

A Viagem n'A Espera Crepuscular
—uma possibilidade de leitura

Mônica Sant'Anna

Formas de citación recomendadas

1 | Por referencia a esta publicación electrónica*

SANT'ANNA, MÔNICA (2011 [2005]). “A Viagem n'A Espera Crepuscular —uma possibilidade de leitura”. *Agália*: 81-82, 121-142. Reedición en *poesiagalega.org*. Arquivo de poéticas contemporáneas na cultura. <<http://www.poesiagalega.org/arquivo/ficha/f/224>>.

2 | Por referencia á publicación orixinal

SANT'ANNA, MÔNICA (2005). “A Viagem n'A Espera Crepuscular —uma possibilidade de leitura”. *Agália*: 81-82, 121-142.

* Edición dispoñíbel desde o 25 de xaneiro de 2011 a partir dalgunha das tres vías seguintes: 1) arquivo facilitado polo autor/a ou editor/a, 2) documento existente en repositorios institucionais de acceso público, 3) copia dixitalizada polo equipo de *poesiagalega.org* coas autorizacións pertinentes cando así o demanda a lexislación sobre dereitos de autor. En relación coa primeira alternativa, podería haber diferenzas, xurdidas xa durante o proceso de edición orixinal, entre este texto en pdf e o realmente publicado no seu día. O GAAP e o equipo do proxecto agradecen a colaboración de autores e editores.

A Viagem n'A Espera Crepuscular –uma possibilidade de leitura

Mônica Sant'Anna

(Universidade de Santiago de Compostela)

*Eu sou aquele que tem um museu imaginário,
para ali guardar momentos importantes...*

Roberto do Valle

A poesia de Carlos Quiroga viaja pelo mundo com olhos bem atentos –seu texto é transitivo entre uma partida e a possibilidade do regresso– *que é conforto*.

O livro *A Espera Crepuscular* aborda, principalmente, a temática da viagem –explícita no subtítulo da obra: *Viagem ao Cabo Nom-1*. Na verdade, trata-se de uma trilogia sendo *A espera crepuscular* a primeira parte (a segunda ainda não foi publicada e a terceira –*O Regresso a Arder*– acaba de aparecer. Temos então a partida e a chegada. Além de outros pontos relevantes à produção literária contemporânea, o que se releva mais e mais é a questão do “convite” à viagem pelos textos incorporados aos livros. Numa tentativa de proximidade semântica, usaremos uma nomenclatura que simule um roteiro de “viagem” para uma leitura um pouco mais atenta ou, talvez, mais organizada do livro.

Ponto de partida: *A Espera Crepuscular*

Se admitirmos a emergência de um novo tipo de sensibilidade poética, de novos e vários princípios estéticos, vamos encontrar em *A Espera Crepuscular –Viagem ao Cabo No-1*, não o novo, mas o “antigo revisitado”, com ares de novo: o tema –literatura de viagens, de descobrimentos– é antigo, a forma como o faz nestes dois livros rompe com a idéia tradicional de livro de viagens.

Se olharmos para a História da Literatura vamos encontrar de outros textos que têm como temática a viagem: como a *Odisséia* de Homero, *A Divina Comédia* de Dante, *Don Quixote* de Cervantes, *Os Lusíadas* de Camões, *As viagens de Gulliver* de Jonathan Swift, e mais alguns tantos...

O contexto de literatura de viagens já é canônico na literatura e em especial na portuguesa. Vale lembrar que ligada a um contexto histórico-social determinado, como o das grandes navegações e descobertas pelos portugueses, ocorridas a partir do século XV. No entanto, essa temática tem, ainda hoje, a capacidade de intertextualizar com o contexto-histórico contemporâneo. Buscando um pouco mais sobre o tema, encontramos um “conceito”:

Viagem possui uma significação muito rica, além de variada (...) busca da verdade, da paz, da imortalidade, na procura e na descoberta dum centro espiritual.(...)através de todas as literaturas, a viagem simboliza, portanto, uma aventura e uma procura, quer se trate de um tesouro ou de um simples conhecimento concreto ou espiritual. Mas esta procura não é mais do que uma busca e, na maior parte das vezes, uma fuga de si mesmo.⁽¹⁾

Aqui, em *A espera crepuscular*, a literatura de viagens ou descobrimentos surge como uma metáfora de desafio, de enfrentamento e vitória sobre perigos considerados intransponíveis, para alguns, como o trabalho da escrita, do fazer poético e, ainda, o entrelaçamento de diferentes tipos de textos: poesia, narração e fotografia.

Na verdade, o autor, num prefácio explicativo, fala sobre a união de dois fios de voz: romanesca e poética; também aborda a questão da fotografia *que exige tanta dedicação e paixão como a escrita, quero indicar que a escolha final foi sempre posterior ao texto, sem pretender entrar num diálogo berante.*⁽²⁾

Além disso, a metalinguagem está explícita no processo de composição do livro –*Nom vale a pena grandes distingos entre a viagem dela real e a viagem imaginária. Literatura, falamos. Para os efeitos desta viagem. Poéticos.*(p.41)

Estar de viagem é marcar seu lugar no mundo, parece-nos paradoxal, mas à medida que nos afastamos de nosso lugar, mais estamos nele.

(1) CHEVALIER, J. & GHEERBRANT, A. *Dicionário de Símbolos*. Lisboa: Teorema, 1994. p.691-692.

(2) QUIROGA, Carlos. “Incipit” In: *A espera crepuscular*. Santiago de Compostela: Laiovento, 2002, p. 5. A partir da próxima citação indicaremos o número da página da obra em estudo a fim de evitar repetições da mesma referência em notas de pé de página.

Porque ter raízes profundas dalgum modo transmontanas nom impede ir ver o outro lado do mundo antes de voltar a aceitar. Viajar. Viajar ao Monte Fuji se puder ser. (p.18)

Ora, o ponto de partida nessa viagem é, na verdade, o olhar. Olhamos para e por –olhar para é como se estivéssemos fazendo o exercício de estar no mundo, uma correspondência do verbo enxergar; olhar para e por é quase fotografar, tirar um pouco do que se olha para guardar depois e tem uma correspondência com o verbo ver. Olhar é um exercício de vida e compreensão –como uma viagem, que, aos poucos, se vai descobrindo para que ela exista por completo.

O “fazer” está pronto e entregue à narrativa poética e a nós, leitores.

Primeira Parada: A metaliteratura

O meu mais antigo projeto de livro. De viagem.

Carlos Quiroga

Contemporaneamente, as relações entre as linguagens têm deixado à mostra os mecanismos e engrenagens do fazer poético: *Um metapoema não é aurático, e isso porque sua feitura está à mostra, dessacralizada e nua.*⁽³⁾

A prática da escrita –poética ou narrativa–, o conflito da folha em branco como uma luta, a busca da palavra –*le mot just*–, faz com que o poeta contemporâneo revire e reavive formas e gêneros. A metalinguagem é, num só gesto, criação e crítica.

A prática da poesia sentada no próprio centro de si seria a maneira eficaz de demonstrar as contínuas metamorfoses pelas quais passa a expressão poético-literária, desde o aspecto vocabular (etimológico e sintático) às hegemonias ideológicas e referências sócio-históricas diversas.⁽⁴⁾

Reconfigura-se aquilo que Jakobson já havia canonizado como –entre as funções da linguagem– função poética. No dizer de um crítico,

(3) CHALLUB, Samira. *A metalinguagem*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1988. p.6

(4) SALGUEIRO, Wilberth Claython F. *Forças & Formas – aspectos da poesia brasileira contemporânea (dos anos 70 aos 90)*. Vitória: EDUFES, 2002. p.140.

(...) aquela em que a comunicação é voltada para a própria mensagem, para que possa atuar na definição estrutural de um poema. (...) ao categorizar lingüisticamente a função metalingüística e ao propor ao seu modo de relacionamento com a função poética (...) Jakobson dá uma pista fértil para o estudo do poema moderno.⁽⁵⁾

Escapar da realidade, eis o mote. Auto-referencialidade, eis o texto. Feito um movimento endoscópico, o texto abandona a objectualidade exterior e destina-se a perscrutar as entranhas do seu funcionamento.

(...) a função metalingüística possibilita a auto-referencialidade que, como se viu, é uma das maneiras pelas quais o poeta escapa do esgotamento da representação da realidade. A significação que o poema incorpora instaura a sua própria área de dependência para o significado.⁽⁶⁾

Desta forma, é mais que perceptível que a passagem entre um e outro significante é possível, na perspectiva do leitor / interlocutor –numa relação metapoética, metanarrativa. A palavra poética quer constituir-se a si mesma. Rompe assim, a função referencial, transportando em estilhaços metafóricos, o sentido novo. Assim ocorre com a utilização de fotos ora como epitextos, ora como paratextos e, também o texto verbal –ora (meta)poético, ora (meta)narrativo.

Tais aspectos se evidenciam quando a voz do narrador explica: *O plano visa um roteiro poético de viagem, que, obviamente tem de ter as três partes obrigadas: partida, percurso, regresso.* (p.29) Ou ainda: *No meu caderno de apontamentos: 'o escritor-viajante é ao mesmo tempo produtor, objecto, actor, organizador e encenador da sua própria personagem.* (p.29)

O roteiro poético de viagem é importante se considerarmos simbolicamente afinidades/intertextualidades com outros textos canônicos de viagem: o viajante é masculino, enquanto as personagens femininas são aquelas que esperam e servem de apoio ao que viaja (aqui o viajante é masculino, que determina a rota e a que espera/ouve/perscruta é a interlocutora –(...) *a melhor maneira de viajar é sentir. É o que venho aqui trazer-te, querida.* (p.23)

A instância da viagem combina-se com a instância da(s) narrativa(s) –enlaçada com a exploração das convenções da tradição do romance. O

(5) BARBOSA, João Alexandre. *A metáfora crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1974. p.37.

(6) *Idem, ibidem*. p.39.

mote utilizado vem destacar que esta viagem não se restringe a um mero deslocamento espacial, pelo contrário, acentua a tensão entre a busca e mudança que determina o movimento e a experiência a partir desta. Segundo Jung, viajar é uma imagem de aspiração, de algo não alcançado e que em parte alguma encontra seu objeto.⁽⁷⁾

Há uma preocupação em legitimar como autêntica/verídica esta narrativa. O narrador da viagem expõe-se; faz conexões com fatos reais em suas impressões sobre o que vê/vive; além de expor o processo da escrita, declarando o fingimento do escritor: *Nom vale a pena grandes distingos entre a viagem dita real e a viagem imaginária. (...) Fingimento sem Realidade nom é fingimento.* (p.41)

A idéia maior de viagem metaforiza também o desejo de mudança da linguagem, muito acentuada em fios de voz, como dito antes: romanesca e poética.

Segunda Parada: um encontro com o narrador

(...) a diferença entre narrativa ficcional e narrativa histórica é uma diferença a *posteriori*, que se consegue levando em conta o aporte das teorias tradicionais. O tronco das duas, o que elas têm em comum, é o tronco poético de onde saem.⁽⁸⁾

Sim, há um tronco em comum –o poético como fonte para a instauração dos gêneros distintos em uma só obra, num entrelaçamento lúcido–durante a viagem proposta.

A primeira voz que aparece é a romanesca –numa postura de escancaramento para o mundo, este narrador transmite sua vivência de escritor.

A narrativa, que durante tanto tempo floresceu num meio de artesão –no campo, no mar e na cidade–, é ela própria, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação. Ela não está interessada em transmitir o “puro em si” da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela

(7) Tradução livre de CIRLOT, Juan –Eduardo. *Dicionário de Símbolos*. Barcelona: Labor, 1991. p. 459-460.

(8) NUNES, Benedito. “A narrativa histórica e a narrativa ficcional”. In: RIEDEL, Dirce Cortês. (org). *Narrativa, Ficção e História*. Rio de Janeiro: Imago, 1988. p.57.

mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila.⁽⁹⁾

Parece-nos, à medida que vamos lendo, que o papel do narrador é exatamente este –aos poucos dar forma ao texto– “modelando” aqui e ali numa rota ainda a ser mostrada. *Ai a tradição história existência simples da forma literária da viagem.* (p.23)

“Quem viaja tem muito a contar” –esta frase é dita pelo povo e repetida por Walter Benjamim para apresentar o modelo arquetípico de narrador que viaja, para ele, o narrador distingue-se por ter experiências a transmitir.

E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias contadas por inúmeros narradores anônimos (...) escutamos com prazer o homem que ganhou honestamente sua vida sem sair do seu país e que conhece suas histórias e tradições.⁽¹⁰⁾

Benjamim caracterizou três estágios que marcam a história do narrador: o narrador clássico, o narrador do romance e o narrador jornalista. O primeiro tem a função de proporcionar ao seu ouvinte uma troca de experiência; o segundo não mais falar de maneira exemplar ao seu leitor; e o terceiro, denominado jornalista, aquele que só transmite a informação.

Podemos situar o narrador de *A espera crepuscular* como uma mescla dos três. E, também, a saída do viajante ou seu retorno é que permitirão a revelação de experiências –quando a arte de narrar apresenta-se em relevo.

Um relevo que instiga a continuidade da leitura – podemos nomear este narrador como interventivo também –porque faz comentários, desvenda dificuldades *Espécie de desconforto vital subindo-me à boca regularmente sem conseguir começar o livro de viagem que premedito.* (p.24) ou seu oposto e dirige-se a um leitor específico– feminino. (...) *porque estou até o caralho do tópico “leitor”, sei que sempre é mulher a que lê mais.* (p.23) E, por ser um narrador homodiegetico cria uma maior proximidade com o leitor ou leitora.

(9) BENJAMIM, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Ensaios sobre literatura e história da Cultura. 2. ed. (Tradução Sérgio Paulo Rouanet) São Paulo: Brasiliense, 1986. p.205.

(10) *Idem, ibidem*. p. 198-199.

Além disso, não nos deixa esquecer da rota, da viagem, de que é um viajante: (...) *venho aqui traçar o mapa da escrita, ao Portugal dos inúmeros mapas e cartas que por esse mundo fora passam por castelhanos.* (p.35) E exemplifica quando alude a textos canônicos (...) *para o Corán todo o viajante solitário é o diabo; para a tradição greco-latina todo o viajante é um mentiroso; pelo próprio facto de que conta a sua história, de que conta histórias.* (p.29).

O narrador-viajante propõe-nos uma rota. Pouco a pouco leva-nos a espaços ora geográficos, ora não. Fugindo à rota proposta, como leitores rebeldes, faremos aqui uma outra rota – destacamos os textos narrativos em que há uma presença simbólica de espaços. Dividiremos o percurso em rotas interiores e rotas geográficas...

Rotas interiores –do narrador viajante à ‘rota narrativa’– do processo criativo

O narrador-viajante tem uma grande necessidade de isolar-se, de distanciar-se de seu foco para iniciar a sua escrita. Este processo de escrever, de projetar seu olhar para a viagem, lança mão de elementos com valor simbólico que revelam um tanto mais nos blocos –**Ser a tom, Pátio interior, Crepuscular, Acordado, Agonia umha, Estrangeiro.** Tentaremos esboçar algo do que estes textos/espaços podem representar:

Ser a tom –(...) *mas eu estou aqui só para estar. Arrumar papéis com livro e a vida, ir armar projecto à tua vista, leitor que hás de ver.* (p.17) A necessidade da solidão, de estar *in solo* para perceber melhor a própria vida.

Pátio interior –A idéia de pátio interior representa a própria introspecção, o voltar-se para si a fim de reconhecer-se no mundo: *Podo admitir que o homem só adquire serenidade de alma e paz quando toma consciência de seu pequeno lugar no mundo.* (p.18) A simbologia de espaço remete

O espaço, inseparável do tempo, e ao mesmo tempo o lugar do possível sentido, simboliza o caos das origens e o lugar das realizações neste caso simboliza o cosmos, o mundo organizado. (...) **simboliza o infinito onde se move o universo.**

Espaço interior –quando se quer simbolizar o conjunto das potencialidades humanas na era das **atualizações progressivas**, o conjunto do consciente, do inconsciente e dos imprevisíveis possíveis.⁽¹¹⁾ (grifo nosso)

(11) CHEVALIER, J. Op. cit. P.299.

Crepuscular –*E estes dedos para a viagem aguardando como numha zona crepuscular. (...) Volto à zona crepuscular. (p.24)*

Crepúsculo –símbolo estreitamente ligado à idéia do Ocidente, a direção onde o sol se põe, se apaga e se morre. Exprime o fim dum ciclo e, conseqüentemente a preparação da renovação.

O crepúsculo e uma imagem espacio-temporal – o instante suspenso. O espaço e o tempo vão soçobrar ao mesmo tempo no outro mundo e na outra noite. Mas **esta noite de um é anunciadora do outro** – um **novo espaço e um novo tempo** suceder-se-ão aos antigos. (grifo nosso)⁽¹²⁾

Acordado –*Afinal avanço deixando para trás algo da vida nessa vida que acorda. (...) A viagem imprevista. (p.30)*

Símbolo de um estado iniciático que o indivíduo atravessa. Sabe-se que o esquema de todos os iniciativos **compreende uma morte**, seguida de uma viagem ao país dos espíritos e de **um renascimento**. (grifo nosso)⁽¹³⁾

Agonia umha –Retoma a idéia de crepúsculo. *Tou agora já no fim da tarde sozinho olhando os ramos jovens e verdes das árvores (...)* (p.36) percebemos aqui, mais uma oposição antigo (*fim da tarde*)/novo (*ramos jovens e verdes*).

Estrangeiro –*Tens que fechar os olhos por semanas anos. (...) E talvez o único lugar do mundo onde podos circunstancialmente sentir a síndrome de estrangeiro, (...)* (p.54).

O termo estrangeiro simboliza a situação do homem. Adão e Eva, quando expulsos do paraíso, abandonam a sua pátria e têm, a partir de então, estatuto de estrangeiros, de emigrados. Filon de Alexandria faz notar que Adão foi expulso do Paraíso, **isto é, condenado ao exílio. Todo o filho de Adão é um hóspede de passagem, um estrangeiro em qualquer país onde se encontrar, até no seu próprio país.**⁽¹⁴⁾ (grifo nosso)

Encontramos, nos pontos destacados, um feixe convergente de aspectos simbólicos que ilustram a consciência do narrador-viajante sobre seu

(12) *Idem, ibidem.* p.239.

(13) *Idem, ibidem.* p.38.

(14) *Idem, ibidem.* p.307.

lugar no mundo e a contínua busca do novo – aqui simbolizados por signos que remetem a: morte/vida; renascimento; novo espaço/novo tempo; *imprevisíveis possíveis*; e, principalmente, somos estrangeiros em qualquer país, até no nosso.

O narrador-viajante, além de outras paragens busca o renovar-se em si, na vida e, na própria escrita. Toda esta rota introspectiva bordeia com a escrita. Encontramos na fala de Alberto Pucheu um apoio para tais afirmações:

Não exatamente a linguagem, o poeta habita, mas percorre o movimento indizível de seus interstícios, como quem, por individualmente precedê-la, precisa recriá-la, inventando constantemente novos deslocamentos.⁽¹⁵⁾

Busca, também o narrador, um respaldo para esta introspecção (...) *gosto disso, da necessidade de enfrentar todo o processo em solitário, de ser possível isso só neste gênero* (p.29). É este “estado solitário” só é “possível” num movimento geográfico...

Rota geográfica –da possibilidade de percursos exteriores

A rota geográfica parece não ter sido espacialmente marcada desde o seu início, mas prepara-se uma clara convergência das duas ‘vozes narrativas’ (a das páginas pares e a das páginas ímpares) num espaço comum que tem por cenário uma Lisboa contemporânea, onde pactuar o próprio projecto literário em curso e onde já se encontra a primeira voz. Há marcas nítidas de um itinerário exterior mais evidente especialmente na segunda voz (nas páginas pares), que permitem vislumbrar uma deslocação “geográfica” mais minuciosa. Parece-nos que uma rota vivificada, presenciada, parte de Santiago de Compostela e realiza um breve trajeto galego antes de ir a Lisboa, cujo início se daria em **Vácuo Baco: Olho o Minho da ribeira de Chantada em encosta de verdura. Delirante de tons esmeraldinos.** (p.60)

Somos levados a Escairom, província de Lugo pertencente à Galiza –que já marca metonimicamente sua presença, na obra, pela língua em que é escrita o livro. Mais adiante, chegamos a Portugal –desta vez em

(15) PUCHEU, Alberto. “Vale a escrita? Escrita e Vida, ESCRITOS DA VIDA”. In: *Vale a escrita?2: Criação e crítica na contemporaneidade*. OLIVEIRA, Bernardo Barros Coelho de. et alii. (org.) Vitória: Programa de Pós-Graduação em Letras: Mestrado em Estudos Literários: Flor & Cultura, 2003. p.12

metonímias: *Saramago; Sala Jorge Vieira; Parque das Nações; Ai, Herberto, quanta prosa boba e baba à tua.* (p.65)

Saindo das metonímias, percebemos uma paisagem lusitana mais concreta: Lisboa: *Ir aos Jerônimos; É o Portugal a derreter;* (p.71); *Finalmente a Lisboa que guarda segredos* (p.78)

O narrador-viajante revela uma familiaridade com a cidade:

E ando. E no entanto nem o Príncipe Real nem o Jardim Botânico nem a descida à Rua da Rosa para acabar no Cais do Sodré redimem de finalmente procurar a marquês de Abrantes nalgum momento. Calor humano e amigo de vez em quando. Tudo quase como em casa mas sem casa. (p.78)

Diferentes das rotas interiores que estão a ser descobertas, a ser renovadas, podemos tentar fazer um contraste entre o narrador-viajante arquetípico e o que se apresenta bem contemporâneo na obra em estudo –este último nos oferece um espaço para uma pausa– o que fortifica a interação entre narrador-viajante e leitor/espectador:

Depois, leitora, a dor nascida da dor por mim sentida, mas que objectivei no Fingimento, sente-a tu na dor lida, sente só a dor que tua nom é. (...) Eis a rigorosa objectividade da obra literária, a sua autonomia final em relação ao autor, a arte que nasce da realidade, desprende da realidade, renasce na realidade.(p.47)

A viagem que passa então a entrelaçar-se com discursos vários, entre os quais o de reconstrução de um universo com possibilidade de melhor: *No passado estamos presente para reinventarmo-nos. Propícias luzes e dispostos ânimos para novas paisagens. Viagens.* (p.60)

Estamos, todos, à espera crepuscular.

Terceira Parada: A voz do poeta ecoa

Poesia, sim... com ela, eu, tudo e todos que existimos em nossas diferenças específicas, através de nossas particularidades, num jogo de contradição libertador, experimentamos o indiscernível da vida, fazendo com que toda e qualquer individualidade, aberta à sua superação, torne-se, assim, uma vida (...).⁽¹⁶⁾

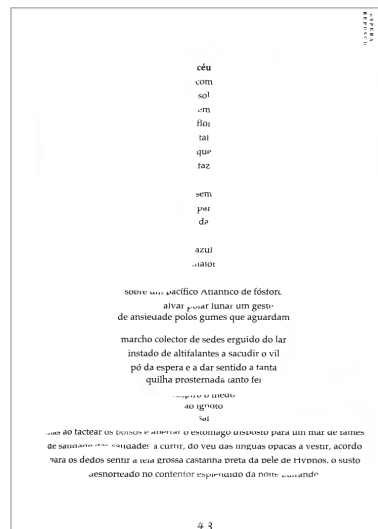
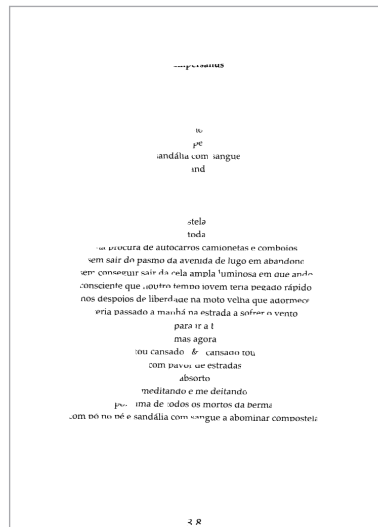
(16) PUCHEU, Alberto. *op. cit.* P.18.

Para ter com o poema, como o poema pede o leitor, acerco-me das palavras de Roberto Corrêa dos Santos sobre –a força, produção e jogo– que compõem o exercício –inevitável, prazeroso e saudavelmente arriscado– da interpretação.

A interpretação –força, produção e jogo, excessivos e econômicos– não se encaminha nem para o descritivismo neutro nem para a paráfrase lamuriosa. (...) o que se pretende, como uma de suas erversões, e entrar no jogo da escritura, quebrando a passividade de uma leitura que tenda a seguir, sem brincar e sem considerar a ação escritural, um fio unitário de estória cujo desenlace se quer conhecer. A interpretação quer escrever sempre, diferente cada vez que tocar um texto. Dá-se como uma ranhura capaz de selecionar, combinar, produzir.⁽¹⁷⁾

Os textos poéticos presentes em *A Espera Crepuscular* anunciam-se com um traço bem destacado –a forma. A poesia que se segue é libertadora, diferente do aspecto introspectivo apresentado em boa parte da narrativa –sobretudo em seu grafismo. Ela se revela ora como significante ora como significado ou os dois simultaneamente, como ocorre em “ampersands”, que tem a imagem de cruz, estrada e também de ataúde que remetem ao sentido de descanso / morte: *tou cansado & cansado tou/com pavor de estradas/absorto/meditando e me deitando/por cima de todos os mortos da berma.* (p.38)

Ou a forma de uma nau cujo conteúdo também remete à viagem, a quilha...



(17) SANTOS, Roberto Correa dos. 'Estados da forma'. In: *Ipotesi*. Juiz de Fora: EDUFJF, 1999. V.3, n.2, p.20.

A poesia de Carlos Quiroga revela ser pertencente a “uma nova tradição” em meio a tantas linguagens (re)faz e (re)lança luz numa espécie de fuga e encontro ao estilo, ao mesmo tempo. Vivemos numa sociedade em que o consumo cultural acentua-se a cada dia e este não deixou de ser um consumo de signos. Passamos a ser consumidores de (meta)linguagens...

Como também consumidor de linguagens, Carlos Quiroga reinventa o poético –os grafismos e as fotografias estão bem costurados na composição da textura do poema– o reflexo: uma continua produção voltada para o(s) próprio(s) código(s), como já detectara Walter Benjamin ao falar da dessacralização do mito da criação e da perda da aura:

O conceito de aura permite resumir essas características: o que se atrofia na era da reprodutibilidade técnica da obra de arte é a sua aura. (...) Generalizando, podemos dizer que a técnica da reprodução destaca do domínio da tradição o objeto reproduzido. Na medida em que ela multiplica a reprodução, substitui a existência única da obra por uma existência serial.⁽¹⁸⁾

Partindo da fala de Walter Benjamin, podemos afirmar que os poemas, na maioria das vezes em *A espera crepuscular*, tem a função de paratextos. A paratextualidade ocorre na maior parte do livro, como um fio condutor – texto narrativo, fotos, texto poético, continuamente, como se fosse circular. Entre as relações textuais mostradas por Genette, a paratextualidade é entendida como a

Relación (...) que, en el todo formado por una obra literaria, el texto, propiamente dicho mantiene con lo que sólo podemos nombrar como su paratexto: título, subtítulo, prefácios, intertítulo, epílogos, advertências, prólogos, etc; notas al margen, al pie de página, finales, epígrafes, ilustraciones; fajas, sobrecubierta, y muchos otros tipos de señales accesorias, autógrafas o alógrafas, que procuran un entorno (variable) al texto (...).⁽¹⁹⁾

Encontramos no movimento modernista brasileiro uma semelhança na produção dos textos poéticos –o concretismo– ligado ao avanço tecnológico coloca em destaque os hábitos de leitura do leitor que, antes,

(18) BENJAMIM, W. Op.cit. p.168

(19) GENETTE, Gerard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989. p.11.

estava vinculado ao ler, no concretismo intensifica-se o ver a poesia. A interação leitor-texto se faz sobretudo através da comunicação visual.

A principal característica do concretismo é o privilégio concedido aos recursos gráficos das palavras e abandono do discurso tradicional da poesia. Há, também, outras características: aproveitamento do espaço do papel como elemento significativo no poema, os vazios também são significativos; e, aproveitamento da camada material do significante – conteúdo sonoro e visual. Um exemplo são os dois primeiros poemas ‘ferrugem na gorja 1 e 2’ e o texto anterior a este ‘pátio interior’ – que tem uma relação de continuidade, completude: ‘arde/a tarde/naparede e/o pátio cozinha o ar/apaga-se tudo em brutal/silencio na gigante cela (...) ou ‘o pátio/capacete que/oprime a cabeça: (...).’

Haroldo de Campos traduz a nossa mirada, sobre o corpo poético aqui lido e (pouco) comentado, no poema “Ode (explícita) em defesa da poesia do dia de São Lukács”

poesia pois é
poesia
(...) porque não tens mensagem
e teu conteúdo e tua forma
e porque és feita de palavras
e não sabes contar nenhuma estória
e por isso és poesia
como cage dizia

ou como
ha pouco
augusto
o agosto:

que a flor flore
o colibri colibrisa
e a poesia poesia⁽²⁰⁾

(20) CAMPOS, Haroldo de. A educação dos cinco sentidos. São Paulo: Brasiliense, 1985. p.19.

E a poesia em *A Espera Crepuscular* –mesmo que já sem aura, mesmo que metapoesia, mesmo que parapoesia– em uma sociedade consumista de signos vários – mas poesia (aqui poesia novamente como verbo) principalmente pela lucidez do escritor. Buscamos respaldo para tal afirmação em Eliot, no clássico artigo: “Tradição e talento individual”: (...) *‘e isso que, ao mesmo tempo, faz com que um escritor torne-se mais agudamente consciente de seu lugar no tempo, de sua própria contemporaneidade.’*⁽²¹⁾

Quarta Parada: Um momento para o exercício do olhar –fotos

*Qualquer que seja o caso, as imagens,
assim como as palavras, são a matéria
de que somos feitos.*

Alberto Manguel

Desvendar imagens do seu tempo é um ritual tão antigo quanto o próprio homem. Desde as suas origens o homem procura, de alguma forma “reter” os movimentos das coisas e seres que estão em movimento ao seu redor –na ampliação de seu universo emocional, “inventou” a arte. E assim, na tentativa de representatividade de seu mundo, começou a fazer “registros” de seu mundo, seu *modus vivendi*. O início: pinturas rupestres, hieróglifos, pintura e, atualmente, entre tantas tecnologias, a fotografia é uma das possibilidades de inscrição, de “retenção” de alguma maneira, do nosso tempo e da nossa vida.

Fotografia vem do grego *foto*: luz, e *grafia*: escrita –escrever com a luz. Contemporaneamente podemos dizer reescrever-transcrever o mundo que rodeia o fotógrafo. O fotógrafo então cria e recria a realidade, criando e recriando o mundo-realidade. Talvez seja por isso a possibilidade de conexão com a literatura –têm um ponto em comum a literatura e a escrita: a “escrita”.

Atualmente, muito diferente da época de seu invento, a fotografia é, podemos dizer, um meio de comunicação e expressão de massa –dada a facilidade de acesso a uma câmera fotográfica e de registrar, de gravar, e de conservar as imagens de nossa percepção visual– somos essencialmente seres de imagens.

(21) ELIOT, T.S. ‘Tradição e talento individual’. In: *Ensaio de doutrina crítica*. Lisboa: Guimarães Editora, 1962. p.39.

Mas, o trabalho recriador do fotógrafo passa a ser o de recriar a realidade externa através de uma outra realidade: a estética. Antes de ser meramente um registro há o trabalho de concepção intelectual, que podemos traduzir como talento, sensibilidade, olhar –associados à técnica. Por detrás de um obturador, o fotógrafo passa a ser o mediador entre o que se vê e (re)cria e cristaliza ao pulsar o dedo no disparador da câmera.

A fotografia como arte estética é o que, de certa forma, diferencia a suscetibilidade de reprodução que Walter Benjamin anunciou: *aquilo que alguns homens haviam feito, outros homens poderiam fazer*.⁽²²⁾

É, como a conhecemos hoje, representada por uma outra concepção: valor cultural dos ícones, no dizer de Alberto Manguel: *Toda imagem é mundo, um retrato cujo modelo apareceu em uma visão sublime, banhada de luz, facultada por uma voz interior*⁽²³⁾.

E é esta a “terceira voz” que aparece em *A espera Crepuscular* – a voz silenciosa do fotógrafo.

As fotos são apresentadas em preto e branco –por questões econômicas de impressão– e tem suas cores bem marcadas no final do livro.

No dizer de Barthes, *o encontro da foto com a palavra revela uma infatigável expressão*.⁽²⁴⁾ Se observarmos a descrição literária, (no Realismo sobretudo), percebemos, desde há muito tempo, a presença da literatura na fotografia. Barthes também revela:

Notei que uma foto pode ser o objeto de três práticas (ou de três intenções): fazer, experimentar, olhar. *Operator* é o fotógrafo. O *spectador* somos nós (...). E aquele ou aquilo que é fotografado é o alvo, o referente, uma espécie de pequeno simulacro, de *eidôlon* emitido pelo objeto, a que poderia muito bem chamar-se *spectrum* da fotografia, porque esta palavra conserva, através da raiz, uma relação com o “espetáculo”.⁽²⁵⁾

Em *A espera crepuscular*, praticamos as três intenções: como *spectador* olhamos e, neste olhar, tentamos desvendar uma possibilidade de leitura, passamos a ser, dado este ponto de partida, um *operator* –na (re)cria-

(22) BENJAMIN, W. op.cit. p. 173.

(23) MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens. Uma historia de amor e ódio*. (trad. Rubens Figueiredo, Rosaura Eichemberg, Claudia Strauch). São Paulo: Companhia das Letras, 2001.p.29

(24) BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Lisboa: Edições 70, 2002. p.15

(25) *Idem, ibidem*. p.23.

ção mítica da foto– numa tentativa de recuperar a perdida aura do objeto de arte/foto, com base no pensamento de Barthes, *Eu sou o ponto de referência de toda a fotografia*⁽²⁶⁾, a partir de nosso repertório cultural, diante desta sensível mescla de linguagens. Quanto à linguagem, nos respaldaremos em Samira Challub:

Linguagem é signo em ação. O simples olhar ao redor implica um gesto de leitura do mundo. Há sempre o outro deflagrado diante do eu, há sempre relações –de passividade ou dinâmicas, de criação ou repetição, mas sempre relações entre linguagens.⁽²⁷⁾

Não somos passivos, é claro, buscamos o *punctum* da fotografia o *punctum* da fotografia é esse acaso que nela me fere(...) ⁽²⁸⁾ e iniciamos a nossa leitura. Bem sabemos que a fotografia nos chega como fragmento, *leemos las fotografías trozo a trozo, elemento a elemento*⁽²⁹⁾

Algumas das fotos “lidas” apresentam índices que, como leitores, remetemos a um valor simbólico –respaldados pelos textos literários.

Quando lemos imagens – de qualquer tipo, sejam pintadas, esculpidas, fotografadas, edificadas ou encenadas–, atribuímos a elas o caráter temporal da narrativa. Ampliamos o que ‘é limitado por uma moldura para um antes e um depois e (...) conferimos à imagem imutável uma vida infinita e inesgotável.⁽³⁰⁾

Então, a partir de agora, exerceremos simultaneamente as funções de *spectador* –como leitores– e *operator* –porque estamos “criando” novas fotos a partir de nossa leitura.

Vamos nos deter na leitura de algumas fotos e sua relação com os textos narrativos e poéticos. Partamos, agora, para o primeiro texto que surge no livro: uma foto –sem nenhuma indicação verbal– mar, céu, areia, pirâmides invertidas e a presença humana em um avião que sobrevoa o mar, que é a mesma que o finaliza –um movimento circular, com o detalhe de que a primeira foto está invertida no final ou vice-versa.

(26) *Idem, ibidem.* p.19.

(27) CHALLUB, Samira. *A metalinguagem*.2. ed. São Paulo: Ática, 1988. p.6

(28) BARTHES, W. *Op. cit.* P. 47

(29) KRAUSS, Rosalind. *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

(30) MANGUEL, A. *Op. cit.* 65.

Aparentemente comum, mas tentando aguçar o olhar um pouco mais além dos elementos pictóricos oferecidos pela foto, buscamos a simbologia dos elementos componentes deste primeiro quadro e encontramos:

Avião – (...) Dir-se-á que o seu levantar vôo pode exprimir uma aspiração espiritual: a da libertação do ser humano do seu EU terreno através do aceso purificador às alturas celestiais. Quer dizer também que a viagem de avião (...) conduz a um êxtase que não deixa de ter analogia com a pequena morte (ou orgasmo).⁽³¹⁾



Areia – fácil de ser penetrada e plástica, a areia adquire as formas que nela se moldam. (...) o prazer que se sente quando caminhamos sobre ela, quando deitamos nela, quando nos afundamos na sua massa suave –como se vê nas praias– relaciona-se inconscientemente com o regressus ad uterum dos psicanalistas. É efetivamente como uma procura de repouso, de segurança, de regeneração.⁽³²⁾

Pirâmide – (...) símbolo ascensional, tanto pela sua forma exterior, como, particularmente, pelos seus degraus serem chamados escadas ou escadarias (...)

(...) a *pirâmide invertida* sobre o seu vértice é a imagem do desenvolvimento espiritual: quanto mais sua vida se espiritualiza, mais a sua vida se engrandece, à medida que se eleva.⁽³³⁾

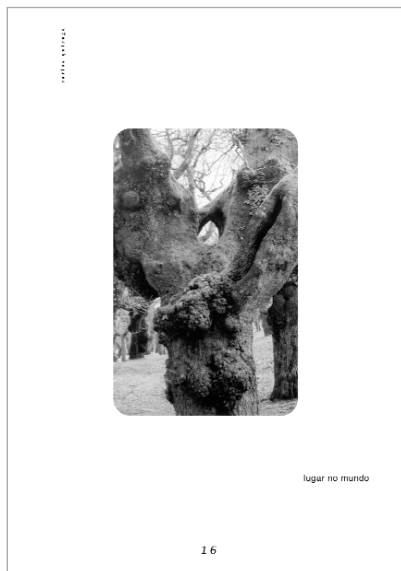
Água –As significações simbólicas da água podem reduzir-se a três temas dominantes: fonte de vida, meio de purificação, centro de regenerescência. (...) A água é fonte de vida e fonte de morte, criadora e destruidora. (...) a água da vida que se descobre nas trevas e que regenera.⁽³⁴⁾

(31) CHEVALIER, J. op. cit. P.103.

(32) *Idem, ibidem.* p.85.

(33) *Idem, ibidem.* p. 528.

(34) *Idem, ibidem.* p.44 - 45.



Percebemos um ponto de interseção entre os simbolismos reveladores das fotos: morte/vida, elevação, regeneração –com os textos verbais paralelos/paratextuais ‘pátio interior’, ‘crepúsculo’, ‘acordado’ e ‘estrangeiro’– já comentados em outro momento deste trabalho. Nada é gratuito no processo de criação. O que vemos aqui –a partir de imagens e palavras nos faz concluir que o isolamento proposto a si (o narrador-viajante) em busca de inspiração, renovação, elevação para, além de passar por sua rota pré-estabelecida, encontrar uma possibilidade de conhecer-se/perceber-se e voltar ao seu lugar –como retratam os versos de Cartola, cantados por Marisa Monte: *Deixe-me ir, preciso*

andar/ vou por aí, a procurar/ rir pra não chorar/ se alguém por mim perguntar/ diga que eu so vou voltar/ quando eu me encontrar. Mesmo que para esse encontro seja necessário morrer...para, depois, renascer.

Tal representação vai ter uma relação de continuidade na foto seguinte –uma árvore– em primeiríssimo plano –com suas marcas de tempo em seu tronco. Há, junto a esta foto, uma frase, que tem a função de ancoragem: *lugar no mundo*. Mesmo com todo o sentido de viagem, estrangeiro –ter raízes para marcar seu lugar no mundo é primordial.

Terceira foto –percebemos aqui já uma intervenção do fotógrafo, com recursos informáticos– uma figura que pode nos remeter a dormentes destruídos e uma pomba.

Pomba – (...) é, fundamentalmente, um símbolo de pureza, de simplicidade e até mesmo, quando traz um ramo de oliveira para a Arca de Noé, um símbolo de paz, de harmonia, de esperança, **de felicidade reencontrada**. (...) Numa acepção pagã, que valoriza de forma diferente a pureza, não a opondo ao amor carnal, mas sim associando-se a ele, a pomba ave de Afrodite, representa a realização amorosa que o amante oferece ao seu objeto de desejo. (...) o termo pomba figura entre as metáforas mais universais que celebram a mulher⁽³⁵⁾.

(35) CHEVALIER, J. *op. cit.* p.533

Estrada – significa a via direita, a via reta. Segue em oposição aos caminhos tortuosos. Esta expressão, freqüentemente utilizada no mundo antigo, aplica-se também à ascensão da alma.⁽³⁶⁾

Novamente encontramos representações que de uma maneira ou outra já foram mostradas anteriormente –aqui, porém, surge a metonímia de uma figura feminina, como a leitora “querida” a quem o narrador se dirige, ou, ainda presos em representações, aquela que espera a volta dos que se arriscam em grandes viagens, como Penélope, etc.

Na foto a seguir (p.22) temos árvores refletidas em água. O tronco destas têm o formato semelhante aos olhos –idéia reforçada pela frase ancorada: *água mansa nos olhos –olhos grandes dos cavalos*.

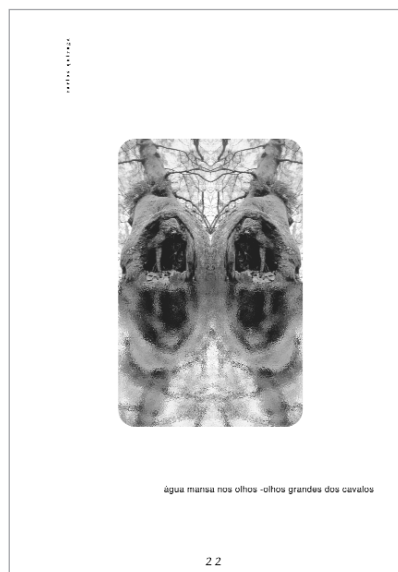
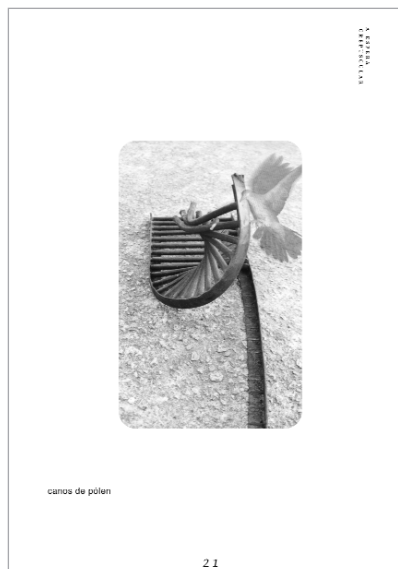
Olhos –símbolo do conjunto de percepções exteriores. (...) As metamorfoses do olhar não revelam apenas quem olha; revelam também, tanto ao próprio como o observador, aquele que é olhado. (...) O olhar do outro é aquele que reflete duas almas.⁽³⁷⁾

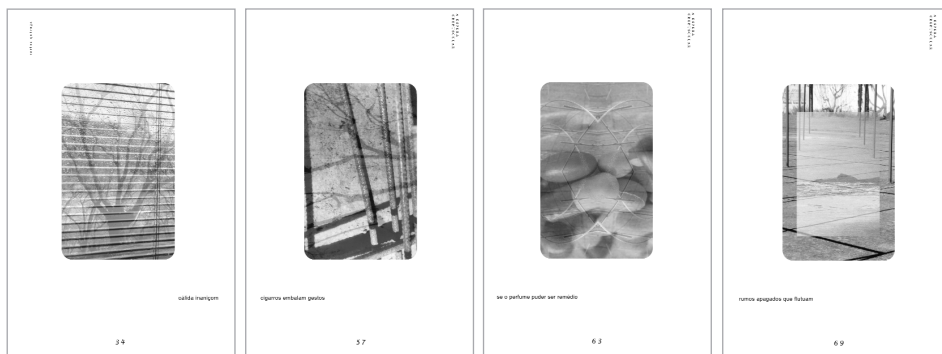
Espelho –revelação da verdade.⁽³⁸⁾

(36) *Idem, ibidem.* p.307

(37) *Idem, ibidem.* p.485

(38) *Idem, ibidem.* 301





Talvez estas imagens retratem o que o narrador-viajante busca quando parte em viagem –a verdade– como se, estando estrangeiro, olhasse com mais nitidez o seu lugar, a sua verdade.

De certa forma, as outras imagens convergem para estes mesmos aspectos – busca de verdade, de si; possibilidade de obstáculos quando há presença marcante de sombras nas fotos, ou “obstáculos” que impedem uma visão mais nítida como a presença de uma persiana em uma janela. Algumas das fotos são metonímias –com recortes– como as fotos das páginas 57, 63, 69, 93 –com enquadres que denotam uma sinédoque visual numa relação de continuidade ou corte.

Esta terceira voz –silenciosa– parece falar tanto quanto as outras vozes presentes na obra –cabe a nós o exercício de “decifrá-la”...

Parada final

Construímos nossa narrativa por meio de ecos de outras narrativas, por meio da ilusão do auto-reflexo, por meio do conhecimento técnico e histórico, (...) dos devaneios, dos preconceitos, da iluminação, dos escrúpulos, da ingenuidade, da compaixão, do engenho. Nenhuma narrativa suscitada por uma imagem ‘é definitiva ou exclusiva.’⁽³⁹⁾

Chegamos ao final de uma possível leitura de textos narrativos, poéticos e fotográficos –procuramos o nó, a fim de que nada seja desatado deste entrelaçamento. Relembrando o título do trabalho: “A Viagem n’ A

(39) MANGUEL, A. *op.cit.* p.28.

Espera Crepuscular: uma possibilidade de leitura” –destacamos da possibilidade não um temor, mas ser mesmo uma das muitas que poderão surgir.

A contemporaneidade se liga à formação das subjetividades. Cada vez mais definir arte (e poesia, etc.) é tarefa tortuosa – relativa e perspectívica: é como se, diante de novos textos, ficássemos sem raízes, sem ligações de identidade (estamos num tempo de vale-tudo). Mas, mesmo assim, há forças para tocar a sensibilidade que há em nós, esta já presa a muitas pré-leituras teóricas –Barthes, Chevalier, Krauss, Challub, Manguel, entre tantos– e, de mundo.

A escolha do livro partiu da curiosidade estrangeira em conhecer o que é produzido em terras galegas. O resultado: um exercício de olhar, às vezes mais de perto a fim de descobrir um *punctum* mais nos “quadros” apresentados, às vezes um pouco distante – com o afastamento necessário para ver uma obra em sua totalidade, sob ângulos diversos. Repetimos que não esgotamos aqui as leituras pertinentes – “registro” apenas uma possibilidade de.

Referências Bibliográficas

- BARBOSA, João Alexandre. *A metáfora crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- BENJAMIM, Walter. *Mágia e técnica, arte e política*. Ensaios sobre literatura e História da Cultura. 2.ed. (Trad. Sergio Paulo Rouanet) São Paulo: Brasiliense, 1986.

- CHEVALIER, J. & GHEERBRANT, A. *Dicionário de Símbolos*. Lisboa: Teorema, 1994.
- CHALLUB, Samira. *A metalinguagem*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1988.
- CIRLOT, Juan-Eduardo. *Dicionário de Símbolos*. Barcelona: Labor, 1991.
- GENETTE, Gerard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989.
- KRAUSS, Rosalind. *Lo fotográfico. Por una teoria de los desplazamientos*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.
- MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens. Uma história de amor e ódio*. (trad. Rubens Figueiredo, Rosaura Eichemberg, Cláudia Strauch.) São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- NUNES, Benedito. “A narrativa histórica e a narrativa ficcional”. In: RIEDEL, Dirce Cortes.(org.) *Narrativa, Ficção e História*. Rio de Janeiro: Imago, 1988.
- PUCHEU, Alberto. “Vale a escrita? Escrita e Vida, ESCRITOS DA VIDA”. In: OLIVEIRA, Bernardo Barros de et alii. (org.) *Vale a escrita? 2: Criação e crítica na contemporaneidade*. Vitória: Programa de Pós-Graduação em Letras: Mestrado em Estudos Literários: Flor & Cultura, 2003.
- QUIROGA, CARLOS. *A Espera Crepuscular*. Santiago de Compostela: Laiovento, 2002.
- SALGUEIRO, Wilberth Claython Ferreira. *Forças & Formas – aspectos da poesia brasileira contemporânea*. Vitória: EDUFES, 2002.