidão, o poema – matéria sensível – resgata por meio da metáfora seu caráter histórico. Exemplo disso, encontramos no poema “Sonâmbulo”, no qual Sterzi inscreve na forma lírica, por meio da utilização do procedimento metafórico, a receita para o enfrentamento do tempo:

Nunca acordar de todo. Deixar –
o dia em diante – um –
sempre – tentáculo
imerso no
sono:

prenúncio de próximo
afogo, pavio
de úmidos estouros,
periscópio às avessas
vasculhando a cegueira.

Nunca acordar:

o ritmo – somente –
deste penhasco:

desviar-se dos
mísseis, preservar o
fígado, fundir-se
– enfim –
ao granito.

(STERZI, 2009, p. 74)

Numa paisagem, que, como visto anteriormente, origina-se na percepção do individualismo, no qual “todos os pontos altos se desmoronam, tudo se desliga e se apaga numa indiferença descontraída” (LIPOVETSKY, 1983, p. 14), o poema constrói-se na negativa e na metáfora encontramos as marcas de um tempo. Se o leve torpor do sono nos distancia da realidade vigente, necessário seria estar acordado de todo, mas como acordar de todo frente ao cenário que cinza se funde

ao imediatismo do tempo? Sem ilusões de pouso ou tranquilidade, caminha o aleijão pelas veredas do poema. Porque o dia: “– um – / sempre – tentáculo / imerso no / sono:”, metáfora consistente do tempo, é, aos poucos, como em outros poemas vistos anteriormente, apresentado através de uma sequência de enunciados metafóricos que vão detidamente resgatando, por meio da forma, a qualidade histórica do poema, porque emoldura o tempo (histórico) na palavra, que sendo como um fio de sutura, costura a cru, tempo e poesia:

prenúncio de próximo
afogo, pavio
de úmidos estouros,
periscópio às avessas
vasculhando a cegueira.

Na sequência observada acima, a descrição do dia, assim como da manhã é categoricamente marcada e econômica, mas tal ajuste no uso quantitativo da palavra, confere à estrutura do poema um efeito de cataclismo, como se o dia fosse, assim como o tempo – de forma mais geral – a soma de todas as mazelas e incertezas humanas e também a eclosão de cada uma delas. Pois esse dia, a nada mais se resume do que a fagulha meritória de quem ainda ousa compreender seus desígnios. Falho em suas ações enunciativas, do dia pode-se esperar tão somente, a chaga da solidão e do desconforto, “prenúncio de próximo / afogo”, como em todo o universo retratado em *Aleijão*. O dia, este “pavio / de úmidos estouros,” é também o “periscópio às avessas / vasculhando a cegueira”, como se a cada passagem na folha do calendário, ao invés de tornar visíveis as imagens cotidianas, o dia fosse subitamente irromper na escuridão de nós mesmos, nos aprisionando potencialmente. Tal a inconformidade do tempo na engenhosidade aplicada sob as metáforas acima, pois nesta escrita de violência, como bem ressalta Schollhammer, “procura expressar essa potência em sua liberdade, ela deve dirigir a mesma implacabilidade e o mesmo rigor do desejo que a guia sobre seu próprio projeto” (SCHOLLHAMMER, 2013, 243), sendo a metáfora esse projeto de rigor por sob o campo da linguagem. Isto porque, Karl-Erik Schollhammer pressupõe a existência da uma escrita literária pautada nos discursos sobre a violência nesta ação contínua em adequar, agenciar a língua em seu rigor técnico à liberdade de criação, sem a qual a escrita literária estaria fadada a mero discurso jornalístico. A continuação

deste conselho-receita surge embasada no mesmo sentimento dos primeiros versos, sem, contudo, retornar à utilização da metáfora.

Convém ressaltar que na composição lírica, sobretudo, no uso do procedimento metafórico como promoção para o resgate da qualidade histórica da poesia, o que traz modernidade ao poema é a possibilidade da liberdade, pois livre das poéticas que davam forma ao texto, os poetas agora veem-se, cada um, munido de seu universo imagético-cultural, a criar sua própria poética. Por isto, a presença da violência ainda não se faz presente como uma tendência⁶⁰ no discurso poético contemporâneo, mas sim, como um traço significativo nesta poesia, sobretudo na obra escolhida, que comporta elementos do rigor técnico com a forma lírica e a notável realidade e situação social do poeta, o porta-voz de seu meio, do outro. Sua retórica pessoal que o leva a adentrar os espaços imaginativos da linguagem e constituir uma plurissignificação de mundos. Não se trata de propor uma análise sociológica dos fatos e enquadrar a realidade do poema dentro desta, como se encaixotássemos o poema no tempo, tal ação não resolveria a problemática, muito pelo contrário, reduziria nosso objeto de estudo (o texto literário) a um mero reflexo da literatura como epifenômeno da história nacional, ou seja, o texto tido como reflexo direto e ilustração da história nacional. Sobre as abordagens historicistas e pautadas nos elementos externos à obra literária, Northrop Frye⁶¹ propõe uma reformulação do pensamento crítico, vejamos:

Todas essas abordagens documentárias e externas, mesmo quando corretamente processadas, dão margem a pelo menos três limitações que todo estudioso experiente tem de considerar. Em primeiro lugar, elas não levam em conta a forma literária daquilo que estão discutindo. [...] Em segundo lugar, não consideram a linguagem poética e metafórica da obra literária, mas supõem que seu sentido fundamental seja um sentido não-poético. Em terceiro lugar, não levam em conta o fato de que a verdadeira qualidade de um poeta está frequentemente numa relação negativa com o contexto escolhido (FRYE, 1973, p. 17).

Procurar a compreensão total do poema somente através do acesso aos elementos que lhe são externos é retirar o que de mais essencial ele possui, o modo

⁶⁰ Aqui, levamos o tema de forma mais geral. Tendo em vista recentes publicações do gênero nas quais é possível enxergar a presença dos temas da violência em seu discurso, ainda nos é prematura afirmar tal recorrência como uma tendência da poesia contemporânea, mas sem dúvida, a abordagem merece atenção da crítica.

⁶¹ FRYE, Northrop. *O caminho crítico – um ensaio sobre o contexto social da crítica literária*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1973.

como a linguagem é capaz de (re)significar o mundo a partir de seu próprio campo significativo e mais, como o poema consegue evidenciar o individualismo do poeta – suas inquietações, dores e vazios – e, ao mesmo tempo, tornar-se também a inquietação e o vazio do outro. Contudo, não há como negar que a linguagem do poema está edificada sobre a existência da historicidade do poeta e da própria poesia, mas isto não supõe sua dependência em relação à história, haja vista a capacidade de transcender a própria realidade que a configura e não se submeter aos enquadramentos sociais.

Esta negatividade presente, sobretudo, a partir da poesia moderna, revela uma profunda consciência crítica da própria linguagem, o que permite ao poeta manusear o tempo, fundando intercessões no campo da linguagem e no corpo do poema que nos permite tomá-los pela insígnia da transtemporalidade. Não se deve esperar que os elementos externos ao poema consigam explicá-lo e aliviar o trabalho do leitor na sua atividade de interpretação, tornando-o capaz de, num estado de arguta erudição, ir além das “máscaras que ocultam o vazio”, para lembrar as palavras de Octavio Paz⁶² e deixar de lado a necessária perspicácia do leitor, tão fundamental à leitura da poesia contemporânea.

Uma crise da representação se instala no momento em que o referente da poesia distancia-se cada vez mais de seu referencial. Não é mais possível encontrar somente fora do campo do poema suas significações e compreensões. A consciência crítica elabora dessa forma uma atividade compulsória ao poeta, a ambiguidade para com o referente do poema, conforme observou João Alexandre Barbosa:

Dissipada pela consciência: a crise da representação, com que se tem de haver o poeta (o artista) moderno, cria a suspeita para com os valores da linguagem, obrigando o artista (o poeta) a assumir a função ambígua de quem conhece, por antecipação, os desvios da referencialidade. (BARBOSA, 1986, p. 22).

Por isto, o estudo da metáfora passa pela compreensão do seu papel em resgatar o caráter histórico da lírica, o que garante considerar, de um lado, a forma do gênero estudado e, de outro, a especificidade do discurso lírico com a referencialidade ao exterior da obra. Em “Retratos”, um dos poemas mais extensos do livro, Sterzi constrói, por sob a égide da fragmentação do verso acoplada ao seu esfacelamento sintático, a face do tempo e do lugar inominável – vale ressaltar que

⁶² (PAZ, 2012, p. 21)

a atividade de descrição é comum em toda obra *Aleijão* e funciona como um poderoso instrumento para ambientação da paisagem negativa vista anteriormente – porque não há nome que comporte o:

1.

mundo mundo
ou país
 bloqueado
de onde a poesia,
drástico estrume,
escapa –
recolhe o
 tentáculo:
o tempo é
 de fezes

2.

uma flor desponta
em subsolo (humana,
medrosa): pétala, refém
de sapatos,
 afronta
o sol – o asfalto
me veste, estrito
paletó: a argila
o sigilo, o selo
do só

3.

sigio,
 pressinto
a noite
 – corrosiva –
 em mim:
tempestade
 anulando a
paisagem,
 estado
de emergência,
 enxurrada
(que não
 me leva,
que não
 me lava)

4.

mãos imundas,
melhor devastá-las:

que o papel receba,
 tímida chuva,
 partículas suspensas
 (mãos
 pensas),
 o chumbo
 dos ares
 inspirados
 (à sombra esguia
 de uma
 girafa intolerável)

5.

no quarto
 de nus, ferido
 e calvo, depois
 do assalto –
 vigília ou
 velório, cabis-
 baixo, noite
 em falso

6.

nas entranhas
 desata
 o cadarço,
 aos pés –
 de onde
 país
 bloqueado,
 valsa de mortos,
 em curto-
 circuito,
 vai (não
 vai)

7.

trouxeste o mapa? Por
 quais estradas
 fugir ao
 vasto (devastado)
 coração? toda
 estrada é
 pedra
 sequestrada,
 estrago
 de ossos,
 rumor de
 máquina

(STERZI, 2009, p. 52-55)

Várias cenas interligadas por sensações semelhantes configuram a atmosfera de “Retratos”, o próprio título sugere essa constatação. Na observação dos procedimentos estéticos utilizados pelo poeta para a construção do poema, a forma do texto se configura como de suma importância. Tanto a distribuição do texto na página, quanto sua divisão em sete partes, apontam esta “crise da representação”, quando a vida, que se dá pela palavra, é fragmentada pelo poeta, e nesta fragmentação, demonstrar seu trabalho no que compete aos “desvios da referencialidade”.

“Retratos”, figura tal qual uma peça teatral e seus atos, apresenta a existência de sete retratos de um único Eu-lírico, abarcado pelo peso e dor do tempo. A poesia, é matéria nociva, contudo, ainda recolhe da vida, os seus tentáculos, resumidos em mais um ato: “mundo mundo / ou país / bloqueado / de onde a poesia, / drástico estrume, / escapa – / recolhe o / tentáculo: / o tempo é / de fezes”⁶³. Na segunda parte do poema, a bela imagem da flor a despontar no subsolo quase infértil da vida é também analogia e paradoxo: desabrocha a flor ou o aleijão? É neste subsolo que a flor e/ou Eu-lírico irrompe os próprios medos, é também no solo da vida que ele sucumbe, a mesma terra que gera, a mesma que corrói. Aponta o Eu sua própria dor, confirmada e esfarelada na terceira parte do poema, na qual todos os versos seguem analogicamente a forma de uma escada. Desce o Eu aos recônditos de si mesmo, levado pela corrosividade desta tempestade que se instala em si.

Mas, para além do retrato de um lugar, “Retratos” nos oferece metáforas nas quais é possível reconhecer esse resgate, o momento em que o tempo se instaura efetivamente no discurso lírico, com a finalidade de se fazer visível no corpo do poema, como no excerto acima, no qual a “poesia / drástico estrume” – e eis aqui mais uma metáfora negativa –, este monstro que “escapa – recolhe o / tentáculo:”, sobrevive, assim como o aleijão, ao “tempo de fezes”. Assim como em Drummond, a

⁶³ A referência ao poema “A flor e a náusea” de Carlos Drummond de Andrade é notória. Toda a primeira e segunda estrofes do poema, reconfiguram os versos do poeta mineiro, numa quiçá tentativa de reconciliar a imagem de um tempo a sua metáfora configuradora: “Não, o tempo não chegou de completa justiça. / o tempo é ainda de fezes, maus poemas, alucinações e espera. / O tempo pobre, o poeta pobre / fundem-se no mesmo impasse”. E ainda, a presença da palavra “flor”, também acompanha semelhante reconfiguração da metáfora: “Uma flor nasceu na rua! / passem de longe, bondes, ônibus, rios de aço do tráfego. / Uma flor ainda desbotada / ilude a polícia, rompe o asfalto. / Façam completo silêncio, paralise os negócios, / garanto que uma flor nasceu.” ANDRADE, Carlos Drummond. *Rosa do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 13-14.

poesia nasce suja por sob o asfalto sujo da realidade, por meio das palavras, ela vomita “esse tédio sobre a cidade” (ANDRADE, 2012, p. 14). Na escolha vocabular – inclusive na recorrência da palavra “flor” – se edifica primeiramente a construção da paisagem negativa do poema, consagrando depois a metáfora negativa. Dividido em sete partes, é a última que nos oferece registro deste procedimento estético de maneira mais notória:

7.

trouxeste o mapa? Por
 quais estradas
 fugir ao
 vasto (devastado)
 coração? toda
 estrada é
 pedra
 sequestrada,
 estrago
 de ossos,
 rumor de
 máquina

(STERZI, 2009, p. 55)

Para além da sugestão de trecho do célebre poema de Drummond, “À procura da poesia⁶⁴”, o poema movimenta-se como um pêndulo no corpo da linguagem, no qual as linhas que sustentam o pesado movimento isócrona são as metáforas: “toda / estrada é / pedra / sequestrada, / estrago / de ossos, / rumor de / máquina”. Na utilização desta figura, reside o comprometimento do poeta, não só com a arquitetura da linguagem, mas por intermédio dela, sua conexão com a história que é viva e o rodeia, com o tempo, pulsante ao seu derredor, pois à medida que perscrutamos a linguagem da poesia por intermédio do quesito tempo e história, averiguamos como esta mesma poesia vincula-se aos espaços de uma totalidade orgânica, mas também de uma unidade externa à individualidade do próprio poeta. Os questionamentos sobre o conflito entre a linguagem da poesia – organicamente individual – e a posição social do poeta, como representante de seu tempo interceptam o embate sempre constante na literatura: individual/universal.

⁶⁴ “Chega mais perto e contempla as palavras. / Cada uma tem mil faces secretas sob a face neutra / e te pergunta, sem interesse pela resposta, / pobre ou terrível, / que lhe deres: / Trouxeste a chave?” In: ANDRADE, Carlos Drummond. *Rosa do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 12.

Em palestra elucidativa e talvez uma das primeiras discussões no século XX sobre a posição da lírica na sociedade moderna, Theodor W. Adorno⁶⁵ admite que a “composição lírica tem a esperança de extrair da mais irrestrita individuação, o universal” (ADORNO, 2003, p. 66), mas o que nos nutre é saber como esta poesia instaura um tempo marcado e individual do poeta e mostra, através da linguagem que a funda, o tempo encrustado em todos nós. Sensações e emoções sentidas pelo poeta pouco importam se não se manifestam sensivelmente na matéria sensível que é o texto, plasmadas esteticamente, de acordo com Adorno, elas se tornam dignas de “conquistar o universal” (ADORNO, 2003, p. 66). Para o autor, o próprio caráter individual da poesia confere a ela a medida básica do caráter universal, porque a potência máxima do primeiro eleva via de regra a corrente que leva às figurações do outro, de forma totalizante. O excerto de Adorno registra tal problema:

[...] o mergulho no individuado eleva o poema lírico ao universal por tornar manifesto algo de não distorcido, de não captado, de ainda não subsumido, anunciando desse modo, por antecipação de um estado em que nenhum universal ruim, ou seja, no fundo do algo particular, acorrente o outro, o universal humano (ADORNO, 2003, p. 66)

Aquilo que está intrínseco individualmente em cada um de nós solevanta-se aos poucos nas malhas do texto, todo o apanhado sensorial contido nos redutos mais sombrios do Eu é aos poucos gerido pelo poeta como fonte de captação, daquilo que, desconhecido, emerge nos espaços visíveis do Outro que o “acorrenta” de tal maneira que a refração da ação de sentir do Eu passa a ser a sua ação de sentir também. *Aleijão* projeta-se para o leitor como esta permanente atividade de afetação, na tentativa de conferir àquele que decifra os enigmas do texto, a sensação derradeira de ser, também ele, o excremento, o aleijo, a dor que irá redimi-lo. Em “À vista”, poema da seção “Na Treva”, o recurso metafórico é cautelosamente articulado do fundo particular às imediações de cunho genérico, a fim de fazer ressoar nas ondas íntimas do Outro – leitor – os secretos redutos do Eu:

mede a distância
de uma a
outra

⁶⁵ ADORNO, Theodor W. Palestra sobre lírica e sociedade in: *Notas de literatura I*. São Paulo: Editora 34/Livraria Duas cidades, 2003.

estrela;

suporta a espessura
do silêncio;

renuncia à
noção de

refúgio;

cobre-te, parca,
a noite
dura

(STERZI, 2009, p. 67)

O tom de conselho do poema, convidativo ao mergulho, está intimamente ligado ao uso da metáfora: “suporta a espessura/do silêncio”, na qual está contida tanto o regate histórico deste tempo sem alento, quanto a reflexão deste Eu que não cabe mais no espaço irreal tanto de seus sonhos, porque não há sonhos que não sejam reproduções fiéis a sua realidade, quanto à paisagem material que beira sua vista. Contudo, para além do uso da lírica como forma de ilustração e demonstração de teses e ideias sociológicas – o que não nos convém –, a poesia, segundo Adorno, sempre pretendeu resguardar-se desse compromisso representativo-social, o próprio Octavio Paz adverte sobre a negação da poesia para com a história⁶⁶, mas seu caráter mimético – por intermédio da estética – e seu poder em “enunciar o sonho de um mundo em que essa situação seria diferente” (ADORNO, 2003, p. 69), garantem a Adorno afirmar:

Só entende aquilo que o poema diz quem escuta em sua solidão, a voz da humanidade; mais ainda, a própria solidão da palavra lírica é pré-traçada pela sociedade individualista e, em última análise, atomística, assim como, inversamente, sua capacidade de criar vínculos universais, vive a densidade de sua individuação (ADORNO, 2003, p. 67).

⁶⁶ A poesia segundo o crítico, “[...] Nega a história: em seu seio todos os conflitos objetivos se resolvem e o homem finalmente toma a consciência de ser mais que passagem. Experiência, sentimento, emoção, intuição, pensamento não dirigido” (PAZ, 2012, p. 21). Contudo, é necessário convir, que se a poesia nega a história é por meio dos procedimentos estéticos, tais como a ironia, de origem histórica, como ressalta o crítico que a poesia vincula-se à própria história.

Se a composição lírica anseia, através de uma solidão – traduzida pela individuação do poeta e refletida na escolha e utilização do procedimento metafórico – representar uma universalidade, pensemos na consciência histórica do poeta, subjacente ao conflito que este trava com a linguagem, tal experiência permite que a leitura do poema moderno – no tempo de Adorno –, confirmado pela poesia contemporânea, possibilite uma dupla vista na busca por interpretar a chamada “voz social” do poeta. Isso porque, anunciando um novo modo de re-(a)presentar o que está externo ao poema, o poeta revela outros mundos possíveis e é nesta ação que a subjetividade, herança de uma revolução da poesia moderna, revela a objetividade de um “universal humano”. “As solidões reúnem o que a sociedade separa”, disse Albert Camus em *O avesso e o direito*⁶⁷, e tal afirmação, munida de um caráter metafísico, exemplifica a situação, a junção das solidões, a do poeta e a do outro.

A implicação de uma capacidade reflexiva sobre a linguagem do poema é o reflexo da consciência histórica do poeta vertida em consciência crítica de seu próprio papel histórico. O que vale lembrar na atividade de interpretação do poema, e isto se estende à atividade crítica por conseguinte, consiste em reverter o quadro de leitura do próprio poema. Algo bastante próximo ao que Northrop Frye⁶⁸ denominou de “caminho crítico”, o desligamento por parte da crítica de apenas compreender a obra com base em seus aspectos sociológicos. Para o crítico, que vivia em volta aos novos críticos norte-americanos e há muito dedicava-se aos estudos dos mitos e do discurso lírico, o entendimento da obra literária, debruçado sobre sua equiparação ao “contexto social”, só faria sentido quando este pudesse, no corpo do texto, ser significativamente ampliado, o que podemos notar em *Aleijão*, no qual toda a obra converte-se em uma experimentação refratária sobre os liames do convívio violento entre as figuras que compõem o acontecimento ético, ressaltado por Levinas.

Esta ampliação, por sua vez, é fruto do trabalho do poeta sob a linguagem do poema que aporta para procedimentos estéticos responsáveis por esta ressignificação do contexto e dos elementos sociais externos ao poema, pois, “supõe-se que os poetas tenham uma resposta de papel de tornassol sensível para as tendências sociais”, como nos afirma Northrop Frye (1973, p. 17) e devemos,

⁶⁷ CAMUS, Albert. *O avesso e o direito*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1995, p. 27.

⁶⁸ FRYE, Northrop. *O caminho crítico – um ensaio sobre o contexto social da crítica literária*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1973.

então, compreender que os elementos externos do poema surgem após a decifração e recifração dos versos. Por isto a incessante recorrência em *Aleijão* dos conflitos ontológicos geradores da violência que alimenta nossa visão do espaço físico habitado, refletindo o desconforto, a estranheza para com o local, mas, sobretudo, a negatividade presente nessa re-(a)apresentação, ainda em “À vista”:

∫

o intervalo

*de prédio
a prédio*

*é carne
e queda⁶⁹:*

como incorporá-lo?

∫

prova a maçã
da treva:
a casca tesa,
defesa,

receosamente
violada

∫

*o corpo, ex-
pulso feto*

no escuro:

*como
desertá-lo?*

(STERZI, 2009, p. 67-68)

Se a obra *Aleijão* apresenta os prognósticos de uma visão futura construída tão somente nas experiências presentes de um Eu para a qual a ênfase na negatividade nada mais resume do que a verdadeira essência da vida, tudo é alastrado pelo choque e o atrito, pois o mundo em *Aleijão* é fundamentalmente violência e desabrigo. Os espaços livres da zona de convivência são: “o intervalo / de prédio / a

⁶⁹ Os intervalos em itálico são do próprio autor.

prédio”. Na metáfora do espaço urbano é o território inimigo no qual o Eu tende a aventurar-se à queda ou incorporar tal espaço à construção negativa de si mesmo, o que ocorre sem eventualidade alguma. Neste sentido, entendida como agente constitutivo da composição lírica, a metáfora é poderoso instrumento para o resgate da historicidade da lírica, obviamente, ao seu curso, como bem nos esclarece João Alexandre Barbosa, “o leitor é obrigado a reconhecer o trajeto metafórico que permitiu a sua concretização” (BARBOSA, 1986, p.) e não apenas explicar por meio de seu curso imagético, como se, aventureiro, o leitor buscasse em compêndios de mitologia, magia e fontes de alquimia, as pistas para a decifração dos enigmas do poema. O arco do poeta com seu tempo volta-se para uma constante reflexão sobre a linguagem, o que culmina como permanente desafio, promovendo outras formas de ler a poesia contemporânea.

2.2.4. Hermetismo em face da violência em *Aleijão*

Nos caminhos entre a lírica e sua historicidade, o poeta, munido de uma consciência crítica que culmina numa arquitetura estética do texto, opera no campo da linguagem o processamento visual da fusão entre os espaços do Eu e do Outro, – para lembrarmos a fórmula ontológica e os conceitos totalizantes de individual/universal –. Tal ação culmina em uma reestruturação da atividade poética (uma espécie de modo de leitura que vislumbra um texto dúctil), arguta, permeada de signos plurissignificativos, como peças de um jogo *Lego*, no qual o leitor deve – dotado de sensibilidade e habilidade interpretativa – decifrar os enigmas do texto. Na visão de Fábio Andrade⁷⁰ a utilização de “uma linguagem artística profundamente elaborada nasce de uma reflexão crítica” (ANDRADE, 2010, p. 34), dá luz ao hermetismo poético. Localizado entre as zonas de conflito do texto: palavra e signo, o hermetismo configura-se como um alto grau de depuração e trabalho estético, o que em *Aleijão* alia-se a um agenciamento necessário das imagens de violência como fonte de resgate da historicidade lírica⁷¹. Dos operadores formais observados

⁷⁰ ANDRADE, Fábio. *A transparência impossível: Poesia brasileira e hermetismo*. Recife: Edições Bagaço, 2010.

⁷¹ Convém ressaltar que esta união entre hermetismo e resgate da historicidade lírica não faz parte de um traço do hermetismo, pelo contrário, o que propomos é uma visão crítica acerca da obra,

no discurso lírico empregado por Sterzi para produção de *Aleijão*, o hermetismo acopla todas as outras, por ser a partir desta tomada de consciência crítica para com a linguagem que se processa um modo de leitura diferenciado, ou seja, paisagem e metáfora negativa constituem-se como traços do hermetismo poético em *Aleijão*.

Se a operacionalidade da obra muda a partir da inserção do leitor no processo de recepção da mesma, é imprescindível levarmos em consideração o fato de que boa parte da compreensão far-se-á a partir deste resgate histórico de imagens, gerando ao leitor um campo no qual sua atividade interpretativa será traçada segundo seu conhecimento tanto dos dispositivos da língua no corpo do poema quanto de sua sensibilidade. A poesia contemporânea cria seu próprio campo de significados, é requerido do leitor – como visto anteriormente – que este dispense à sua leitura um grau de depuração e inteligência arguta, a fim de investigar o texto ao limite de sua exaustão – para compreender os caminhos feitos pelo poeta. Se o poema “instaura a reversibilidade dos significados pela criação de um espaço de leitura intertextual” (BARBOSA, 1986, p. 23), é por intermédio da atividade primeira de um garimpo textual que o leitor encontra – dentro do próprio poema – as pistas a serem utilizadas para as respectivas atividades de decifração e, mais do que nunca, a de recifração constante do poema.

Essencialmente sincrônico com relação à forma e ao conteúdo, o hermetismo poético não pode ser visto fora desta sincronia; a forma, como visto no início do presente capítulo, essencializa a vida cotidiana que, plasmada, transforma-se em matéria sensível. Por isso, é possível percebermos em *Aleijão* alguns traços que compõem o hermetismo poético agregados a uma profunda virtualização da violência.

No poema “Número” da seção intitulada *Território*, na qual o poeta experimenta por meio da utilização da metáfora negativa e da écfrase – procedimento estético que, segundo o crítico Fábio Andrade, consiste na “apresentação criativa de objetos, de modo a imprimi-los de maneira memorável e contundente na mente do leitor” (ANDRADE, 2010, p. 189) - a construção de um jogo ágil entre o poema, a linguagem do poema e o leitor:

I

plena inquietude nenhuma
serenidade

chora
no céu noturno estivo

no exílio inviável da
altura

dúzia
de gaivotas

(STERZI, 2010, p. 142)

Responsável pela reconstrução visual e sensorial de um instante, a écfrase, traço do hermetismo poético, é por Eduardo Sterzi utilizada para construir no leitor a percepção da paisagem negativa, como efeito estético do agenciamento das figuras de violência. No movimento sincrônico do voo das gaivotas, nem mesmo sua alvura física suscita a busca da paz, mas sim, a confirmação terrível de que mesmo a brancura do voo é esgotável e paradoxalmente obscura.

O poema inicia com uma sugestão imagética do silêncio como base sensorial na qual a inquietude suplanta a serenidade da cena. Acompanhado de uma sonoridade pausadamente articulada entre o uso do verbo “chorar” e das palavras “noturno e estivo”, os versos seguintes apresentam uma organização visual contrita, mas sublime; aos poucos, o leitor é levado ao céu noturno de verão, no qual o choro – bela figuração do céu – é revelado não pelos pontículos estelares, mas pela estranheza do voo das gaivotas. Ora, quem, ao perceber-se em tal instante, quase fotográfico, não hesitaria em perguntar-se sobre a presença de tais pássaros de hábitos diurnos em um ambiente noturno? Somente após deglutir os versos seguintes “no exílio inviável da / altura // dúzia / de gaivotas”, a definição deste resgate de memória, pode o leitor perceber a particularidade de tal traço estético: conduzir o leitor aos redutos do devaneio poético, por meio do trabalho com as imagens carregadas de estranheza. Estas esferas compreendem o processamento estético da negatividade em toda a obra, inclusive do agenciamento das figuras de violência; a própria imagem projetada revela uma violência onírica, na qual as cores branca e negra estão intimamente relacionadas à percepção do Eu deste espaço urbano sempre violado. Na permanente construção visual do instante – posto que no hermetismo poético, uma das formas de apresentação da écfrase é a “descrição

insólita de um objeto conhecido”⁷² – o poema vai aos poucos transformando esta descrição numa verdadeira máquina de projeção imagética e sensorial, dentro da qual, como um estroboscópio no universo da linguagem, o poema vazasse através das ações de recifração textual, movimentos voluntários que descobrem as várias camadas do poema, revelando a cena tal qual uma ilusão da realidade:

II

voo constricto
entre
telhas e estrelas

cápsula de sol
ferindo
o sono compulsório

nenhum pouso ou
repouso
em vasto inimigo céu

Dentre essas camadas que se desvelam durante a recifração do texto, a perspectiva de uma nulidade do espaço é inevitável, “entre / telhas e estrelas” o voo das gaivotas – que culturalmente é reconhecido como um símbolo da liberdade – corta como um cinzel o céu noturno, transpondo esta liberdade ilusória em degradação e solidão. Nos versos seguintes, “cápsula de sol / ferindo / o sono compulsório” a confirmação do ambiente inóspito instalado e imediatamente a projeção da imagem mental no leitor, como em outro poema, “E MESMO O CÉU / é um deserto” (STERZI, 2009, p. 16).

Ao refletirmos sobre o uso da palavra deserto como um sinônimo da mesma solidão que constitui o ser aleijão, encontramos sua recorrência, pelo menos em imagem, de forma considerável em todo o livro. De todos os cento e dez poemas que compõem *Aleijão*, a recorrência da palavra “deserto” é significativa e convém ressaltar que, mesmo quando não utilizada, a construção imagética do poema suscita, por meio da paisagem negativa, sua lembrança. Em “nenhum pouso ou / repouso / em vasto inimigo céu” encerra a estrutura da éfrase do poema, emoldurando mais uma vez, de forma desvelada, a negatividade do tempo e do céu, um deserto sem lembranças, só tal qual cada de nós. Dessa forma, poesia, violência

⁷² (ANDRADE, 2010 p. 190)

e solidão tornam-se elementos constitutivos em *Aleijão*, bases da construção imagética da obra, deixada para o trabalho de garimpo do leitor, compreendido como peça-chave na relação direta com o texto literário⁷³. Ao analisar os aspectos que compõem o circuito poético que perpassa pela relação entre hermetismo poético e recepção, o crítico Fábio Andrade, ainda em seu *A transparência impossível: poesia brasileira e hermetismo*, acrescenta: “O leitor [...] se apresenta como um duplo do autor, alguém capaz de penetrar no texto e comungar com seus índices significativos” (ANDRADE, 2010, p. 37). Como o hermetismo funciona como uma fogueira em que se queimam os usos típicos das palavras para promover um movimento arrebatador na linguagem, a posição do leitor na ação da leitura é fundamental para sua efetivação.

Em “ABUTRE”, poema em sequência a “Número”, Sterzi persiste no mergulho conciso da éfrase – como recurso para promover o estranhamento poético – convidando o leitor a partilhar da visão quase dantesca da negra ave. Essa partilha entre leitor e obra suscita pensarmos a poesia como o caminho para a reflexividade tanto da linguagem quando de si mesmo. Neste sentido, Ronaldo Ferrito em *A via excêntrica*⁷⁴ nos apresenta a obra como o caminho e a peregrinação que na “complexidade de suas imagens e elementos”, nos leva a pensar “simultaneamente no Outro, não em uma relação metafórica, mas em sua identidade essencial” (FERRITO, 2010, p. 17). O hermetismo como recurso deste caminho que é a obra, promove essa comunhão permanente entre leitor e poesia, acendendo uma chama na estrada da literatura.

A éfrase então é um ladrilho na estrada da literatura e uma das peças fundamentais para a edificação da poesia contemporânea. Sendo assim, o uso da éfrase na poesia hermética, de acordo com Fábio Andrade, “está igualmente subjugada às pulsações poéticas que deformam a “realidade”, para apresentar-nos uma nova realidade” (ANDRADE, 2010, p. 191), contudo, diante do cenário negativo e suscetível ao expandir do campo significativo da violência, a éfrase em *Aleijão* torna-se ferramenta indispensável para imprimir no leitor – a título de reforço – a perversidade deste cenário e também da ação sombria da ave:

⁷³ Faz-se mister salientar que o leitor é peça fundamental no circuito interpretativo da poesia contemporânea, sua liberdade inicia-se ainda na metade do século XIX e confirma-se no século XX. Na modernidade, a visibilidade dada ao leitor, pelo menos em teoria, inicia-se com Hans Robert Jauss e sua *Estética da Recepção*, contudo, os próprios poetas já haviam pensando na concepção do texto literário, guardando-o sob as vistas atentas do leitor, pondo-o em evidência frente ao poema.

⁷⁴ FERRITO, Ronaldo. *A via excêntrica*. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2010.

ABUTRE, desenho de treva,
tatuagem só rascunho: vulto
que sobre a carne se projeta
e nela emprenha quanto impregna

(porém de treva). Quer-se interna
voragem, como a do caruncho;
nada – nem as asas – que o impeça:
menos sina quanto tarefa.

(STERZI, 2009, p. 143)

Como ave de rapina, o abutre se alimenta de cadáveres e, por isso, não nos atrai de forma positiva a sua imagem, o negro de suas asas e sua aparência grotesca somente nos suscitam a lembrança da morte. Sterzi procura retomar tal imagem através da recorrência de suas funestas qualidades; metaforicamente associado às trevas, o abutre, “desenho de treva / tatuagem só rascunho” presentifica-se na mente do leitor como um prego quente, furando a cru, suas mais remotas lembranças sobre tal ave, que, no impulso instintivo de vida, nutre-se dos restos físicos de outros. Eis o objetivo de Sterzi, o que instantaneamente nos liga ao pensamento de Antonin Artaud em uma de suas cartas sobre a crueldade, escritas em 1932: “No fogo de vida, no apetite de vida, no impulso irracional para a vida há uma espécie de maldade inicial” (ARTAUD, p.120), esta “maldade inicial”, assinalada na ação necessária do abutre em alimentar-se de carnes putrefatas, guia a construção da imagem mental do leitor gerada pela éfrase que gradualmente insinua a confirmação e a amplificação semântica da ave, o que ocorre, sem dúvida, no quarteto seguinte:

(porém de treva). Quer-se interna
voragem, como a do caruncho;
nada – nem as asas – que o impeça:
menos sina quanto tarefa.

Se vem da treva, esse pássaro da carnificina, tal qual o homem que se nutre da miséria humana, sua fome sacia-se de vida, voraz, resta de seu banquete o pó, como o caruncho – eis uma comparação perspicaz utilizada por Sterzi – que perfura a já morta madeira, a fome é a mesma, contudo “sina” e “tarefa” possuem no poema

valores distintos, de um lado, destino, do outro, a opção natural, meio de sobrevivência.

Essa percepção do texto somente se torna possível graças à inserção do leitor por parte do poeta – e também da própria poesia que se abre a leituras e à coautoria do leitor – o que se dilui no “hermetismo poético que representaria, ainda, uma forma de resistência às diluições grosseiras da sensibilidade em tempos hostis de pós-modernidade triunfante” (ANDRADE, 2010, p. 21). Assim, dosada a ótica negativista de *Aleijão* que fica a comover com violenta ordem o aleijado leitor, este leva consigo aquilo que os poemas deixam para o após as palavras, perpetuando ao infinito o efeito poético pedido pela poesia: o atrito e o encontro. É a chamada “travessia da obra” ressaltada por Ronaldo Ferrito:

A obra nos atravessa para então atravessarmos a obra. Somos convocados a fazer o caminho surgir de nossos pés, mas sempre deixando-o aparecer sobre eles. O fazer surgir é o deixar aparecer: o fazer se torna aqui o deixar, uma ação que tem como firmamento a não ação. Não criamos a obra, no entanto, nos empenhamos na criação – essa que nos conduz ao realizar, sem que seja nossa realização (FERRITO, 2010, p. 49).

Estando mais perto agora do leitor, o poeta vê, no primeiro, o coautor de sua obra, o que promove conscientemente uma fusão de horizontes no campo de decifração da poesia, haste indispensável à linguagem da poesia hermética. Baseado nas ideias hermenêuticas sobre os “horizontes de compreensão”, desenvolvidas por Hans-George Gadamer, como um conjunto de conceitos, crenças e culturas responsáveis por nos auxiliar na construção subjetiva de nossa compreensão do mundo, o discípulo de Gadamer, Hans Robert Jaus⁷⁵ retoma os dois tipos distintos de horizontes de compreensão: “o horizonte de expectativa do presente”, cabível ao leitor, e o “horizonte de expectativa do passado”, inscrito no texto, para, por meio da teoria, validar a importância do leitor para o processo interpretativo da obra literária. Em *A literatura como provocação*, Jaus impulsiona a participação do leitor no processo interpretativo da obra literária, com base no conceito de horizonte de expectativa:

⁷⁵ JAUSS, Hans Robert. *A literatura como provocação*. Lisboa: Editora Veja, 1993.

Uma obra não se apresenta nunca, nem mesmo no momento em que aparece, como uma absoluta novidade, num vácuo de informação, predispondo antes o seu público para uma forma bem determinada de recepção, através de informações, sinais mais ou menos manifestos, indícios familiares ou referências implícitas. Ela evoca obras já lidas, coloca o leitor numa determinada situação emocional, cria, logo desde o início, expectativas a respeito do ‘meio e do fim’ da obra que, com o decorrer da leitura, podem ser conservadas ou alteradas, reorientadas ou ainda ironicamente desrespeitadas, segundo determinadas regras de jogo relativamente ao género ou ao tipo de texto (JAUSS, 1993, p. 66-67).

Jauss pretendia ultrapassar o núcleo das ideias marxistas e formalistas tão em voga até a primeira metade do século XX, aplicadas à leitura do texto literário, renovando assim a aplicabilidade dos conceitos criados por Gadamer. Estes de “horizontes de expectativa” compreendem a experiência literária do leitor e consistem no modo como nos situamos e apreendemos uma dada realidade no mundo de forma subjetiva, neste caso, frente à recepção do texto literário. Ao nos defrontarmos com o texto como leitores, trazemos nossa bagagem de mundo, preenchida por nossas experiências pessoais, nosso arcabouço mítico, nossas fórmulas de uso e interpretação dos dispositivos da língua. No contato com o texto, nosso “horizonte do presente” funde-se ao “horizonte do passado” promovendo uma “fusão de horizontes” responsável por uma colaboração ativa do leitor para com a interpretação do texto.

No poema “Jardim de pedras” essa fusão de horizontes agregada à engenhosidade da palavra pede do leitor sua comunhão, a fim de que esta união crie o efeito absurdo da dor e do desamparo, e comova. Mais uma vez, o retorno da paisagem negativa consonante a uma linguagem elaborada e precisa cria o efeito estético da transposição do leitor ao espaço fundamentalmente desolador e violento, a iniciar pela analogia do título, “jardim de pedras”, numa grande cidade, o jardim – miticamente o canto de paz do lar – é revertido na dureza dos prédios, as árvores do espaço urbano, impossível não unir estranheza e reconhecimento:

1

o corpo extenso
de vidro e vergonha
oferto à janela

somente binóculos
cogitam sequestrá-lo

(o aspecto *amnésia*
de um jardim de pedras)

como conciliar
distância e desejo
?

2

o amor vegetal
retalhando o baldio

desistente memória
do entulho

calar o nome:
queda

d'água
tornada fio

gás ausente
da luz

3

o corpo numeroso
precariedade
recomposto

à beira
do sono

(o alarme
dos cães)

varado pela noite
como estancar
a dispersão?

(STERZI, 2009, p. 131-132)

“Jardim de pedras” está estrategicamente posto na seção denominada “Dois” de *Aleijão*, por esta conta, é preciso siso do leitor para penetrar este jardim, tendo em vista a possível consonância com o tema da seção. Como a poesia hermética

exige atividade permanentemente crítica do leitor, por valer-se do jogo-artifício das palavras, buscamos, numa linguagem substantiva, a predicação da paisagem e sua respectiva descrição – tal qual na écfrase – contudo, o jogo prossegue e cabe a nós ligar os pontos enigmáticos do poema a fim de ligá-lo às relações com a seção, verdadeiro enigma do texto. Em sua primeira parte, a recriação de uma cena íntima, solitária, o confronto entre o corpo e o espaço, este abjeto, o Eu pequeno diante da nulidade significativa da cidade, como um Outro que o devora silenciosamente à medida que neste mesmo instante, como *flash* de memória, a lembrança do contato físico – amoroso, que não passa de atrito e choque – soa absurdamente desgastada pela distância deste jardim.

A fragilidade reforça o pensamento de Jaime Ginzburg em *Literatura, violência e melancolia*⁷⁶ de que “não estamos à mercê apenas da hostilidade da natureza e da passagem do tempo, mas da insegurança de não sabermos o que esperar dos outros e, em última instância, de nós mesmos” (GINZBURG, 2013, p. 65). Por isto, a nascente de um “amor vegetal” precívél ao apodrecimento costura em nós mesmos a insegurança para com o outro, este ser estrangeiro que nos rodeia. Pois, se o contato amoroso nada mais constrói a não ser a indiferença e o atrito, perdeu-se sua motivação específica e primeira, o senso de abrigo, mais notório a partir da segunda parte do poema, no uso dos substantivos se intensifica certa atmosfera estética enigmática e obscura, tal qual os moldes de categorias negativas preconizados por Hugo Friedrich na dedicação deste, à poesia moderna.

A certeza de que o amor é queda, fio gotejante, incômodo persistente – não seria à ótica proposta pelo livro, concebê-lo de outra forma – encaminha o leitor por entre os limites da distância: a apatia imediata, a dispersão. A lembrança promovida pelo espaço frio, exposto através da janela, logo se dissipa, inevitável não se dispersar diante da exatidão que se instala frente aos olhos e tão rápido quanto a origem do leve ímpeto memorialístico, novamente é subvertido pela selva obscura que ao nosso redor se instala. Não há esperança para o amor, comunhão, há o choque e, logo após, somente o soerguimento de algo a que, se quiséssemos dar nome, surge na metáfora da segunda parte do poema, metáfora tal, revestida de um apelo visual das cenas cotidianas: calar o nome: / queda // d’água / tornado fio // gás ausente da luz” e num ímpeto “à beira / do sono”, corta-se o instante à guisa de

⁷⁶ GINZBURG, Jaime. *Literatura, violência e melancolia*. São Paulo: Editora Autores Associados, 2013.

navalha: ladram os cães, o relógio do sono. Novamente a solidão e seu desastre da vida, um aleijo, “varado pela noite”, impossível estancar a dispersão.

No jogo sério, estabelecido pelo hermetismo, que se situa numa espécie de “zona de sugestão”, (ANDRADE, 2010, p. 33) nos terrenos da linguagem, os poetas definem as regras de um jogo tátil travado com o leitor e as peças para esse jogo estão na forma do poema. Neste universo, no qual “o gozo poético não se dá sem superar certas dificuldades, análogas às da criação. A participação implica uma recriação; o leitor reproduz gestos e experiências do poeta”, (PAZ, 2012, p. 51) costeando os horizontes que compõem os atos de decifração e recifração do texto poético.

Neste sentido, propondo uma visão “centrípeta” para a crítica literária, Northrop Frye na primeira parte do seu *Fábulas de identidade*⁷⁷ analisa o fenômeno literário a partir da recorrência de arquétipos, mitos (como formas simples) e contos populares. Ao investigar essas categorias e relações, Frye percebeu que, propondo ele uma visão centrípeta do estudo da literatura, acaba por admitir que tais relações não se dão apenas por descendência, mas também por meio de intercessões estéticas, o que se confirma em sua ideia de que: “cada poeta tem sua mitologia particular, sua própria faixa espectroscópica ou formação de símbolos peculiar” (FRYE, 2000, p. 17), tornando-a disponível ao leitor a cada poema. É pela caminhada em *Aleijão* que o leitor descobre esta “faixa espectroscópica” que circula toda a obra. No poema “Na marra” da seção *Na treva*, mais uma vez somos compelidos a adentrar este terreno ácido que é o cotidiano, revelador de uma profusão de imagens que vibram a atmosfera da violência:

1

o grito
à queima-
roupa, e
nus, de
cócoras,
na esquina,
concílio
de covardes

“¡fecha geral!”

⁷⁷ FRYE, Northrop. *Fábulas de identidade – ensaios sobre mitopoética*. São Paulo: Nova Alexandria, 2000.

2

túneis, funis;

o mar
combustível
surrando
a avenida;

a mandíbula
das cortinas
metálicas
mascando
o dia-
a-dia

(em baba
e silêncio);

agravo de
sangue,

bolhas de
paralisia

3

“¡sai dessa pedra,
marisco!”

– vivo ou
morto; morto
e vivo –

“¡sai dessa
pedra!”

4

“o crime é o
crime – “nossa noite é
criminal”

(STERZI, 2009, p. 78-79)

Se a atmosfera negativa de *Aleijão* não se resume somente nos confrontos íntimos deste sujeito lírico, ela é irradiada pelas cenas de um tempo sujeito as suas iniquidades. Quem, dentro desta faixa vibratória da violência, enxerga na obra uma cidade perdida, logo encontrará na epígrafe⁷⁸ do poema a conclusão: “Agora o

⁷⁸ Epígrafe: *Para Antonio, em Copacabana*.

tempo / do sangue: o / tempo da / febre (STERZI, 2009, p. 94). E esta febre reside no paroxismo que a alusão à cidade e a cena descrita no poema geram. A “mitologia particular” de Sterzi se põe exatamente onde a fruta encontra o travo, no incômodo, as cenas adentram o íntimo do leitor, tal qual o título do texto, “na marra”.

Ao analisarmos o poema detidamente, observamos que esta febre se mantém viva e pulsante durante todo o poema, acarretando em sua forma, um ritmo rápido, de muitos cortes, mas preciso. Mesmo no primeiro verso: “o grito / à queima- / roupa, e / nus, de / cócoras, / na esquina, / concílio / de covardes”, é possível percebermos o forte apelo visual, característica do hermetismo poético. O isolamento do sétimo verso confirma este ritmo preciso, logo após o corte intencional, sua crua predicação: “de covardes”. Os versos encadeados de forma cortante, mas não abrupta, revelam a destreza do poeta na escolha dos vocábulos que o compõem, em sua maioria substantivos e nisso, uma constatação: a vida em *Aleijão* é substantiva, a exemplo de outros poemas analisados no presente trabalho.

As quatro partes que concebem “Na marra” funcionam como marcadores temporais da cena descrita: a abordagem policial nas ruas da cidade, e escolhe o poeta o universo vocabular que lhe apetece e garante ao poema a consonância com a matéria viva, a vida. Por isso, no uso dos versos “¡fecha geral!”, “¡sai dessa pedra, / marisco!”, asseguram a proximidade com o horizonte de expectativa do leitor que compreende o passo desta caminhada e segue, perseguindo no texto, as pistas que revelam essa “formação de símbolos peculiar” do poeta. Na segunda parte do poema, o uso medido dos substantivos, inclusive em sentenças predicativas, (a exemplo do verso: “o mar / *combustível* / surrando / a avenida”, com as expressões adjetivas expressam esta cautela estética do hermetismo poético. Em: “a mandíbula / das cortinas / metálicas / mascando / o dia- / a dia”, a personificação que inicia a estrofe encontra-se internamente ligada à estrofe anterior por aproximação semântica, o mar e suas ondas são a mandíbula das cortinas metálicas que devoram os dias. Estes dias sem soerguimento só a constatação de que: “o crime é o / crime – nossa noite é / criminal”.

Para Northrop Frye, “a obra-prima profunda parece nos puxar para um ponto no qual podemos ver um número enorme de configurações convergentes de significação” (FRYE, 2000, p. 19). Por isto, as imagens, temas e arquétipos da violência, por sua vez, surgem em *Aleijão* como emanações dessa “faixa espectroscópica” do poeta, fundem-se naturalmente no acesso do leitor aos

mecanismos linguísticos do poema. É no elemento-base do poema, a palavra, que esta violência se coloca no discurso lírico, que, segundo Roland Barthes, no ensaio *Existe uma escrita poética?* Contido em *O grau zero da escrita*⁷⁹, “a palavra Poética é assim um objeto inesperado, uma caixa de Pandora de onde saem voando todas as virtualidades da linguagem” (BARTHES, 2004, p. 43). Como poesia de revolução e reflexão sobre a linguagem, a poesia moderna – estendemos à poesia contemporânea – segundo o próprio Barthes, parte do pressuposto de que para a ação poética é necessário o uso da palavra ao limite de sua exaustão, dando a ela uma nova configuração, o seu uso desde o excesso ao grau zero, o silêncio, a procura de uma morada para a palavra:

Na poesia moderna, as relações não são mais do que uma extensão da palavra, é a Palavra que é “a morada”, é implantada como uma origem na prosódia das funções, ouvidas mas ausentes. Aqui as relações fascinam, é a Palavra que alimenta, cumula como o desvendamento súbito de uma verdade; dizer que essa verdade é de ordem poética é apenas dizer que a Palavra poética nunca pode ser falsa porque ela é total; brilha com uma liberdade infinita e se propõe a irradiar em direção a mil relações incertas e possíveis (BARTHES, 2004, p. 42).

Se no trabalho com a palavra reside o sentido da poesia contemporânea, seu uso, fruto de uma maturação da linguagem, revela a consciência crítica, ressaltada anteriormente. O hermetismo – fruto desta maturação –, promove espaços de intercessões imagéticas, por meio da intertextualidade, o trabalho até a exaustão da palavra possibilita que o resgate imagético seja pensado e articulado pelo poeta por meio da utilização frequente do “procedimento alegórico, isto é, aquele cujas imagens poéticas apontam para a reversibilidade da linguagem da poesia, instaurando o jogo dos elementos intertextuais” (BARBOSA, 1986, p. 21).

A alegoria, portanto, é o elo capaz de disponibilizar ao leitor o fio que incorpora o poeta à sua realidade; é por meio de seu acesso que o leitor reconhece o espaço no qual o poeta depositou a chave para compreensão do poema. Sobre o caso, João Alexandre Barbosa ressaltava a precaução que deve ter o crítico para com o tema, especificando que “tão velha quanto a poesia, a alegoria não pode ser tomada como instrumento absoluto de caracterização da modernidade na poesia (BARBOSA, 1986, p. 21), mas como elemento reconciliador entre o poeta e o leitor.

⁷⁹ BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

Os deslocamentos promovidos pela alegoria demonstram a atualização do próprio procedimento alegórico e também, em alguns casos, do procedimento metafórico do poema, isto porque, ao recorrer a tal procedimento, notadamente modificado após o surrealismo, no qual sua relação com o referente conclui-se pela distância, coloca-se por vezes através do uso da ironia para sua construção. A criação de novas alegorias para a poesia marca essencialmente o tempo do poeta e, através de sua compreensão e processo de refração, recupera-se a historicidade do poema. Como “a unidade da poesia só pode ser captada pelo trato nu com o poema” (PAZ, 2012, p. 22), pensemos nestes procedimentos estéticos básicos utilizados por Eduardo Sterzi para promover o enigma da poesia – a paisagem negativa, o hermetismo e a metáfora, – e, após reconciliar-se com a historicidade do poema, o poeta, investigador da linguagem projeta na forma do poema estes paradoxos que concluem a própria linguagem da poesia. E nós, leitores, como sujeitos desse ato no qual nos encontramos, tornamo-nos tão vítimas, quanto agentes de criação.

Ao pensarmos na violência e suas formas presentificadas na poesia, por certo, chegamos à conclusão de que a própria consciência crítica do leitor mantém acesa essa relação entre a poesia e o “processamento negativo das imagens e lugares comuns⁸⁰” para utilizar e desdobramento da linguagem. Para Octavio Paz, ainda em *O arco e a lira*, a violência se instala na poesia através da própria linguagem que a configura, como violação da própria palavra, elemento básico da composição lírica:

A criação poética tem início como violência sobre a linguagem. O primeiro ato dessa operação consiste no desarraigamento das palavras. O poeta as arranca de suas conexões e misteres habituais: separados do mundo informe da fala, os vocábulos se tornam únicos, como se tivessem acabado de nascer. O segundo ato é o regresso da palavra: o poema se transforma em objeto de participação. Duas forças antagônicas habitam o poema: uma de elevação ou desarraigamento, que arranca a palavra da linguagem; outra de gravidade, que a faz voltar. O poema é criação original e única, mas também é leitura e recitação: participação (PAZ, 2012, p. 46).

Como a transparência do poema não se faz para o leitor de forma imediata, e neste jogo instalado entre a linguagem do poema e o leitor, necessita deste último, de sua complacência e do pacto firmado com o texto, mas, sobretudo, que na

⁸⁰ (ANDRADE, Op. Cit. p. 34)

tessitura e garimpo das significações do poema, ele dispenda todo o seu universo mítico para dentro dos labirintos do poema. Sua erudição é automaticamente substituída pela consonância entre uma habilidade e uma entropia textual. As forças antagônicas que habitam o poema, ressaltadas por Paz, elevam-se por meio da palavra e, se há recorrência desta ou daquela imagem, tal visão só é possível graças a esta violência – tida como violação – da própria linguagem. Arrancar a palavra de seu universo mágico e transmutá-la para outro espaço de significação é manter o vetor da linguagem no limite semântico. A palavra como “ponte mediante a qual o homem tenta superar a distância que o separa da realidade exterior” (PAZ, 2012, p. 43), pela definição de Octavio Paz, abre as portas para a reflexão sobre a linguagem visual, o forte caráter imagético da poesia contemporânea. Pois se “tudo o que se nos apresenta, no mundo social-histórico, está indissocialmente entrelaçado com o simbólico⁸¹”, e este simbólico em primeiro plano é cumprido pela ordenação das imagens e como encontramos-nos enlaçados a nossa tentativa de re-(a)apresentação do universo circundante da obra de arte, conclui-se: a imagem está em tudo, pois, segundo Gilbert Durand⁸² “[...] a imaginação bebe o obstáculo que a opacidade do real percebido constitui, e a vacuidade total da consciência corresponde a uma nova espontaneidade”. A poesia, como fruto artístico que revela o mundo, mas também cria outro, não se abstém de beber nesta imaginação definida por Durand; a imagem e o trabalho visual com a palavra, por fim, tendem a ser mais um norte para compreensão da experiência poética e têm, como uma de suas finalidades, promover uma espiral na qual ela movimentará o fruto das ações primárias do ato de ler o texto poético e, no *Aleijão*, a violência.

⁸¹ CASTORIADIS, Cornelius. *A instituição imaginária da sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 2000, p. 142.

⁸² DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 2012, p. 23.

3. VISÕES LÍRICAS 2: A IMAGÉTICA DA VIOLÊNCIA

*“Por entre as grades do grito
o céu da liberdade viaja”*

(Corpo de delito – Armando Freitas Filho)

3.1. Apontamentos sobre a imagética da violência

“Sentir, observar e transformar, tais as três maneiras possíveis de comportamento da composição lírica”, segundo Hugo Friedrich⁸³. No campo do sentir: como o poeta absorve a atmosfera externa do poema, “busca descobrir e construir, pela forma, a totalidade oculta da vida” (LUKÁCS, 2000, p. 60). Uma dupla chama estende-se entre a obra literária e seu entorno de produção. Se ainda na primeira parte de *O contexto da obra literária*⁸⁴, Dominique Maingueneau afirma que: “a existência social da literatura supõe ao mesmo tempo a impossibilidade de se fechar sobre si e a de se confundir com a sociedade ‘comum’, a necessidade de jogar com e nesse meio-termo” (MAINGUENEAU, 2001, p. 28), podemos confirmar a ideia de que o discurso literário, entendido como ação enunciativa, mantém com o entorno social uma relação de completude.

Num lado da chama, a subjetividade inerente à composição literária, do outro lado, seu papel como marca de um tempo. No âmbito da observação: tem o poeta de averiguar se o discurso lírico encerra as categorias de individualização e também de uma dada “voz social”, se ainda mantém para com o seu objeto, uma referencialidade visível. E por fim, a Transformação: “O desmembramento da sintaxe”, a nova relação da lírica com a construção e a álgebra” (FRIEDRICH, 1978, p. 18-28), como resposta ao modo de sentir e observar o gênero. Em resumo: As particularidades desta lírica contemporânea, voltada para uma reflexão sobre a linguagem e experimentação de novos usos de procedimentos estéticos são reflexos dos modos de sentir o contexto da obra, observar os dispositivos da língua, transformá-lo em linguagem sensível. É o barro da vida, nossa experiência

⁸³ (FRIEDRICH, 1978, p. 17).

⁸⁴ Convém ressaltar contudo, que embora vinculada às instituições sociais que a tornaram possível, a obra literária, segundo Maingueneau, articula sua existência dentro do contexto social, mas não se reduz a tais instituições, pois como uma atividade enunciativa, “ela mantém um discurso sobre o mundo, mas gere sua própria presença nesse mundo” (MAINGUENEAU, 2001, p. 19).

intrínseca do mundo nos leva indubitavelmente ao encontro com o Outro e confere a ele o estado de afetação.

Mas onde fica a imagem poética nestes tentames da razão sensível? No caminho que é a poesia, a imagem dá força à mola propulsora do sentido, inicia no campo do sentir e estende-se ao leitor por meio da transformação da palavra. Fruto de uma fusão centrípeta e quase matemática formulada pela via indireta da consciência humana⁸⁵, a imagem torna-se responsável por transpor, por intermédio da re-(a)presentação, o universo em devaneio de sua origem. Contudo, ela nos revela um mundo particular no qual de maneira plurissignificativa – se pensarmos em um equilíbrio dinâmico para sua apresentação – um mundo ímpar em que convergem entre si “forças de coesão” (DURAND, 1988, p. 77), responsáveis por agrupá-las conforme os antagonismos por ela suscitados.

Na esfera literária, notável é a importância do universo imagético para a construção semântica do objeto artístico. O que corrobora a ideia de Cornelius Castoriadis⁸⁶ em *A instituição imaginária da sociedade* de que “tudo o que se nos apresenta, no mundo social-histórico, está indissocialmente entrelaçado com o simbólico” (CASTORIADIS, 2000, p. 142) e esta simbólica, em primeiro plano, é cumprida pela ordenação das imagens e como nos encontramos enlaçados a nossa tentativa de re-(a)presentação do universo circundante da obra de arte, conclui-se: a imagem está em tudo. Toda esta revelação, trazida pela leitura da imagem poética, é ressaltada por Gaston Bachelard:

É antes o inverso: pela explosão de uma imagem, o passado longínquo ressoa em ecos e não se vê mais em que profundidade esses ecos vão repercutir e cessar. Por sua novidade, por sua atividade, a imagem poética tem um ser próprio, um dinamismo próprio. Ela advém de uma ontologia direta (BACHELARD, 2011, p. 02).

Desta ontologia direta, a imagem na poesia suscita inúmeras interpretações, caso contrário, não seria o poema “o corpo material das palavras, que possibilita o

⁸⁵ Para Gilbert Durand, a imagem é fruto de uma ação promovida pelas vias da consciência, esta ação por sua vez, representa o embate dessas vias, “uma *direta*, na qual a própria coisa parece estar presente na mente, como na percepção ou na simples sensação. A outra, *indireta*, quando, por qualquer razão, o objeto não pode se apresentar à sensibilidade “em carne e osso” (DURAND, 1988, p. 11). A imagem, portanto, é a forma encontrada pelas vias da consciência para re-(a)presentar à própria consciência a realidade. DURAND, Gilbert. *A imaginação simbólica* São Paulo: Cultrix, 1988.

⁸⁶ CASTORIADIS, Cornelius. *A instituição imaginária da sociedade*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2000.

espanto de ver as coisas sempre pela primeira vez” (BARRENTO, 2006, p. 61). Em *O arco e a lira*, Octavio Paz esclarece que “toda imagem aproxima ou acopla realidades opostas, indiferentes ou afastadas entre si. Isto é, submete a unidade à pluralidade do real” (PAZ, 2012, p.104) e no discurso poético contemporâneo, a imagem é de suma importância para construção de um cenário intertextual, no qual o imaginário da tradição e as formas do sentir e observar o mundo do poeta retornam por meio da reelaboração conceitual da imagem. A imagem é a matéria antiga na qual o poeta urde, no tecido do texto, sua experiência particular da linguagem. Em *Aleijão*, Eduardo Sterzi recorre constantemente a uma ressemantização de imagens, esquemas, mitos e fragmentações das cenas cotidianas, a fim de mobilizar no interior do texto, uma ação de interpretação de cunho investigativo e sugestivo. Tal constatação corrobora com as palavras de João Alexandre Barbosa, de que o poeta é um verdadeiro “criador de enigmas”, à medida que a obra se faz aberta para a ação intelectual do leitor, vai aos poucos apresentando as fórmulas e a chave para interpretação do poema. Convém lembrar que este regaste mítico-imagético pode ser observado como um importante quesito utilizado na construção da obra para, por meio da linguagem, presentificar a violência, tornando-a viva no texto, tal qual um punhal a cortar as finas visões do leitor.

No que compete à análise das imagens de violência em *Aleijão* e ao caráter hermético de sua forma, podemos confirmá-la, como ressalta o crítico Fábio Andrade, acerca do hermetismo poético, como uma maneira de “resistência às diluições grosseiras da sensibilidade” (ANDRADE, 2010, p. 21). É possível encontrarmos a conexão das imagens que interligadas a estas “forças de coesão”, organizam-se conforme sua evocação arquetípica. Em *Aleijão*, as imagens encontradas nos poemas convergem para a ambientalização da violência urbana, em suas várias significações, nos apresentando os limites desta violência que surge, desde “o silêncio que precede o esporro⁸⁷” ao soco e subjugação do outro, convergindo para uma representação do espaço, pautada no impacto deste nas figurações do sujeito.

Desta forma, encontramos na obra em análise não somente a re-(a)presentação da violência por meio de imagens, mas uma reatualização desta

⁸⁷ Título do quinto álbum da banda *O Rappa*, lançado em 2003.

mesma violência, ora sendo evocada quase explicitamente, por meio dos símbolos e arquétipos, ora por imagens que se entrelaçam criando assim uma atmosfera de abandono, apatia e violência. Conforme a recorrência e presença dessas imagens na obra em análise, observamos três pontos que se bifurcam por entre as estradas de *Aleijão*: o espaço habitado ou o território rejeitado por este aleijão, a comunhão dilacerada e a dor de um tempo ou a dor de si mesmo. Estas imagens apresentam-se quase intercaladas durante todo o livro, mas ganham nas últimas seções (*Na treva*, *Dois* e *Território*), espaço delimitado para sua presentificação, eis o caminho:

3.2. Território-corpo-espaço: um deserto na cidade

*“É outra a cidade, outro
o desejo cão que late
a noite inteira no pátio”*

(Cão – Eduardo Sterzi)

Reatualizar o espaço, estando nele a impressão aguda do contato com o mundo, perceber nele, o *inter-essamento* perante as figuras que constituem o território habitado e o próprio chão pisado, mas também o desprezo, a inquietude e o vazio gerados pelo confronto: Eu/Outro. Mas, ao contrário da noção de abrigo e refúgio suscitadas pelas imagens que se ligam a ideia de moradia, terreno, o espaço-cidade que se faz deserto em *Aleijão* carrega a dor do tempo, a prisão dos prédios, a insegurança das grades, “é outra a cidade”. Neste espaço convidativo não ao mergulho, mas à fuga e ao corte, o ser aleijão sobrevive nos escombros, como Sísifo rolando uma pedra sobre a montanha, ele rola a pedra da negatividade. No poema “Território”, em seção de mesmo nome, o leitor pode continuar sua peregrinação nesta terra negativa e obscura, cerceada pelos objetos mais íntimos, dosando, a cada passo, sua estadia nas estradas do texto:

Mesmo o pó dorme, a esta hora,
desprezado
pelo sol. Podes
vagar tranquilo
pelo território inimigo:
tua casa.

Nenhum perigo que as coisas te assaltem
 ou te abracem. Os
 braços
 das cadeiras, como de praxe,
 calados. Mal percebes
 (êxtase ou cansaço)
 a oclusa
 cerimônia de coisas
 a que não foste
 convidado e que,
 intruso,
 profanas

(STERZ, 2009, p. 139).

A imagem do espaço em *Aleijão* concentra-se no teor negativo de sua construção. A terra onde se habita reserva desafios ao sujeito lírico que o obrigam a aceitá-la como um habitat estranho, um aquário permeado de águas-vivas. Mesmo a casa, este reduto que nos reserva a paz, o microcosmo no qual se refugiam os medos humanos e sob o qual adormecem seus sonhos e seu cansaço. Em “Território”, a casa perde completamente sua tranquilidade, ela alimenta o perigo, captura a estranheza e congela a esperança em seus recantos mais ínfimos e íntimos. Cadeiras, camas, tudo refrigera a alma e aquece a violência, uma frieza da casa, uma certeza do ser aleijão: nada nos salva, tudo é perigo e devastação. Se não há esperanças de paz para o Eu-lírico, tão pouco para aquele que lê, o leitor é levado para dentro deste abismo que é o poema, numa queda e/ou numa peregrinação na qual as partes da casa revelam a acidez de uma vida esfacelada. A esperança é o pó que adormece, “a palavra faz brotar o espaço” (NEJAR, 2002, p. 131) e nele o inimigo.

Na tradição hindu, a ideia de sacralidade da casa solicita de seus visitantes os pés descalços, as impurezas da rua devem ficar fora deste ser interior que é a casa. Símbolo feminino, regido pelo regime noturno da imagem, a casa é encontro e redenção, aproximação do ser que sou com o ser do universo. Ela nos reúne, nos acopla ao interior de nós mesmos, simbolicamente é o abrigo, o retorno seguro, a paz e o conforto.

Como as imagens são, na constatação de Octavio Paz, a “expressão genuína da visão e experiência do mundo” do poeta (PAZ, 2012, p. 113), Sterzi se apropria desta experiência para, no campo da palavra, ressignificar a imagem da casa como território suspeito e perigoso: “Podes / vagar tranquilo / pelo território inimigo: / tua

casa”. Esta imagem diluída de um verso a outro inicia com uma ideia concessiva, acompanhada da constatação que garante ao sujeito lírico, o adentrar neste espaço sem mais surpresas: “Mesmo o pó dorme, a esta hora, / desprezado / pelo sol”. Toda a intimidade suscitada tradicionalmente pela imagem da casa é revertida por Sterzi numa negação, a casa se torna a “não-casa⁸⁸”, na qual o homem é um ser disperso, perdido por entre os objetos íntimos que lhe são estranhos, “vive a casa em sua realidade” (BACHELARD, p. 200), mas a teme em sua “virtualidade”. Por isso, “Os / braços / das cadeiras, como de praxe,” estão “calados”, perderam esta noção metafísica de abrigo ressaltada por Gaston Bachelard e agora, todo o onirismo que antes circulava sob a noção de casa se transforma na “oclusa / cerimônia das coisas” que indubitavelmente nos prende e nos expulsa, nos fazendo, ainda sim como intrusos, profaná-la.

A ênfase na negatividade cotidiana revela um mundo fundamentalmente violento no qual não há esconderijo, o espaço é a projeção da relação ético-ontológica que se firma na negação do “deixar-ser”. Qualquer lugar, sendo físico ou projeção deste sentir do poeta, se transforma pelas leis próprias do texto na erosão dos sentimentos e da comoção, reservada ao leitor para o momento posterior a sua peregrinação. Os espaços presentes em *Aleijão* em sua grande maioria se apresentam metaforizados como personagens de um núcleo maior da obra. Quartos, ruas, prédios, a casa são dores, anseios e uma revolta aguda, escondida em um Eu-lírico claustrofóbico, porque nenhum lugar na obra representa abrigo. Os lugares são inóspitos e não possuem ligação direta com o homem, tudo é estranheza e deserto.

Nesse ínterim, encontramos “Água-viva”, que seguindo semelhante fórmula do poema anterior, apresenta uma visão adversante do mar. A única coisa que o mar ainda pode dar é dor. A água-viva, assim como qualquer luz que clareie as trilhas dessa caminhada, é também o inimigo que lança o covarde golpe da peculiar beleza. Contudo, sobrevivente deste viver anômalo e dissonante, as perguntas do Eu-lírico em diálogo direto com o leitor guardam tão somente a certeza do vil golpe desta beleza: a destruição.

⁸⁸ A exemplo de: BACHELARD, Gaston, A casa. Do porão ao sótão. O sentido da cabana in *A poética do espaço*. Disponível em: End. Eletrônico: <https://pt.scribd.com/doc/57089481/BACHELARD-Gaston-A-Poetica-Do-Espaco>

Foste ao mar:
não surpreendeste?

Não te assaltou
na carícia de queimar?

Não te aviltou, em trapos,
transparente?

Não te cobrou refúgio
na cova das virilhas,
no cume dos ombros?

Não te alcançou
sorradeira, em golpe
de luz e areia?

Lápis de sol
semeando pegadas.

Mergulho – constante –
de pedra em pedra.

A tarefa
é sem fruto

(STERZI, 2009, p. 148)

Ser urticante, de rara aparência, luminoso, perigoso e nesta constatação o paroxismo peculiar ao discurso poético de Sterzi: tudo é inevitavelmente violento, vazio, mas no caos parece ser possível encontrar a salvação. O preenchimento de sentido do espaço é feito através dos olhos críticos do Eu-lírico que, mergulhado na atmosfera negativa da vida, transfere ao espaço sua interpretação e sensação sobre ele. O mar reserva apenas este animal, estes perigos internos, estas queimaduras que ferem lá dentro o íntimo deste aleijão já ferido. São pingos ácidos, cnidoblastos, chicotes de fogo, a bela metáfora: “Lápis de sol / semeando pegadas”. A partir das perguntas estabelecidas no diálogo entre leitor e sujeito lírico, o poema se estrutura nas aparentes qualidades negativas da água-viva: a carícia que esconde o golpe, a beleza transparente que inibe o ardor, a destreza que cobra atenção.

“Não surpreendestes? // Não te assaltou // Não te aviltou // Não te cobrou refúgio // Não te alcançou”. Os versos iniciados de forma negativa demonstram certo pensamento antitético (de um lado a beleza transparente do animal, do outro a inevitável “necessidade de também ser fera”), esta por sua vez libera no leitor a pesada sensação de ser ele trapo, teimoso na ação do banho de mar, mesmo

reconhecendo nele o perigo. Não há aí ingenuidade, pelo contrário, há a confirmação: é preciso sentir na pele para julgar, falar, constatar a partir da ação o que toda a obra delibera: violência e instabilidade. Lidos isoladamente os versos não passam de afirmações, tidos de forma interrogativa revelam a periculosidade e a astúcia natural de quem nasce para a defesa, diferente do homem, detentor do livre-arbítrio para continuar a ser fera ou não. Por ser obrigado a ser fera, não há frutos para aquele que não semeia, apenas destrói, o fruto é a própria tarefa, o fim ou começo cíclico de tudo, inclusive da vida que não cessa é sempre o: “Mergulho – constante – / de pedra em pedra. // A tarefa / é sem fruto”.

A noção de território em *Aleijão* passa pela ideia de pertencimento sempre negativo de um espaço macro, nesse sentido, tem-se a cidade fragmentada em prédios, céus desertos, terrenos baldios, mas para além das representações de espaços físicos o que de mais notório se vê nesta concepção de território está conjuntamente vinculado aos liames do “sentir, observar e transformar”. Se a imagem está na *anima* do poeta, ela revela o sentir por meio da transformação, dessa forma, a imagem do território é primeiro sensação, observação e por fim, estando sob as mãos contritas do poeta, se transforma. Sob esta perspectiva, encontramos em “Devastação”, o corpo não naturalmente humano, mas o corpo de um território na consagração contínua da violação, esta construída nas inferências interpretativas do poema:

Aquele tronco
arrancado, tempo
inscrito em
círculos de
carne
estrangeira, vizinha
a mim, despenca
em mim.

Assim sepultá-lo, em
mortalha de
vísceras, dobras de
lembra, extrema
carícia.

Aquele tronco, lapso
de árvore,
cariz
da infância, lápis
de escrita

íntima, ferida
 ínsita, insígnia
 do mortal.

Assim conservá-lo, sacro
 caroço
 sangrado, nome secreto
 gravado no
 carnaz
 à espera do colapso
 final, quando
 o que
 é vivo, de-
 finitivo, vácuo,
 vazará

(STERZI, 2009, p. 21).

O corpo que simultaneamente tomba frente aos olhos do Eu-lírico é aos poucos reconstruído pelo leitor cúmplice. Nesta caminhada na estrada rochosa da poesia, este corpo não é humano, mas carrega a negatividade e a frieza do homem e conseqüentemente os frutos cultivados por ele nestes “tempos líquidos”. Se em “Água-viva”, a “tarefa é sem fruto”, “Devastação” apresenta o fruto abortado: “Aquele tronco / arrancado” que não nos permite mais a contemplação dos “aspectos óbvios”, constituintes do espaço, mas sim do que sobrou dele. Antes vida, Grande Mãe⁸⁹, hoje tronco jogado, cicatriz enorme no meio da estrada, lápis colorido, “cariz / da infância // ferida / ínsita, / insígnia / do mortal”. Chevalier e Gheerbrant acrescentam ao simbolismo da árvore:

Símbolo de la vida en perpetua evolución, en ascensión hacia el cielo, evoca todo el simbolismo de la verticalidad: así el árbol de Leonardo da Vinci. Por otra parte, sirve también para simbolizar el carácter cíclico de la evolución cósmica: muerte y regeneración; los árboles de hoja caduca sobre todo evocan un ciclo, ya que cada año se despojan y se recubren de hojas” (CHEVALIER, GHEERBRANT, 1986, p. 118).

Reafirmada em sua natureza, a árvore é virtualizada em restos, visivelmente afetados por uma sensibilidade não-aparente, mas sim cruel, pois é tão somente em restos que ela se conservará agora. Nega-se a figura da árvore, mas ela ainda continua lá e é esta presença que evidencia a constante ação de negação do Outro,

⁸⁹ CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Editora Herder, 1986

sendo ele ser ou espaço. Tem-se a aproximação do olhar para aspectos não óbvios do espaço, o que reforça, segundo Zygmunt Bauman, uma “solidez” perante a realidade que nos confronta:

Ingressamos num mundo em que a terrível quantidade de aspectos óbvios a ponto de já não serem conscientemente notados e não precisarem de nenhum esforço ativo, nem mesmo de decifrá-los, para estarem invisivelmente, mas tangivelmente, presentes em tudo o que fazemos – dotando desse modo os nossos atos, e as coisas sobre as quais agimos, de uma solidez de “realidade” (BAUMAN, 1997, p. 17).

Este tempo preciso de *Aleijão* consagra o instante apenas à contemplação da perda, é o tronco de uma árvore – aspecto não óbvio da realidade – que denuncia o título, “Devastação”, apresentado como “Aquele tronco”. Ressalta-se o uso do pronome demonstrativo que como o ser aleijão também despenca. Lembremos, a utilização do verbo “despençar”, a caída brusca já em si confirmação da violência, contida no ato e ressaltada no olhar daquele que vê e frente a este outro, o tronco, se vê compelido a também despençar. Mas da mesma queda, o *voyeur* incita a carícia, pois habita em todos nós esta sede pelo grotesco e pela dor. O poema, fragmentado em espaços supostamente vazios, surge na divisão “coágulo” e se configura em charco de sangue, prestes a estourar ou vazar noutra lugar. Esta fragmentação é também do humano que se permite a pertença do não-deixar-ser, à espera apenas do cumprimento das coisas, da “destruição de tudo que é frágil⁹⁰”.

“Terreno” apresenta semelhante construção imagética com relação aos poemas anteriores: o espaço macro (o terreno baldio, a cidade) é no instante de captação da leitura, o espaço micro, repleto do que ele tem de mais indigesto, nu e violento: uma carniça:

Ali, sob a pedra, entre
as
macegas, o
pequeno esqueleto
já sem
o gato:

a pequena morte
campeava,

⁹⁰ Quinto verso do “poema porrada” de Roberto Piva in PIVA, Roberto. *Paranoia*. Instituto Moreira Sales: São Paulo, p. 127.

desavisada,
naquele baldio
das primeiras
punhetas

(STERZI, 2009, p. 149).

A percepção de mundo do poeta revelada na imagem que obriga o leitor “a suscitar dentro de si o objeto um dia percebido. O verso, a frase-ritmo, evoca, ressuscita, acorda, recria” (PAZ, 2012, p. 115). Neste poema, a conexão com “Uma carniça” de Baudelaire não se faz oculta, contudo, se para o francês, o objetivo se vincula a éfrase do cadáver exposto na estrada, em Sterzi, o “pequeno esqueleto” não é o tema do poema, ele serve de elemento intertextual para revelar o que de fato é tema: o terreno. “A pequena morte / desavisada” e o fedor típico entregue ao relvado não retira do espaço seu sentido, ele tal qual em Octavio Paz, vertido em imagem desperta no sujeito a presença⁹¹ do lugar. Nele, não estão mais presentes o cheiro ocre da carniça, mas o azedume em presença “das primeiras / punhetas”, porque a ideia desse território é o efeito da presença e do sentido dele em nós, leitores-cúmplices, viajantes desta estrada que se chama poesia.

3.3. O coágulo da dor

*“Sequestra-me, a dor.
Sabe-me, a vadia.”*

(Dor – Micheline Verunschik)

Há uma linha tênue entre a dor e a palavra, o poeta conhece bem seus limites. Dor e palavra são próximas, a dor ocupa o ser, a palavra ocupa o mundo. O mundo ocupado pelas palavras em *Aleijão* se mantém fiel à dor, desde seu pórtico de entrada à lápide que o encerra⁹², o livro se constitui sob diversos aspectos, o

⁹¹ A noção de presença é apresentada e desenvolvida por Hans Ulrich Gumbrecht em: GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença – o que o sentido não consegue transmitir*, Rio de Janeiro: Contraponto, PUC-RIO, 2010. Para o filósofo alemão, presença “refere-se a uma relação espacial entre o mundo e seus objetos. Uma coisa “presente” deve ser tangível por mãos humanas – o que implica, inversamente, que pode ter impacto imediato em corpos humanos” (p.13).

⁹² “Mais embaixo” é o poema que encerra o livro: “de onde vim não vim. Sou filho / de outro buraco. Entrei / aqui / desavisado. Saí / pelo outro lado” (STERZI, 2009, p. 155).

alcance dessa tênue linha; dor e palavra, no campo da forma, relutam o embaraço, mas, próximas que são, se entrecruzam incessantemente. A imagem da dor em *Aleijão* surge como reflexo dos modos de ver do Eu, não são nítidas, estão encobertas por outras características da violência: a apatia, o pessimismo e o individualismo revelam um coágulo onde a dor habita. As palavras por sua vez, postas sob medida, denunciam este sentir e esta observação típicas da composição lírica contemporânea, elas sobrevivem no limite da re-(a)presentação.

Como todo o livro, cunhado com requintes metafóricos precisos, a dor é exibida como único sentimento de comoção ou a única alternativa para o campo da sensação deste ser aleijão, ela move a fragmentação de si mesmo e permite o desmembrar-se constantemente, a dor de si, do tempo, a dor está em tudo: nas relações amorosas inexistentes, nos laços de família puídos, nos territórios, na devastação do próprio eu. Não encontramos um Eu-lírico arrefecido pelo peso do tempo, nem irônico ao ponto de permitir o nascimento de um gozo perverso sob a existência dessa civilização inclassificável, mas sim, uma lógica estabelecida entre a poesia e a vida, engenhosamente posta em prática por meio da palavra.

O título de uma das seções do livro *Coágulo* apresenta a dor em sua forma mais primitiva: a sensação primeira, na ansiedade que precede o golpe fatídico ou após o mergulho neste abismo da vida servem de alimento a esta massa que ao longo dos poemas vai ganhando força para finalmente exortar toda a violência contida em si. Dessa forma, não há em *Aleijão* imagens poéticas específicas da dor, mas sim uma atmosfera que a alimenta. Esta ação de mergulho, associada ao refúgio da dor em forma de coágulo presente desde as relações amorosas aos espaços da casa, justificam-se simbolicamente como um retorno ao abrigo eterno, mas em sua forma negativa: pela queda. Para Gilbert Durand, esta ação involuntária remete-nos ao “ventre polivalente que pode, decerto, englobar valores negativos (...) e vir simbolizar o abismo da queda, o microcosmo do pecado”, (DURAND, 2012, p. 202) do medo e da angústia. Estas imagens presentes em *Aleijão* simbolicamente reconstroem um dos objetos de estudo do Regime Noturno da imagem: o sepulcro, contudo, nesta formação da dor em coágulo, ao contrário das imagens deste regime, não promovem a ideia de retorno ameno, mas sim a uma hibernação ou a construção de uma couraça que esconda esse sujeito lírico ou o capacite a viver sob o jugo de um mundo violento, como visto no processo de ficcionalização do sujeito lírico.

ideia cíclica e conformada de que não há esperanças no mundo aleijado é confirmada, a exemplo dos últimos versos: “Que ao fim de muitos corredores / há mais corredores / e uma alegria podre”. Da boca, a dessecação prossegue e encontra “os cabelos” que “encostam nos joelhos” e novamente a boca, cujo vão “é uma catedral / rasgada pelo fogo”. E assim, dos finais de cada verso, tem-se o encadeamento preciso ao início dos versos seguintes, a fogo sucede “sexo”, cuja existência não é analisada em órgão, mas em ato: “Que o sexo é um porão / – fede a cadáveres, tardes subtraídas, / [perfumes contrabandeados”. O sexo, outro refúgio da dor, nada mais representa a não ser ruptura e um suor fétido.

Se a dor está presa neste coágulo no qual mergulha também a própria obra, cabe àquele que sobrevive aos horrores e a tanto desastre e devastação lançar sobre a descrição de sua experiência uma “Perspectiva do barril”. Novamente a imagem do coágulo da dor surge, desta vez, exteriorizada tal qual uma caixa chinesa; dentro do barril um aleijão, dentro do aleijão um coágulo, dentro do coágulo uma dor e lá no recôndito mais obscuro, o Eu:

C'est moi dans la poubelle

Mas
onde encontrá-lo?

f cultivando (cego,
cambaio) coágulos
de treva na concha
da tarde

f O quinto (ou sexto)
dromedário
na fila de pagas:
recurvo, esmagado.

f No extremo em que o
presépio
desmorona em
precipício: preso à

escarpa, ao
(arame)
íngreme
(farpado).

(STERZI, 2009, p. 88)

De forte apelo ao mergulho nas profundidades do ser, este poema se ilumina desde seu título e vai paulatinamente, prosseguindo de sua epígrafe ao movimento de queda, “embrenhando-se numa exploração das profundidades”. A fantasia, conserva “da técnica polêmica à preocupação da couraça, a precaução da defesa” (DURAND, 2012, p. 200), qualidades do Regime Noturno da imagem. Esta perspectiva de barril denuncia uma proteção forjada pelo Eu-lírico na esperança tardia não de proteção, mas de anulação dos sentimentos e com os poemas que estruturam o livro, dar prosseguimento a este movimento “involutivo” da seção *Em germe*. Este barril, tal qual a imagem do coágulo da dor, revela a necessidade deste ser aleijão em penetrar qualquer ambiente que o libere temporariamente da atmosfera negativa que o cerca, no entanto, como esta atmosfera está nele mesmo, dentro da casa, solto nas ruas, ou mesmo dentro do lixo, esta dor o acompanhará. Simbolicamente, esta ação em esconder-se, penetrar é entendida por Gilbert Durand como o “esquema de queda”, no qual o Eu refugia-se, “é sempre um “ingresso” mais ou menos cenestésico e visceral” (DURAND, 2012, p. 201).

É sobre estes esconderijos do Eu que se estrutura “Perspectiva do barril” e na pergunta em forma de verso que inicia o poema: “Mas / onde encontrá-lo?”, a resposta: “f Cultivando (cego, / cambaio) coágulos / de treva na concha / da tarde.” Nota-se a presença massiva desses símbolos de inversão, do “sepulcro-berço” (DURAND, 2012, p. 237). Cultivar em si mesmo bolsas de sangue, esconder-se na treva de uma concha, exilar-se, eis a explicação dada pela epígrafe: “Sou eu no lixo”, o lixo deste tempo. Na numerologia do “quinto (ou sexto) / dromedário / na fila de pagas: / recurvo, esmagado”, reside esta dor, este aleijão, resiliente na ação perene contida “No extremo em que o / presépio / desmorona em / precipício: preso à // escarpa, ao / (arame) / íngreme / (farpado)”.

Em verdade, todas as relações humanas em *Aleijão*, sejam elas as relações de pertencimento aos lugares, familiares, ou os amigos figuram dor e desalento. Viver é estar em comunhão com “a indiferença pura, a apoteose do temporário e o sincretismo individualista” (LIPOVETSKY, 1983, p. 39), por isso, “amigos são quase um país”, no qual depositamos a sensação onírica de liberdade e refúgio, contudo, “este país não existe”, amigos não existem, somente solidão e dor existem de fato, o saldo de um mundo fadado à ubiquidade da negatividade; segundo Gilles Lipovetsky:

As consciências já não se definem pela dilaceração recíproca; o reconhecimento, o sentimento de incomunicabilidade, os conflitos deram lugar à apatia e a própria intersubjetividade se encontra desinvestida. (...) o indivíduo pede para ficar só, cada vez mais só e simultaneamente não se suporta a si próprio, a só consigo. Aqui o deserto já não tem começo nem fim (LIPOVETSKY, 1983, p. 45-46).

Esta dor que é coágulo, este tempo e território que se fazem deserto em *Aleijão* se expõem na confirmação de nossos enganos, mais uma vez, esse ser aleijão mostra ao leitor o perigo das relações humanas, o que “País”, poema da seção *Na treva* apresenta:

Isso
que chamamos “amigos”
e às vezes perdemos
porque o repuxo os carrega
sempre para mais fundo:
para antes das ondas,
onde dormem os peixes;
para depois da memória,
onde dormem duas vezes

– isso desfaz-se
sombra
que a luz
do farol atravessa.

f

Isso
que é tábua
de solidão
a que nos
agarramos
quando falta o
chão e,
náufragos,
sonhamos com terra

– isso é quase um país.
Mas esse país
não existe. Esse país
não presta.

(STERZI, 2009, p. 106-107).

Isso, pronome, essa coisa ou objeto próximo à pessoa com a qual se fala perdeu seu nome, seu sentido, tornou-se algo tão fictício quanto um país, contudo, o poema na tarefa de trazer ao fluxo da palavra este “Isso”, apresenta ao leitor os “amigos”. O grande espaço dado a partir da margem do poema para a colocação do termo “Isso” supõe a continuidade de uma conversa estabelecida entre o aleijão e o Outro, atento ouvinte, carregado de uma ingenuidade irônica e provocativa. A escolha intencional das aspas garante a ironia no uso da palavra, porque não existem amigos; este “Isso” “desfaz-se / sombra / que a luz / do farol atravessa”. O “Isso” contido no poema não sobrevive ao “repuxo”, os “amigos” “morrem duas vezes”, nas ações da vida aleijada, na memória que nos faz esquecer-los. “Isso” é a partícula semântica da dor, a “dilaceração recíproca deste sentimento de incomunicabilidade”, mas recebe da metáfora contida na segunda parte do poema, seu valor afetivo: “Isso / que é tábua / de solidão” / a que nos / agarramos / quando falta o / chão e, / naufragos, / sonhamos com terra”. A resposta daquele que ouve atentamente a definição do Eu-lírico: “– isso é quase um país” divide a atmosfera do poema bruscamente e tal qual um *flash* ilumina o título, justificável apenas a partir desta metáfora. No influxo da palavra, aquele habituado aos desastres, convívios visceralmente rompidos, arremata a fim de encerrar a conversa: “Mas esse país / não existe. Esse país / não presta” e na resposta, ele mostra o cão escondido por entre as páginas do livro.

Não só a violência em suas nuances interpretativas é aplicada nos poemas, mas também a atmosfera resultante deste (des) *inter-essamento*, a era vazia de vozes e ativa de ações diametralmente opostas ao convívio pacífico entre as pessoas e o espaço físico circundante. Neste território, passivo a nicho absurdo, do qual fala Gilles Lipovetsky, residem seres também vazios, contudo, os versos do corpus em análise sangram a inquietação do estar-no-mundo, percorrem o espaço ao seu redor e o desvirtualizam imagetivamente. Segundo João Barrento, há hoje uma tendência humana à “anestesia da dor”, na qual os sujeitos desconhecem seu sentido ético (*ethos*), tornando-a “excluída ou anestesiada”. Completa João Barrento:

A dor está hiperpresente – nos media e nas suas imagens “eventualmente chocantes” –, mas a saturação da sensação leva ao embotamento, à anestesia dos sentidos, ao “indiferentismo”, ao tédio, que é a estratégia para enganar a “dor do mundo” através de uma dissolução da dor no tempo (BARRENTO, 2006, p. 15).

Diante desta dissolução da dor perante as faces do tempo, cabe a poesia, mesmo a hermética, pois não distancia-se do real que a tornou possível, expressar por meio da imagem, a dor como fruto da violência. O conceito e a interpretação desta imagem que consagra um tempo atípico, severo e vazio, no qual “[...] é necessário estabelecermos que acompanha – esta era individualista – uma relação original com o Outro, do mesmo modo que dela decorre uma relação inédita com o corpo, o tempo, o afecto, etc” (LIPOVETSKY, 1983, p. 67).

Embora a afirmação assuma a prerrogativa de confirmar a negatividade das coisas e assumir o compromisso da obra em demonstrar através da composição lírica, o atrito, o choque e a re-(a)presentação da violência em suas nuances interpretativas, do germen de raiz ética ao agenciamento desta violência para a composição, ainda há espaço na obra para esta dor adentrar as relações amorosas e aviltar ainda mais esta atmosfera negativa de *Aleijão*.

3.4. Dois: comunhão dilacerada

*“Eis o zênite da agonia da agonia:
a dor não aumenta, se parte”*

(UTI – Alberto da Cunha Melo)

“Dois” é o título da penúltima seção de *Aleijão* e apresenta as visões negativas do Eu-lírico sobre as relações amorosas e sua comunhão dilacerada. Das falhas da relação a dois ao cotidiano da comunhão íntima e decepcionante. A dor não dá trégua e a inexistência das ilusões de refúgio ou exílio no livro passam por todas as estadias da vida e a escolha do contato amoroso como choque, desgastado pelo tempo e pela dor são constantes nesta última seção. Através de uma reconfiguração da linguagem poética, utilizando-se da metáfora como base imagética, as imagens são postas de modo a subverter cenas do cotidiano em uma atmosfera da alma deserta, revelam o homem que habita os interstícios de uma razão em ascensão, o que promove o gosto pelo grotesco, e a confirmação do esfacelamento das relações amorosas.

“Vapor e cimento” é o primeiro poema da seção:

Enquanto deslizo – serpente
metálica – ao longo do arroio,
a proa rasgando o
asfalto, temente apenas
a radares e outros
roedores,

meus olhos se despregam
do fluxo apático
e, de repente,
descobrem, ao fundo,
formações efêmeras
de algodão e
reboco, vapor e
cimento – o assim
chamado “horizonte” –
morrendo em rosa e
cimento;

poderia ser o fim do mundo,
mas aqueles óculos
mudaram a percepção
de tudo, e ela pôde,
ao meu lado, mesmo
assustada, sorrir,
embora sua fala,
no rapto do instante,
cessasse abrupta, à espera
de alguém – tigre ou
anjo – que, munido
de ferramentas apropriadas,
nos arrancasse
do cerrado cipoal
das ferramentas;

poderia ser o fim
do mundo, mas
hóspede perpétuo
da mais ímpia
masmorra
(onde o chão
morde o teto)
do palácio
gasoso
das lembranças,
fantasio-me liberto,
preso apenas a
um que outro
relâmpago: o prego,
áspero de cimento,
cravado no pé esquerdo;
o primeiro golpe
da adaga (a vítima
sobre a pia,
ao lado de uma

privada); o ilustre
de inúteis tentáculos
rebetando no ventre
da sala; tua última
palavra

(STERZI, 2009, p. 122-123).

Dois elementos se unem a fim de auxiliar na construção imagética desse poema: vapor e cimento. O primeiro elemento vaporoso e o segundo arenoso sugerem a ideia antitética do contato íntimo. A partir desta noção estruturam-se as demais imagens, de cunho forte, difusas, niveladas cirurgicamente pelas mãos do poeta. O contato íntimo supõe o ato de desnudar-se, amor – palavra rara em *Aleijão* – é perecível e com o tempo, inexistente. O poema dilui-se ao longo de seus versos por meio de um recurso estético no qual as imagens se esfacelam por entre os versos, sendo assim, o Eu-lírico, munido de sua própria voz, apresenta ao leitor uma longa cena de violação.

Os primeiros versos do poema são postos à margem da folha e marcam sua função na ação de delimitação da imagem com o agrupamento de suas estrofes a partir desse afastamento: “Enquanto deslizo – serpente // meus olhos se despregam // poderia ser o fim do mundo, // poderia ser o fim”. Cada um desses versos cumpre a função de marcar a diluição de imagens das ações descritas e sentidas pelo Eu lírico e suas predicções encontram-se marcadas pelo uso do sinal (–). Estas ações vão aos poucos se dissolvendo, formando um quadro sensorial e sinestésico, no qual se misturam cores, texturas e uma sensação de entorpecimento provocada pelo encadeamento dos versos que suscitam o encadeamento das imagens poéticas, o que corrobora com as ideias de Octavio Paz, ainda em *O arco e a lira*:

Toda frase faz referência a outra, é suscetível de ser explicada por outra. Em consequência, o sentido ou significado é um *querer dizer*. Ou seja: um dizer que pode ser dito de outra maneira. O sentido da imagem, pelo contrário, é a própria imagem: não se pode dizer com outras palavras. *A imagem explica a si mesma*. Nada, exceto ela, pode dizer o que quer dizer. Sentido e imagem são a mesma coisa. Um poema não tem sentido fora de suas imagens (PAZ, 2012, p. 115).

Sendo assim, partindo desse encadeamento dos versos, na primeira estrofe do poema, encontramos o Eu-lírico em um ambiente impreciso, vacilante entre o mar

e o asfalto, lugares díspares e antitéticos, são os olhos que apresentam este universo de sensações indefinidas, revelando um leve torpor acompanhado paradoxalmente por profunda lucidez: “meus olhos se desprendem / do fluxo apático / e, de repente, / descobrem, ao fundo, / formações efêmeras / de algodão e / reboco, vapor e / cimento – o assim / chamado “horizonte” – / morrendo em rosa e / cinzento.” Nota-se a inserção das palavras que compõem o título (vapor e cimento) do poema a ilustrar a impressão sensorial do Eu-lírico perante o “horizonte”, escrito cuidadosamente entre aspas, a fim de designar o uso corrente da palavra, de sentido desacreditado para este ser aleijão.

A continuidade da ação iniciada na primeira estrofe surge na estrofe seguinte. Iniciada por forte apelo sensorial, novamente os olhos figuram-se como uma lupa apresentando a dissolução do contato físico que se mostra no poema, contudo “no raptó do instante”, percebe o leitor que uma das partes desta relação amorosa não participa espontaneamente dela: “embora sua fala, / no raptó do instante, / cessasse abrupta, à espera / de alguém – tigre ou / anjo – que, munido / de ferramentas apropriadas, / nos arrancasse / do cerrado cipoal / das ferragens.” Na terceira estrofe, as percepções do Eu-lírico se intensificam e se tornam mais nítidas. Ele, “hóspede perpétuo / da mais ímpia / masmorra”, este aleijo de homem “fantasia-se liberto, / preso apenas a / um que outro / relâmpago” e neste ponto faz-se o desfecho da cena: um episódio violento no qual a dissolução tanto das imagens quanto das partes que compõem a ação, aliados a uma linguagem sugestiva e dura, promovem no leitor a sensação de afetação. “Poderia ser o fim”, mas é apenas o começo de uma história cotidianamente repetida e ironicamente chamada de crime passional, amor: “o primeiro golpe / da adaga (a vítima / sobre a pia, / ao lado de uma privada); o lustre / de inúteis tentáculos / rebentando no ventre / da sala; tua última / palavra”.

A dissolução em *Aleijão* não é apenas dos versos, mas sobretudo das relações amorosas, consideradas perecíveis. Sob o ponto de vista simbólico, relações retangulares, estreitas como em “Retângulos”:

Pequenos animais se formam
de pele e pelo acumulados
nas arestas do quarto,
do pó dos corpos repentinos
no atrito dos abraços.

Como amestrá-los ao espetáculo
da arena extrema de retângulos
flutuantes, superpostos?
se os amantes – invertebrados –
confundem-se aos detritos.

(STERZI, 2009, p. 124).

Não curiosamente, o poema acima não sugere uma relação, mas sim a sobrevivência dos seus despojos nas coisas ínfimas, representadas no poema pelos “amantes invertebrados” – homens ou não – conseguem construir um “espetáculo” afetivo. Dispensada a ironia do poema, o efeito de um realismo do choque tanto em “vapor e cimento” quanto ao irônico “retângulos” apresenta esta veia plástica da composição lírica de Sterzi, plástica porque seus versos enunciam de forma nítida esta re-(a)presentação da violência, utilizando-se de recursos estéticos variados, das supressões, comparações aos eufemismos e metáforas, estas relações humanas, diluídas pouco a pouco vão nos terrenos da palavra esgueirando-se paulatinamente até o seu total apagamento, “no atrito dos abraços”. Esta perspectiva de dissolução das relações íntimas confirma a chamada “liquidez” dos dias, nos quais se dissolvem as relações humanas. Em *Aleijão*, essa dissolução esta re-(a)presentada por meio do trabalho estético no qual a imagem poética, segundo Octavio Paz, “produz uma imediata reconciliação entre o nome e o objeto, entre a representação e a realidade”, (PAZ, 2012, p. 115), formando esta espécie de onirismo lúcido do primeiro poema, ligando simultaneamente a esfera do sonho com uma experiência visual por excelência e a realidade objetiva, formando uma cadeia de imagens ambíguas, mas dentro de uma sequência linear. Sendo assim, o contato íntimo e amoroso presente na obra manifesta-se nesta relação dialógica entre o real e uma fantasia morta, um sonho já inexistente. Já em “retângulos”, esse contato é revertido em uma ironia fina e característica daquele que condicionado às relações superficiais, vê do fim previsto delas, apenas um fenômeno natural de um contingente de ações ilusórias, reafirmando a ideia de que este tipo de contato resume-se a choque e atrito.

Essas considerações também estão presentes em “Não é amor”:

NÃO É AMOR ainda
enquanto um não cagar
em cima do outro
se não contrabandeou para a cama

seus quatro costados
se não pastou quadrúpede
nos pentelhos
se é o mesmo continente

(STERZI, 2009, p. 134).

O conceito de amor dado pelo poema acima está centrado nas ações dos envolvidos na relação, e não no conceito de amor em si, isso porque para aquele que sobrevive ao horror, acreditar na ação benévola do Outro é ingenuidade vã. O poema funciona como uma definição cabal de amor dada pelo Eu-lírico e que supostamente sangra por toda a obra. Mais do que apresentar a fragilidade dos laços humanos, esta atitude perante o Outro revela-se pela impossibilidade do Eu em desnudar-se perante o Outro, novamente as figuras do envolvimento ético envolvem os terrenos da poesia, porque deles é a essência crua da vida que lhes permite a existência. A fissura íntima gerada pelo rompimento desses laços éticos, a relação “intersubjetiva” do “um-para-o-outro”, definida por Emmanuel Levinas, ilustra a inexistência no poema de um estado do “entre-nós”, no qual o ato de amar “é existir, como se o amante e o amado estivessem sós no mundo” (LEVINAS, 2005, p. 43). Contudo, “amar” em *Aleijão* é estar presente no mundo com todas as implicações que o viver requer, o que torna “o eu satisfeito pelo tu, captando em outrem a justificação de seu ser” (LEVINAS, 2005, p. 43) impossível. Por meio da ação que se faz verbo, Sterzi desvirtualiza por meio da violência – tanto do verbo quanto do trabalho estético com a imagem –, o conceito de respeito e dessa forma, a “moral do amor” que se faz “impossível sem cegueira em relação ao terceiro, não é senão uma piedosa intenção esquecida do mal real” (LEVINAS, 2005, p. 43).

Em retorno aos versos de Alberto da Cunha Melo, este “zênite” da dor não possui endereço apenas na “UTI” física que abraça friamente o ser aleijado, mas se parte, habita covardemente em seu eu. O amor, a dor e o território não habitam nem tão pouco trazem o germe da violência, esta encontra-se em gérmen no próprio Eu-lírico que permite sua maturação em coágulo que ao peso do corte, explode e sangra por entre os espaços, move o moinho eterno da vida, frequenta as sensações de reconhecimento do Outro nos limites éticos do viver. Mas o que há de salvar este ser aleijão do mundo fundamentalmente violento é essencialmente este perigo que o cerca, precavendo-se dele, mas também alimentando-o em doses

homeopáticas de técnica e na contradição radical entre a violência e o trauma de viver sob o jugo incerto da vida aleijada, encontrar aí, a salvação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo deste texto dissertativo, um norte nos guiou: a poesia constitui exemplo pulsante da relação íntima entre o real e a literatura. Há quem pense na poesia contemporânea como algo intrinsecamente ligado às estruturas e formas líricas, como se o verso fosse truncado e as imagens, tais como figuras metálicas, dispostas a denunciar por meio de uma inventividade nova, uma poesia puramente autotélica e de difícil apreensão. Contudo, há aqueles que pensam a poesia contemporânea, como um vasto campo propício à investigação e ao estudo sistemático das relações pujantes entre o mundo que há na obra, este foi o nosso norte.

Notamos que para lá das imbricações que ligam a literatura à violência, a poesia, dentro de seu arguto trabalho, voltado para a reelaboração tanto do campo imagético, quanto do campo linguístico da obra, a poesia sobrepuja a própria representação da violência, reatualizando o tema ao longo dos tempos, através de um processo contínuo de escrita crítico-criativa. Dessa forma, *Aleijão* figura-se como exemplo dessa consonância entre a violência e o engenhoso trabalho com a palavra. O rigor técnico e a re-(a)presentação do mundo, das coisas e da vida, se unem, marcados por uma composição lírica, crítica, dosada com gotas de ironia e refinamento estético. Sterzi se mostra capaz de adensar, na mais íntima brutalidade da palavra, o compromisso da poesia com o social, contudo, sem extremismos, pois o primeiro compromisso da poesia é com a linguagem da poesia, sempre partindo da relação permanente entre o poeta, a linguagem do poema e o leitor.

Nos caminhos que se bifurcam, depreendidos pelas leituras do *corpus* analisado, *Aleijão*, de Eduardo Sterzi, pudemos constatar o texto a exprimir a violência, como ato humano, a denunciar um não-reconhecimento de si-no-outro e por consequência, do espaço circundante, a violência vê-se refletida no atrito identitário e, por conseguinte, em atos violentos. O Eu-lírico, tido como ser aleijão, é também o Outro que se torna um estranho, uma projeção daquilo que imaginamos e como resposta a repulsa, a perseguição e ao (des)inter-esse por sua figura. A violência então mostrou-se como fenômeno que, longe de ser meramente uma refração da atitude do outro, como uma resposta inconsequente a algum ato, é, antes de tudo, um problema de ordem ontológico-filosófica, embasada nas relações

entre o sujeito diante do jogo de alteridades e que afeta a visão do espaço e do Outro.

O embate ontológico, geratriz de uma das faces desta violência, vaza na arquitetura do texto, permitindo ao poeta, os usos conscientes da reconfiguração de formas do realismo, denominadas: “realismo afetivo e realismo de choque”. Sob esta perspectiva, observamos o uso corrente destes procedimentos, no intuito de garantir ao discurso lírico, o agenciamento das figuras da violência. Dessa forma, foi-nos possível constatar na investigação textual, certa tendência da poesia de Sterzi, a uma espécie de *ficcionalização do Eu-lírico*, como forma de agenciar figuras de violência e discurso lírico, no qual este Eu-lírico se desdobra em *personas* distintas nos terrenos da poesia. Eis os elos que guiaram a investigação dada no primeiro capítulo de nossa pesquisa e que vislumbraram as discussões acerca da forma do poema contemporâneo, representado no estudo sistemático da obra de Eduardo Sterzi.

Sendo assim, *Aleijão* apresenta o que chamamos “desvirtualização” da violência, consistindo dessa forma, em uma nova abordagem, a partir dos dispositivos linguísticos utilizados pelo poeta, para re-(a)presentar a violência por meio das imagens líricas. Notamos que esta violência, velada, e por vezes ritualizada mostrou-se presente, sobretudo, na forma do poema, este, por sua vez, trabalhado à exaustão, e por intermédio da metáfora, elemento norte da composição lírica contemporânea, nos permitiu averiguar seu uso, dos espaços visualmente “vazios” do verso, aos dotados de um silêncio significante. Através do estudo da metáfora, que se faz negativa em *Aleijão*, a fim de corroborar com a atmosfera também negativa de obra. As noções de “paisagem negativa”, da própria metáfora como quesito para “resgate da historicidade da lírica” e, por fim, do uso intenso dos recursos do hermetismo poético, a exemplo da écfrase, permitem a interpretação desses espaços de luz e sombra do verso contemporâneo, a serem preenchidos pelo leitor, parte fundamental no processo de recepção da poesia hermética.

Esta prerrogativa encerrou-se na constatação de ser o leitor este cúmplice da composição lírica, pois desmembra os caminhos do texto como um faminto por sentido, unindo conforme Jauss, “horizontes de expectativas” distintos, mas fiéis a uma tensão sadia entre ele e o entendimento da obra. Na composição lírica contemporânea, ele é o colaborador ativo desta poesia aleijada (na acepção mais

ampla do termo), porque permite certa involução de si mesma nesta caminhada que é a leitura, conforme, João Alexandre Barbosa:

O leitor, obrigado pela estrutura do poema a percorrer os caminhos ocultos das imagens, não se conserva à margem do texto: a sua inclusão é parte do exercício da linguagem empreendido pelo poeta. É claro que o texto é também uma expressão do poeta, mas, entre o que o poema diz e a sua construção é mantida a necessidade permanente de uma recifração por parte do leitor que termina por elidir a subjetividade. Ou: aquilo que o leitor absorve do texto está necessariamente, vinculado ao grau de sua decifração em progresso por onde os elementos subjetivos são transformados na objetividade da leitura (BARBOSA, 1986, p. 25-26).

Por isso, são sinuosos os caminhos que se trilham entre a poesia, entendida como a matéria pulsante da vida, e o leitor que recolhe, qual viajante, as pistas dispensadas por sua leitura para a chamada “decifração e recifração” do poema.

Pela constatação de que a obra literária se abre a uma nova experiência receptiva, na qual sua abertura para o leitor é de fundamental importância, foi possível adentrarmos esses terrenos que prendem a poesia e a palavra que a solidifica. Nesta nova relação – centrada na participação ativa do leitor no processo de interpretação da obra – o autor problematiza a obra de arte como um objeto produzido e organizado para além das interpretações, o texto é sempre o mundo, resgatando as palavras de Octavio Paz. E sendo o texto o mundo, por ele também reconhecemos, pela válvula de alteridade da leitura, o próprio mundo virtualizado na palavra.

O modo como o poeta se utiliza dos dispositivos da linguagem para “deflagrá-la” assume a roupagem da intertextualidade, no sentido de que, ao acessar seu próprio arquivo mítico-individual, o poeta vale-se desta relação permanente entre textos. É por intermédio desta intertextualidade que o ato de leitura em *Aleijão* passa de uma erudição, por parte do leitor, para um processo de precisão de leitura, arguta interpretação e acesso constante às suas próprias reservas culturais. Um palimpsesto se forma ante os olhos do leitor, é preciso atenção para acessar as reservas e textos subscritos ao poema que se apresenta. Neste ínterim, pensamos o último capítulo de nosso trabalho e dispensamos em anexo, a estrutura do livro, incluindo suas respectivas epígrafes.

Perdemos a auréola do tempo que pairava sobre nossas cabeças e, no seio da linguagem, figuramos como ondas a reverberarem as dissonâncias de outra era, onde tempo e ser da poesia vivem na linguagem, sua existência “sob a firmeza da pedra⁹³”. Por isso, a composição lírica contemporânea distingue-se agora de um discurso sobre um Eu arrefecido pelo peso da ausência e exacerbação de si e do outro. *Aleijão* como um todo desenha novos horizontes de criação, marcados por uma autossubjetivação do Eu, mas também por uma desumanização e *ficcionalização* de si mesmo como uma necessidade de resgate do caráter histórico desta mesma lírica. Diante da leitura de *Aleijão*, admitimos a construção do texto a partir de sua forma, orientando-nos a partir do pressuposto de que se a vida se torna escrita sensível à medida que o poeta plasma o contexto da obra, fazendo do texto, a vida, o barro enfim em poesia. Matéria bruta em linguagem sensível, sensibilidade materialmente em camadas, palimpsestos para uma vida: o verso e a forma, tal o ciclo da vida.

⁹³ (FERRITO, 2010, p. 13).

ANEXOS

Estrutura do livro *Aleijão*

(Incluindo epígrafes das seções)

Epígrafe geral:

*“tu és excremento
tu és um monte de lixo
tu vens para nos matar
tu vens para nos salvar”*

Canto de investidura real dos Mossi, segundo René Girard, *La violence et le sacré*.

Seções:

1. Em germe
2. Coágulo

Epígrafes:

“Se manifestamente per le finestre d’una casa uscisse fiamma di fuoco, e alcuno dimandasse se lá dentro fosse il fuoco, e um altro respondesse a lui di sí, non saprei bene giudicare qual di costoro fosse da schernire di piú”.

Dante Alighieri, *Convivio*

*“es um telar de desdichas
Cada gaucho que usté ve”*

José Hernández, *El gaucho Martín Fierro*

3. Escritório
4. Na treva

Epígrafe:

“Ya sé no te hace gracia este país

Fito Paez, *Um vestido y um amor*”

5. Dois

6. Território

Epígrafe:

“[...] il arrive qu'on se fatigue de son propre langage”.

Roland Barthes, em entrevista (1977)

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. Palestra sobre lírica e sociedade *in: Notas de literatura I*. São Paulo: Editora 34/Livraria Duas cidades, 2003.

ALIGHIERI, Dante. *A Divina comédia*. São Paulo: Ebooks Brasil, 2003, p. 31. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/> Acesso em: 12/11/2015.

ANDRADE, Fábio. *A transparência impossível: Poesia brasileira e hermetismo*. Recife: Edições Bagaço, 2010.

ANDRADE, Carlos Drummond. *Rosa do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

ANJOS, Augusto. *Eu e outras poesias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: 3ª ed, Editora Martins Fontes, 2006. Disponível em: <http://www.ciasonhar.org.br/PDFS/Antonin-Artaud-o-teatro-e-seu-duplo.pdf> Acesso em: 10/06/2015

ARENDT, Hannah. *A condição humana*, 10ª ed, 6ª reimpressão, Rio de Janeiro, 2007.

BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BARBOSA, João Alexandre. *As ilusões da modernidade – notas sobre a historicidade da lírica moderna*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986.

BARRENTO, João. *O arco da palavra – ensaios*. São Paulo: Iluminuras, 2006.

BACHELARD, Gaston. *A casa. Do porão ao sótão. O sentido da cabana in: A poética do espaço*. Disponível em: <https://pt.scribd.com/doc/57089481/BACHELARD-Gaston-A-Poetica-Do-Espaco> Acesso em: 12/11/2015

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. São Paulo: Martin Claret, 2011

BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da Pós-Modernidade*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

CAMUS, Albert. *O avesso e o direito*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1995, p. 27.

CASTORIADIS, Cornelius. *A instituição imaginária da sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Editora Herder, 1986.

DALCASTAGNÉ, Regina (org). *Ver e imaginar o outro – alteridade, desigualdade, violência na literatura contemporânea*. São Paulo: Editora Horizonte, 2008.

_____. *A imaginação simbólica*. São Paulo: Cultrix, 1988.

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

FERRITO, Ronaldo. *A via excêntrica*. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2010.

FILHO, Armando Freitas. *25 poemas escolhidos pelo autor – coleção poesia viva*, São Paulo: Centro Cultural de São Paulo, 2003.

FONTELA, Orides, Transposição in: *Poesia reunida (1969-1996)*. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2006.

FRYE, Northrop. *Fábulas de identidade – ensaios sobre mitopoética*. São Paulo: Nova Alexandria, 2000.

_____. *O caminho crítico – um ensaio sobre o contexto social da crítica literária*, São Paulo: Editora Perspectiva, 1973.

GINZBURG, Jaime. *Literatura, violência e melancolia*. São Paulo: Editora Autores Associados, 2013.

_____. *Crítica em tempos de violência*. São Paulo: Edusp, 2012.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença – o que o sentido não consegue transmitir*, Rio de Janeiro: Contraponto, PUC-RIO, 2010.

JAUSS, Hans Robert. *A literatura como provocação*. Lisboa: Editora Veja, 1993.
São Paulo: Editora Perspectiva, 1973.

KIERKEGAARD, Soren. *O desespero humano*. São Paulo: Editora Martin Claret, 2007.

LEVINAS, Emmanuel. *Totalidade e infinito*. Trad: José Pinto Ribeiro, Lisboa. Edições 70, 1988.

_____. Diálogo sobre o pensar-no-outro in: *Entre nós – ensaios sobre alteridade*. Petrópolis: Editora Vozes, 2ª ed, 2005.

LIPOVETSKY, Gilles. Narciso ou a estratégia do vazio in: *A era do vazio*. Lisboa: Edições Gallimard – Relógio d'água, 1983.

LUKÁCS, Georg, *A teoria do romance*, 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2012.

MAINGUENEAU, Dominique. *O contexto da obra literária*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MELO, Alberto da Cunha. *O cão de olhos amarelos e outros poemas inéditos*. São Paulo: Girafa, 2006.

NEJAR, Carlos. *Cadernos de fogo – ensaios sobre poesia e ficção*. São Paulo: Escrituras Editora, 2000.

NUNES, Benedito. *Hermenêutica e poesia: o pensamento poético*, Belo Horizonte: UFMG, 2011.

PAZ, Octavio. *Os filhos do barro – do romantismo à vanguarda*, São Paulo: Cosac Naify, 2013.

_____. *O Arco e a Lira*. São Paulo: Cosac Naify, 1ª reimpressão, 2013.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. Promessas, encantos e amavios in: *Flores da escrivainha*. São Paulo: Rocco, 1990.

PIVA, Roberto. *Paranoia*. Instituto Moreira Sales: São Paulo.

RICOEUR, Paul. *A metáfora viva*. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

_____. *Outramente*. Petrópolis: Editora Vozes, 2008.

ROSSET, Clément. *O princípio da crueldade*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1989. Disponível em: <https://pt.scribd.com/doc/105667333/Clement-Rosset-O-Principio-da-crueldade> Acesso em: 08/06/2015.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. Realismo afetivo: evocar realismo além da representação in: *Revista de estudos de literatura brasileira contemporânea*, nº 39, Jan/jun. 2012.

_____. *A cena do crime: violência e realismo no Brasil contemporâneo*, Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1ª ed. 2013.

STERZI, Eduardo. *Aleijão*. São Paulo: Editora 7 letras, 2009.

VERUNSCHK, Micheliny. *Geografia íntima do deserto*. São Paulo: Landy Editora, 2003.