

Corpo como pasto, te(x)to ou altar?

Nonato Gurgel*

Abstract

R

Reading of Fernando Fábio Fiorese Furtado's **Corpo Portátil (Portable Body)**, having as its aim the inscription of an education by the body in his poetics.

Keywords: Contemporary poetry, body, Fernando Fábio Fiorese Furtado.

1. Pórtico para *Corpo Portátil*

*Eu sempre escrevi com
meu corpo,
com toda minha vida:
não conheço
problemas puramente
espirituais.*

(Nietzsche, *Assim falava Zaratustra*)

* Doutorando em Ciência da Literatura pela UFRJ.

O livro *Corpo Portátil* de Fernando Fábio Fiorese Furtado, compõe-se de quatro textos: *Corpo Portátil*, *Pequeno Livro de Linhagem*, *A primeira Dor e Os Ossos do Mito*. No prefácio, Carlos Nejar diz de um poeta “com duração de pedra”, ressaltando em Fiorese não o engenheiro, mas o “instrutor de pontes, dançarino de rumores”.

Em *Corpo Portátil*, como o próprio título anuncia, o corpo é a grande personagem desta poética. A ambigüidade expressa no título remete aos ritmos galopantes, às pulsações corpóreas e ao que de aparentemente cartesiano e/ou linear expressa o adjetivo portátil: de fácil transporte, de pequeno volume ou pouco peso, que se pode armar e desarmar. Esse contraste sugerido pelas sinuosidades corporais e a linearidade proposta pela adjetivação deste *Corpo...* concretiza-se na fabricação de uma sintaxe que, entre intertextos e múltiplas percepções temporais, simula a pulsação do próprio corpo.

Corpo Portátil é um instigante e paradoxal título, já que nos cenários maquímicos e nas fachadas descartáveis da contemporaneidade não se percebe facilmente transportável num corpo as perdas de um “eu mínimo” que se encolhe e se expande na velocidade da “paisagem eletrônica”.

Mas, esse cenário elétrico e veloz no qual se encena a *performance* diária solicita alta cota de portabilidade do corpo, cujo ritmo reflete o que de fragmentado e mutante – próprio das ações de armar e desarmar – esse mesmo cenário exhibe. A consciência desse paradoxo (a necessidade de portar de modo portátil o corpo, seus ritmos nem sempre afinados, e o que de rigoroso sugere o adjetivo portátil) pode ser ouvida numa labiríntica “Conversa na alfaiataria”, onde o autor costura – de forma poética e didática – a definição de seu título:

*Corpo é como ter o mar na gaveta,
um cômodo a cumular nossas perdas,
uma pausa conspirando o relógio.*

...

*Para colocar um terno de pé,
há de cortá-lo entre o sempre e o sequer,
há de manter os músculos sob fiança*

...

Bendita tensão – essa que ao contradizer estetiza o objeto de sua própria inscrição: não apenas o corpo escrevente, mas também o do outro, sua subjetividade (aqui onde a própria ausência exercita uma forma e o manual da espera ensina a costura do “terno” e nomeia os substantivos avios da arquitetura muscular). Entre a ternura e o corte, na musculatura do texto de *Corpo Portátil* o outro é visivelmente a personagem que ganha corpo no volume, como declara a “Nota do autor”¹:

Escrever semelha às muitas tentativas de assentar a mão à rubrica. E tal rubrica não é de modo algum pessoal e intransferível, pois que urdida pelos gestos de muitos.

A urdidura, os procedimentos estéticos, os gestos desta poética corpórea lecionam a necessidade de “arremessar o corpo ao longe/ (mesmo com séculos de espera)/ para do outro fazê-lo ponte”. (“Da Casa da Glória”). Pela estetização

destes versos e pelo citado trecho da “Nota do autor”, percebe-se a distância que situa a sua da geração Romântica e mesmo da Alternativa ou Marginal, na qual um Torquato Neto – assumidamente isolado – reverenciava em seu “Cogito”² as mínimas possibilidades de um eu pouco sintonizado com o outro: “eu sou como eu sou/ pronome/ pessoal intransferível/ do homem que inicie/ na medida do impossível”.

Morta a sintaxe entre corpo e isolamento, a marginal “medida do impossível” é aqui descartada e substituída pela contemporânea desmedida das possibilidades. Apesar da presença da morte assinalada por Nejar no prefácio de *Corpo Portátil*, nele o poeta constantemente inscreve-se “reivindicando o corpo”, sua *performance*, numa pedagogia que intenta inscrever a “memória da pele” e a alfabetização gestual, estetizando uma subjetividade que ultrapassa as esferas interiores.

Relacionamos essa estetização subjetiva à noção de exterior, ensaiada por Roberto Corrêa dos Santos, e que possui nos gestos e na experiência do exterior, de Nietzsche e Foucault, sua base. Em “Modos de Saber, Modos de Adoecer”³, Roberto ressalta a importância de tratarmos o exterior “como categoria teórica” e como princípio fundamental do saber e da produção artística contemporânea. Vejamos como o autor conclui o referido ensaio:

O corpo não está escrito de dentro para fora; o corpo, escreve-se sobre. As personagens grafitam sobre eles a sua vontade. Diz-se ‘não’ à fragilização corporal. Diz-se ‘sim’ ao embate. Por isso, o corpo resiste e o pensamento estrutura-se. A beleza, a grande beleza dos corpos, vistos como máquinas que atuam sobre outros corpos. Máquinas. Não há a intimidade. Há o exterior, esquadrinhado por um saber que com o corpo se desenvolve, e se salva.

Com base nesse pensamento do sujeito que renuncia ao porão e mergulha numa natureza exterior, anuncia-se a vida, o prumo portado por este *Corpo...* produtor de pequenas quedas, porto de mortes diárias. Exemplar dessa relação entre prumo e queda, vida e morte, é o texto “Esboço para três serpentes”, onde se lê:

*Morrer é um excesso e seus relhos,
é o que alguma vez existiu
e nos depura com a sua ausência,
é a chuva vista da varanda,
estes domingos sem infância
e quanto demove a palavra.*

Mesmo quando este morrer insurge, a pujança do próprio verso afirma – por meio de uma metodologia dos contrários – a consistência corpórea, seu potencial ali contidos. Na estrofe acima, o ato de depurar, por si só, reflete essa potência; além do que encerra de movência, desvelo, força e desvio o verbo demover.

Essa mesma metodologia e esse mesmo potencial residem latentes em outros textos: seja quando um “corpo discorde” busca afinação em outro, ou

2 CAMPEDELLI. *Poesia Marginal dos anos 70*. 1995. p. 36.

3 SANTOS. *Modos de Saber, Modos de Adoecer*. 1999. p. 33.

um outro corpo purga o que “será furor, ferida ou frase” (“Caprichos bibliográficos 3”); seja quando o tempo anuncia o afastamento de tudo, uma árvore “convida” com sua sombra à morte ou quando “o rosto acolhe uma filiação incerta” (“I/Rosto de menino”). Em todas essas instâncias de prumar e cair, existir e findar, há sempre um corpo portando, na vertical, seu arsenal de dúvidas, suas soluções portáteis, além dos gestos poéticos que tecem o discurso e a paisagem.

2. Uma educação pelo corpo

*Tanta música estampe
ao rés dos músculos.*

(Edimilson de A. Pereira, “Dançar o Nome”)

As relações entre a forma, a escritura e o corpo que as produz demonstram o desejo do poeta tornar-se texto, transformar-se em templo da escritura. Neste sentido, o poema é lido como espaço no qual o sujeito introduz desejo e atualiza sua própria constituição⁴. A partir desse pressuposto estético, tento inscrever - na poética de Fábio Fiorese - uma educação pelo corpo através de uma espécie de pedagogia da corporeidade que, além de atualizar a constituição do sujeito, usa o corpo como instrumento hermenêutico na tentativa de erigir sua interpretação da vida. Poesia construída, portanto, como leitura do sujeito e do mundo.

A inscrição pedagógica desta poética pode ser aferida em textos como: “Como Descarregar Bagagens”, “Arte Poética” e “Lição de Poesia”, entre outros. Neste último, o poeta sugere, em contraposição à horizontalidade prosaica, a verticalidade da leitura proposta pelo poema: “Vertical é o modo/ de ensinar poesia”. Também na série “O Corpo e as Cidades” lê-se verticalizada a lição da arquitetura urbana: “são casas, outeiros, igrejas/ lecionando na vertical” (De Ouro Preto). “Um Manual de Verticais”, no “Poema Oblíquo”, coaduna, de certa forma, com essa pedagogia que possui na verticalização do corpo seu objeto de inscrição.

É imperativo ressaltar que, nesta poética, o autor aponta para as três “direções” através das quais, segundo Freud, o sofrer ameaça: nosso próprio corpo, o espaço do mundo externo e as relações com o outro⁵. Embora nenhuma destas “direções” possa ser totalmente evitada e entre essa trindade exista um “caráter de inseparabilidade”, segundo o autor, talvez a relação com o outro - a alteridade - seja a mais difícil de administrar. Embora torne-se imprescindível assinalar ser esse mesmo outro parâmetro para a noção de identidade, de saber e verdade, além de corpo significante com o qual se estabelecem as possibilidades do gozo e da inscrição da *letra*.

Mas, para a inscrição deste *Corpo*, suas lições, seria preciso indagar: a qual linhagem pertence este jovem poeta que, meio à margem, estetiza dor, acolhe queda, herda rasura, cultua abismo e hospeda morto? Que linhagem

4 GURGEL. *O Desejo Gerador do Texto de Ana C.* 1998. p. 09.

é esta da qual brotam corpos pedalando “para o caos”, inscrevendo a linguagem dos que atravessam e regressam de “pequenas mortes”?

Corpo como pasto,
te(x)to ou altar?

Nonato Gurgel

3. “a severa matemática” do gesto

A lecionar a história das formas, a geometria do corpo e sua gesticulação, “a geografia das cicatrizes” e a saudável e sutil gramática do humor parece destinarem-se as ações “educativas” desta poética corpórea. Sua pedagogia pode ser lida no didatismo da série “Três Mulheres Altas”, no poema “Il/Dona Geralda, professora de altura”:

*Leciono nesta altura
Quase sem respirar.*

*Em estante livro não presta.
Prefiro a escada para guardá-lo,
Um degrau acima da nuvem.*

*Faz escuro na cátedra.
Carrego um eclipse
Para nunca extingui-lo.*

*Sem luz nem luneta
No aluno me ensino.*

*Leciono nesta altura
- não sei outro desamparo.*

No “desamparo” desta lição poética, o corpo amolado e aceso inscreve, no capítulo da gesticulação, o quanto de delongas e demoras reside no ritmo que articula um gesto, produz uma *letra*: “Mesmo um gesto demora/ até que o músculo/ substantiva.”. Aprende-se assim a apurar e acolher o que move, a sagrar essa movência, no desejo de delinear uma forma – “esse saber que preenche o ser” (Lacan); mesmo que essa forma – ainda em formação – brote “de um gesto sem esplendor ou veneno/ (músculos apurando o movimento)”.

Corpo Portátil poderá, portanto, ser lido como um pequeno dicionário de gestos. Neste, encontramos “verbetes” cujas imagens poetizam gestos geométricos ou desengonçados, afetivos ou agressivos, gestos “sem pausas” porque colhidos no território da aspereza, ou suaves porque tradutores de leveza; e também gestos como o da professora carregando “um eclipse” ou de “Pedro, o pequeno” que acolhe “o anjo”/ não pelas asas/ mas pela queda”. Gestos no cio – “e a carne/ em verbo se desvelava” (“Dançar o Nome”). Acerca da dança da criação e do desvelo com os gestos, diz Roberto Corrêa dos Santos⁶ no ensaio antes referido:

Criar, apesar e por causa do estilo, consiste em uma espécie de tolerância para consigo mesmo, um curvar-se até a inevitabilidade do gesto repetido.

Essa “inevitabilidade” da repetição é estetizada na aprendizagem de Dona Geralda, na sua didática do “desamparo”. Munida do combustível da

5 FREUD. *Os Pensadores*. 1978. p. 141.

6 SANTOS. Op. Cit. 1999. p. 85.

“tolerância”, essa “professora de altura” parece assinalar – em tom meio resignado – o desejo de perdoar a si própria pelo “quase” da respiração, por não saber “outro desamparo”. Não se trata de fácil perdão... É interessante perceber como o próprio poema repete o verbo lecionar e o espaço de sua inscrição – a altura, como se sugerisse o inevitável exercício da repetição ensaiada por Roberto.

4. Grafias do afeto

Nesta gramática do corpo, a cidade, a viagem e a memória constituem um capítulo à parte: “o que falta resolve/ toda a memória”. Embora uma certa nostalgia de plenitude e esplendor permeie alguns versos deste *Corpo Portátil*, o poeta sabe que o poema não se tece apenas com lembranças, mas também com as imagens do não dito, do esquecido; ele aprendeu a importância de conjugar o verbo esquecer; sabe ser necessário “ao que não for assimilável a resposta saudável do esquecimento”⁷.

Da matéria “assimilável” resultam os muitos poemas dedicados a parentes e familiares. São textos que lecionam uma pedagogia ancestral, e/ou são “inspirados” em amigos e personagens da infância, da vida cotidiana do autor, da história da arte e da cultura, do universo literário. Nos significantes familiares (“Filho é um modo de adiar”), por exemplo, este *Corpo...* nos ensina a redondez afetiva inscrita na lição materna (“e doía a mãe de tanto amar”), e remete a temporalidades diversas gerando – no espaço da paternidade – seu discurso; como no poema dedicado “a Claudia, maninha”:

Casa paterna

*há idades esperando
em cada cômodo da casa*

*Para estar aqui
atravessamos muitas mortes*

Da grafia ancestral partimos para o capítulo do discurso amoroso. Desde o Romantismo – e passando pelo eu lírico da modernidade – aprendemos que entre a entrega amorosa e a experiência poética há muito mais águas do que supõe nossa infinita sede de formas⁸. Mas, diferentemente de algumas poéticas contemporâneas que elegem Eros como “padroeiro” e a partir disso expressam infinitos desejos através de uma “metalinguagem erótica”, nenhum *strip-tease*, nenhum desnudamento existe aqui como procedimento poético.

Esta lírica ensina que as “alegrias” “servidas” pelo corpo podem também residir em sonoros monólogos fragmentados. Nos futuros fonemas do afeto. Nas interjeições de espanto e desejo. Aqui, até os sustos, as pausas – do corpo e do poema –, as “sonoridades dissonantes” anunciadas pelos líquidos corporais postulam uma forma. Nesta fonética lição poética aprende-se que

7 SANTOS. Op. Cit. 1999. p. 68.

8 GURGEL. *Gênero e Representação na Literatura Brasileira*. 2002. p. 121.

tais “sonoridades” lecionam o futuro: “os ruídos”, se “incomodam”, anunciam distância (“Tia Ritinha, à espera”). Corpo afiando caules e calos.

Desta sintaxe dos afetos emerge uma sutil tonalidade interrogativa, com tudo de desvio e promessa uma pergunta porta. Essa tonalidade é audível num discurso no qual a forma labiríntica ganha espaço: “De quanta distância preciso/ para o amor/ que me assombra?” (“Tia Ritinha, à espera”). “Mas e o amor,/ o amor onde estava?/ na epiderme do vento?/ nas têmporas da palavra?” (“Ossário Pessoal” V).

Essas indagações tonificam o infinito questionário afetivo e remetem nunca ao centro, mas às margens, ao labirinto. Essa forma labiríntica é a mesma reverenciada pelo poeta em “No Labirinto”, e a mesma insinuada por ele ao ensaiar acerca de “A Literatura na Cena Finissecular”⁹. No referido ensaio, após sugerir o círculo, a espiral e o labirinto como formas de alcançar o horizonte de sua viagem, diz o poeta:

... foi ao labirinto que nos condenamos: as muitas indagações o indicam.... insistimos em encontrar um centro quando só havia margens, desvãos, e precários horizontes....preferimos a viagem aventureira das margens, do abismo planificado, o risco calculado do itinerário provisório, quando todo ancoradouro está aparentemente disponível.

Essa morfologia labiríntica de uma *letra* amorosa, que mais sugere e indaga que afirma e projeta, leciona sua poética matéria de prova: tecer, neste “itinerário provisório” o intertexto cujos diálogos elegem a alteridade como parâmetro (seja Augusto dos Anjos ou Murilo Mendes, Rosa ou Drummond, Barthes ou Adorno, Edimilson ou Iacyr).

Na gramática deste *Corpo Portátil* ecoa, portanto, a fonologia de uma geração que aprendeu nos capítulos do Modernismo e da Contracultura, nos roteiros concretos e nos poéticos meandros marginais o que de limite, proa e morte reside nas revoluções, nas vanguardas, nos subjetivos mergulhos do avesso. Uma geração que perdeu as noções de totalidade e profundidade, e cuja costura poética produz – a partir do aprendizado desse avesso – a dança do “nome” e os remendos em cuja superfície inscreve sua *letra*.

Essa inscrição pode ser aferida em poemas como “Caprichos Bibliográficos” onde se descobre, menos em Adorno – homenageado em razão de ensaio homônimo – e mais em Cabral, o que de sua arquitetura poética perdura; embora a ternura, às vezes petrificada no poema cabralino, seja aqui um rio e seu inventário das águas irrigando versos “de margens barrancas”, “margens largas”, versos de aquática retórica.

O autor estetiza com cortes e alinhavos os versos de sua costura poética. Dá conta dos múltiplos tecidos do texto. Sabe cerzir vazios internos e na pele presente o quanto de adorno ou “dor” reside num “alfinete”. Assim, o poeta instrui a “doméstica linha”: da mão, do horizonte, do abismo, da página, da costura. Feito Murilo Mendes, Fábio Fiorese sabe ser o poeta um alfaiate ótico; feito “Nelsa, Enquanto Costureira” (“Pequeno Livro de Linhagens”), ele pode dizer: “De corpo entendo”. De poesia também, acrescenta-se.

9 FIORESE FURTADO. *Globalização e Literatura*. 1999. p. 122.

Referências Bibliográficas

CAMPEDELLI, Samira Youssef. *Poesia Marginal dos anos 70*. São Paulo: Scipione, 1995.

FIORESE FURTADO, Fernando Fábio. *Corpo Portátil*. São Paulo: Escrituras, 2002.

_____. Exercício de tensões: Leitura de um poema de Iacyr Anderson Freitas. In: *Ipotesi. Revista de Estudos Literários*. Juiz de Fora: Editora UFJF. V. 5, n. 1, Jan./Jun. - 2001.

_____. A literatura na cena finissecular. In: *Globalização e Literatura. Discursos Transculturais*. Vol 1. LOBO, Luiza. Org. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

_____. *Dançar o Nome*. Juiz de Fora: UFJF, 2000. Trad. Miriam Volpe e Prisca Agustoni. (Em co-autoria com Edimilson de Almeida Pereira e Iacyr Anderson Freitas).

FREUD, Sigmund. O mal-estar na civilização. In: *Os Pensadores*. Trad. José Octávio de Aguiar Abreu. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

GURGEL, Nonato. O desejo gerador do texto de Ana C. In: *Jornal O Galo*. Natal, 1998.

_____. O mais profundo é a pele. In: *Gênero e representação na Literatura Brasileira*. DUARTE, Constância Lima et al. (Org.). Belo Horizonte: UFMG, 2002. (Col. Mulher & Literatura, v. 2).

SANTOS, Roberto Corrêa dos. *Modos de saber, modos de adoecer. O Corpo, a Arte, o Estilo, a História, a Vida, o Exterior*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.