

OS CIOS DO SOM E OS SONS DO CIO EM HERCÍLIA FERNANDES

Por Carlos Eduardo Marcos Bonfá

[...] o próprio silêncio se define em relação às palavras, assim como a pausa, em música, ganha o seu sentido a partir dos grupos de notas que a circundam. Esse silêncio é um momento da linguagem; calar-se não é ficar mudo, é recusar-se a falar – logo, ainda é falar. (SARTRE, 2004, p. 22)

Fábio Andrade afirma que o silêncio significante está no núcleo discursivo da poesia herméctica. Se silêncio significante quiser mesmo dizer outra hipótese de fala, segundo expressões do mesmo autor, essa espécie de silêncio também se encontra na poética de Hercília Fernandes. Uma poética distante, parece-me, do barroquismo ou neobarroco que exploram este silêncio de forma mais frequente (apesar de mesmo alguns próprios herméticos se traumatizarem ao ouvir uma hipótese de ligação entre hermetismo e comunicação). Todavia, a poética de Hercília Fernandes faz o silêncio assumir uma de suas configurações básicas para os mesmos poetas herméticos: “monitoramento crítico da linguagem e recusa de imagens e figuras gastas, alijando uma reflexão sobre a capacidade expressiva da linguagem” (ANDRADE, 2010, p. 156). Mas este monitoramento crítico não toma uma via especificamente vanguardista no sentido da tradição da ruptura (que há tempos redundou em uma narrativa ortodoxa paradoxal da modernidade segundo as ideias de Antoine Compagnon) nem uma via de contato com o barroquismo (que é uma característica importante e com manifestações qualitativas na tradição poética, mas que em seus piores momentos adquire uma pirotecnia verbal e imagética que anula a força produtiva de qualquer silêncio significante), mas uma via de reapropriação discursivo-imagética. A poética de Hercília Fernandes propõe, assim, monitorar as imagens e figuras a partir daquilo mesmo que tem de gastas, ora remanejando suas localizações em um perfil mais evidente de mapa inusitado ora fazendo o silêncio falar mais alto que elas, pois em sua poética o silêncio é às vezes a principal leitura, ou a leitura que mais faz sentido. E ler o gasto a partir do silêncio que o tensiona faz com que a leitura seja outra, faz com que o ângulo das coisas se altere.

O primeiro poema da obra *Nós em miúdos* (2013), de Hercília Fernandes, editada pela editora Patuá, intitula-se “OrientAção”. Costumo não gostar de orientações de leitura dadas pelo próprio autor. Alguns bons autores contemporâneos seriam melhores sem uma autocomiseração que parece dar uma espécie de tiro no próprio pé. Todavia a orientação específica desta obra procura jogar internamente, enquanto poema, com os recursos de leitura que a obra em si propõe em seu percurso compositivo. A poética é sentimental, e a exposição deste sentimentalismo se torna dúbia ao se expor desta maneira. É a exposição de que a exposição não é “soamente” exposição, mas exposição e mais aquilo que não se expõe. É uma orientação de leitura,

enfim, mas uma orientação com uma tática de dubiedade e mesmo negação crítica perante a própria poética sentimental no interior de seus próprios recursos. Sentimento pensivo, que raciocina, nega-se, mas permanece mesmo assim, pois sentir e raciocinar, como ensina a poética pessoana, buscam uma intimidade mútua. A orientação é performática (a enfática Ação no interior da Orientação, sendo esta ênfase pela maiusculação do “a” um recurso formal constante de incentivo performático em títulos de poemas da obra), exige o desejo ativo do leitor. O desejo do leitor que ativa as leituras do exposto e do não exposto, das linhas e das entrelinhas, do audível e do silencioso. As pausas pau-sa-da-mente repetidas emulam mimeticamente, através da notação gráfico-formal, não só as próprias pausas como também as lacunas que deverão ser preenchidas pelo leitor desejante e ativo. Lacunas, frestas do silêncio do não-vivido que o leitor terá de viver. As coisas ver-da-dei-ra-mente fingidas são impregnadas pela significação do silêncio do não-vivido. Há lacunas na verdade, que o leitor terá de perscrutar. Há lacunas, assim posto, na exposição do “eu”, há uma contingência emocional na própria construção da verdade do “eu”. A construção deste “eu” é, permitindo-se uma certa redundância, um constructo, uma construção que pode ser desconstruída como um jogo de Lego, aos pedaços. Mas isto só ocorre enquanto leitura das lacunas, pois na superfície existe um “eu” substancial bem definido. A leitura silenciosa das lacunas deste “eu”, o preenchimento das lacunas pelo leitor terá como consequência ideal, parece-me, a revelação (ora mais ora menos consciente) do “nós”. Se o eu poético é um “eu” com potencial de “nós” é o leitor que efetuará concretamente esta abertura cognitivo-existencial através da compreensão da proposta interna da obra que é de ler o silêncio, fazê-lo falar e assim preencher o que era lacuna, fresta, intermitência, vazio. O que era o horror do vazio, na expressão de Maurice Blanchot. Mas este preenchimento será sempre uma lembrança do vazio, o horror não pode ser abolido, mas dissimulado em nome de todos nós, de todas as possibilidades projetivas de preenchimentos na consagração de cada instante, para recordar Octavio Paz, que concebia a realização do texto somente com a complementação da figura do leitor.

Alguns recursos formais da obra são motivados porque criam uma ligação intrínseca com o conteúdo semântico. A parentezação, por exemplo, curiosamente empreende a síntese semântica da obra logo no agradecimento:

[...] aos eus-outros que habitam-
(me)
em nós

O agradecimento é possuído por interferências de recursos poéticos caros à obra, e o “eu” aqui já denota uma estratégia em busca do outro, de nós, da coletividade, sem deixar de haver uma resistência intrínseca, inalienável da substancialidade do “eu” (atentemos para o fato de que a epígrafe é do Bachelard, um filósofo que acreditava nesta substancialidade do “eu”, ain-

da que de um “eu” bem simbólico e “delirante”, substancialidade criticada disforicamente por algumas correntes de pensamento contemporâneas, como a derridiana de um lado e a heideggeriana de outro). A parentezação do eu (através do pronome “me”) representa formalmente um resguardo, uma preservação dele.

Mas este recurso da parentezação também é um instrumento para criar uma relativização da verdade e uma alteração de ângulos, ou ainda um simultaneísmo da(s) verdade(s). No poema “Alvo” seu uso é acentuadamente polissêmico. A palavra “penh(a)sco” evoca, no contexto, “penha”, “asco”, assim como o “penhasco” como palavra-síntese das duas, mesclando sensações humanas a elementos inanimados.

Outro recurso formal motivado é o riscado, um risco sobre expressões e versos como se fosse um rascunho. Este recurso é próprio da dubiedade:

Sol Chama (Re)Encontro, parte 2
(7 mar. 2010)

bem poderia voltar...
aproveitar esse instante
~~em que me exponho~~
com glóbulos e neurônios
~~a flor da pele~~
as mãos sobre a cabeça
para que ~~nada~~ debele
em juízo

A exposição quer se extirpada como se fosse um resto, um rascunho, mas permanece, resiste; o transbordamento emocional, à flor da pele, quer ser omitido, mas continua exibindo seu desejo, sua força.

O “eu” enquanto ontologia se encontra de modo acintoso no primeiro poema da série “Borrões de Rio”. Há um surto negativo radical de abertura ao outro no cogito, na consciência. Radical: a abertura ao outro é vista como ausência de vida, isto é, déficit ontológico. No entanto no último poema da série a abertura é retomada. Há a saudade do outro, isto é, o desejo de proximidade, a consciência da carência e falta que é o “eu” sem o outro. A lírica amorosa de Hercília Fernandes é também lírica filosófica ou ao menos propensa a explorar temas ligados à identidade.

Em “Da História (Lacunar) dos Iguais” as instâncias eu-outro são inseridas na História, isto é, evidencia-se que há um estrato histórico subjacente a estas relações e é neste ponto que podemos pensar uma dialética da comunicação e do silêncio. As instâncias eu-outro, inseridas na História, adquirem uma dinâmica de relação. A comunicação está no silêncio e o silêncio

está na comunicação. A história das relações é lacunar por causa da contingência de toda comunicação, mas também por causa da comunicação de toda contingência, que também é discurso. O poema “Nada Há que ser Dito” talvez me pareça o melhor da obra e o que melhor representa a história destas relações conjuntamente com o poema “Dos não Ditos”, onde há a exibição do sentido do não dito enquanto uma espécie de comunicação. Quando o eu poético diz que

assim tenho sentido,
amor,

o sentido é tanto a exibição emocional quanto o acréscimo de sentido que o silêncio adquire enquanto também um agente comunicador.

Como exemplo desta comunicação do silêncio, cito o poema “Cítrica”, que se encontra no conjunto “Estranheza”:

estive aromática...
exalando cítricos e gomos pelas nádegas
gotas de orvalho molharam-me os lábios
e uma selvageria tomou conta de mim
simples assim...
.....ponho!

Aqui o silêncio tem a função de deflagrar a estranheza erótica. Para Bataille, a santidade é exprimível em discurso enquanto o erotismo não, por causa do entrincheiramento na solidão resultante da interdição. Assim posto, o erotismo separa os homens, enquanto a santidade os une, mas tanto um quanto outra se avizinham enquanto experiências extremas. Um discurso erótico é sempre paradoxal, é um discurso que pode cair no silêncio, tendo já o próprio silêncio em seu ventre. A meu ver, o discurso poético é o mais propício ao erotismo pois, no rastro de um pensamento como o de Octavio Paz, ele é capaz de aliar solidão e comunhão, silêncio e comunicação.

Parece que o eu poético de Hercília Fernandes tem “consciência” disto. Mas vai evocar a interdição do discurso erótico, na poesia, como um convite de expansão quase ilimitada da imaginação. Aqui o não dizer passa a ser a doação da liberdade de imaginar tudo e por conseguinte criar seu próprio discurso pleno de desejo. O eu poético de Hercília Fernandes ironicamente evoca a interdição para doar a liberdade, o recurso formal da pontuação excessiva e o uso do espaço em branco criam uma polissemia radical pela ausência de discurso racionalmente articulado; o silêncio é a latência, o cio do som, isto é, o cio do discurso; o silêncio no próprio ventre do discurso erótico passa a ser também, em contrapartida, o discurso erótico no ventre

do próprio silêncio. Interdição e discurso, silêncio e comunicação: como afirmei anteriormente, há um estrato histórico subjacente às relações das instâncias eu-outro e isto permite pensar uma dialética da comunicação e do silêncio. A comunicação está no silêncio e o silêncio está na comunicação.

Existe, óbvio, uma ativação erótica no poema, estratégia para depois o leitor continuar com sua imaginação. O poema ativa o desejo e exige que o leitor seja aquele que Sartre pede ao falar sobre a leitura: um leitor que também doa toda a sua pessoa, com suas paixões, prevenções, simpatias, temperamento sexual, escala de valores. A ativação erótica está nas imagens primeiras aliadas ao misterioso ato no final. A ativação me parece bem estimulante em um sentido mesmo de estranheza erótica: exalar cítricos e gomos pelas nádegas pode ser uma espécie de convite para se sentir este odor, o odor cítrico nas nádegas, e hoje é difícil um leitor ingênuo que não desconfie destas gotas de orvalho nos lábios.

Mas a bem da verdade o erotismo e a pornografia talvez hoje tenham grande dificuldade de causar algum estímulo enquanto temas. Sade e Baudelaire, por exemplo, já revelaram muito e de diversas maneiras. É preciso ter consciência disto. Ter consciência da dificuldade de estímulo do erotismo e da pornografia enquanto temas, não obstante ao mesmo tempo a onda do politicamente correto que assola a grande maioria dos discursos contemporâneos (aqui se encontra uma espécie de paradoxo discursivo do contemporâneo). Mas aqui Hercília Fernandes consegue criar uma forma de dizer que causa interesse de leitura e análise, principalmente pelo jogo com o não dizer. Evoca formalmente a interdição (talvez evocando as formas censórias do politicamente correto) mas para doar uma forma diferente de liberdade expressiva. Poderes da poesia. E da poesia de Hercília Fernandes.

Poderia finalizar, como boa parte da crítica brasileira que se preze, dizendo que a obra é um marco literário. Não o digo porque hoje isto não é dizer nada (aqui se encontra o não dizer em mal sentido). Prefiro dizer que a obra causa estímulo de leitura e análise. Há prazer em se ler. Creio que dizendo isto estou dizendo mais do que diria se dissesse que é um marco literário e que deve ser lido. Os críticos deveriam parar de querer colocar selo de garantia em toda nova obra, porque assim fica realmente parecendo que uma obra de arte é quase somente mais um produto no mercado. Procuo não dar selo de garantia. Procuo antes ler e passar uma pouco do prazer da leitura.

BIBLIOGRAFIA

ANDRADE, F. A transparência impossível. Poesia brasileira e hermetismo. Recife: Edições Bagaço, 2010. (Coleção Teses)

BATAILLE, G. O erotismo. Ensaio. São Paulo: Ed. Arx, 2004.

COMPAGNON, A. Os cinco paradoxos da modernidade. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

FERNANDES, H. Nós em miúdos. São Paulo: Ed. Patuá, 2013.

PAZ, O. Signos em rotação. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2009.

SARTRE, J. P. Que é a literatura? São Paulo: Ed. Ática, 2004.

CARLOS EDUARDO MARCOS BONFÁ (SÃO PAULO) – Escritor. Graduado em Letras, Mestre em Estudos Literários (Letras) com especialidade em Literatura Portuguesa e doutorando em Estudos Literários (Letras) pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP).