

Signos em putrefação – da rotação a esmo à existência pela morte

121

Fernanda Ribeiro Marra

Universidade Federal de Goiás

Resumo:

Este artigo sobre a obra *Aleijão*, de Sterzi (2009), aborda a morte nos poemas como manifestação do contemporâneo. A leitura demonstra de que maneira a violência, a escassez e o imbricamento com o mundo presentificam a morte e contam com a subjetividade que procura limites na outridade: o eu é outro, não necessariamente humano. *Aleijão* é, assim, um devir, uma existência pautada na elaboração do luto pela humanidade que urge admitir a própria morte encarando seu devir-cadáver.

Palavras-chave: poesia, Sterzi, *Aleijão*, devir-cadáver

Abstract: This paper approaches *Aleijão*, by Eduardo Sterzi (2009), presenting death as a manifestation of the contemporary. This reading points to an idea of subjectivity that comes from otherness, that is, the ability of walking with somebody else's shoes. Moreover, it aims to show how violence, scarcity, and the image of tangledness among man and the world make of death the only way of existing. *Aleijão* is, thus, understood as an ever-changing, an existence that grieves for its loss and consider to take a chance and the risks of another life.

Key-words: poetry, Sterzi, *Aleijão*, death

Esta é uma leitura da obra *Aleijão*, de Eduardo Sterzi (2009), por uma perspectiva que visa demonstrar como as imagens da violência, da insuficiência, da escassez e do imbricamento com o mundo fazem da morte o presente e definem a subjetividade que só existe na alteridade. Em *Aleijão*, o eu é outro e o outro não é necessariamente humano. Um eu, mero defeito, ou condição do ser? O título é um convite a conhecer a identidade que se apresenta por meio de um eu ante a imagem da morte. Viver a morte, decompor-se, misturar-se às matérias do mundo encarando a condição faltante é, no sentido proposto por esta obra, aleijar-se. Imiscuir ao mundo para enfrentar a morte necessária de uma vida que já não serve é algo que as imagens poéticas possibilitam e, ao fazê-lo, o gênero lírico também se reinventa em um movimento que é próprio da contemporaneidade.

Sobre essa relação do gênero com a abordagem da obra, constatou Octavio Paz (2003) que isso de ser a lírica a arte do instante é a virtude “por obra da qual o poeta escapa à sucessão e à história”, simultaneamente, porém, liga-se a ela de maneira inexorável. Nota-se que, conforme o teórico, a contradição se instala dentro do gênero mesmo, tendo em vista ser a apreensão de um instante do eu que enuncia e também dispersão que se recria, a cada leitura, em outra subjetividade. A poesia está viva nessa interação e o eu leitor do poema é também, a seu momento, aquele que enuncia. Mesmo levando em conta o lapso temporal e as distorções que medeiam a criação artística e sua recepção, Paz (2012) aponta que o poema é participação, sendo poeta e leitor “dois momentos de uma mesma realidade” (PAZ, 2012, p. 46).

Acerca desse lapso entre criação e recepção de uma obra de arte, Benjamin (2011) atenta para o que nele sobrevive e possibilita leituras diversas. Elegendo a imagem da ruína como ponto de partida para sua alternativa epistemológica avessa à lógica linear do *more geometrico* e do método dedutivo, Benjamin (2011) defende que o caráter sucessivo e progressivo da história não se sustenta. Para o filósofo, o passado sobrevive fragmentado em ruínas impossíveis de serem rigorosamente remontadas, e o futuro é um porvir indeterminado. Resta, assim, o presente – único tempo concebível – com os cacos que se oferecem e, a partir dos quais, é possível depreender um mosaico repleto de significados provenientes do passado e recriados conforme as contingências.

Na justaposição das peças, Benjamin (2011) aponta para seu caráter monadológico. Nos fragmentos acessados (fontes, como é usual denominá-los na história), cada peça é dotada de verdade porque contém, em si, o todo irrecorrido. O caminho da verdade, para Benjamin (2011), não é a ascensão que conduz do concreto ao inteligível em um movimento reto e ascendente. Seu pensar é antes um convite a imbricar por entre os cacos (documentos, obras de arte, resquícios de outras épocas), que se dão a conhecer em suas particularidades e, assim, possibilitam supor o todo nessa reinvenção absolutamente válida.

A proposta benjaminiana não trata de solucionar as contradições, como a apontada por Paz (2003) que pontua o poeta como alguém capaz de escapar à sucessão histórica. Para Benjamin (2011) não há eleitos que detêm a chave para solucionar as aporias. Ao contrário disso, elas precisam fulgurar justapostas, pois é essa coexistência o que possibilita vislumbrar a complexidade inalcançável. O rejuntamento do mosaico ficaria a cargo de uma dialética ambivalente que admite as contradições encarando-as como aspecto inerente da condição humana. É dessa forma que, dentro da proposta epistemológica benjaminiana, o conceito de alegoria vai sendo delineado. Trata-se de um conceito que se assenta na noção de transitoriedade, no testemunho da passagem do tempo e, ao mesmo tempo, na remanescência. A alegoria é o que sobra, o que sobrevive à fome inaplacável de Cronos em forma de ruína, destroço, cadáver, formas corrompidas. É sob essas formas que a alegoria se processa: na imanência da morte, dessa exata perspectiva.

Por outro lado, Octavio Paz (2012) não discorda de que os significados sejam históricos e acrescenta que tudo “o que o homem toca se tingem de intencionalidade” (PAZ, 2012, p. 27). Assevera que o homem tolera a ambiguidade, mas não a carência de sentido. Nesse sentido de uma compreensão progressiva da história, o crítico argumenta que, mesmo admitindo a imersão de todas as coisas criadas pelo homem no mar da historicidade e, portanto, sob os efeitos corrosivos do efêmero, haveria um elemento distintivo permeando a arte, de um modo geral, que distinguiria uma obra de um utensílio. Esse elemento seria a poesia. A poesia então compreendida como alma da obra de arte – em qualquer de suas formas de expressão –, um aspecto transcendente.

Essa transcendência é o que, para Paz (2012), na criação poética, promove uma libertação da matéria por meio de uma linguagem própria.

Essa linguagem faz com que os materiais – palavras, sons e cores – retornem para sua natureza “sem perder seus valores primários, seu peso original”, sendo também “pontes que nos levam a outra margem, portas que se abrem para outro mundo de significados inexprimíveis pela mera linguagem” (PAZ, 2012, p. 30). Com isso, fica patente a hierarquização entre as formas de expressão proposta pelo teórico que assente à linguagem poética e àquele que detém o domínio dessa expressão um posto privilegiado ao qual outras linguagens e conseqüentemente a maioria não-poeta não ascende. Essa compreensão, destaca-se, é destoante da de Benjamin (2011) que atribui menos ao artista e mais ao intérprete – ou talvez distribua os pesos com equivalência – o papel messiânico de salva(guarda)r o que remanesce de humano nos destroços.

Ao abordar a poesia contemporânea, Paz (2012) distingue ainda dois pólos entre os quais ela se move: a profunda afirmação dos valores mágicos e a vocação revolucionária. Ambas são, a seu ver, uma reação à condição humana. Mudar o homem, na acepção de Paz (2012), equivale a uma renúncia dessa condição no sentido de “mergulhar para sempre na inocência animal ou livrar-se do peso da história” (PAZ, 2012, p. 44). Aleijar-se, no entanto, não é isso. O aleijão é o avesso de uma proposta de alijamento do homem de sua história, tampouco uma forma de retorno à inocência pré-adâmica. Consiste, ao invés, em fiar-se na imanência e enfrentar, por meio da experiência literária, o presente jurássico que, nas palavras de Agamben (2009), se impõe com as vértebras quebradas.

Para explicitar melhor esse aleijão, um outro entendimento acerca da arte literária pode ser posto ao lado das formulações de Benjamin (2011) e de Paz (2012), ambas tendo como pressuposto a história do homem ocidental, conseqüentemente o antropocentrismo como vórtice para as respectivas teses. Afirma Deleuze (1997), destoando da avocação desse pressuposto do homem como centro, que a literatura é uma saúde e o mundo é o conjunto de sintomas cuja doença se confunde com o homem. Reconhecível, nessa afirmação, a crítica ao projeto eurocêntrico, asseverado sobre a certeza da supremacia humana sobre os outros seres e sobre o planeta, sobre a certeza de que a constituição do pensamento ocidental é o modelo a ser perpetuamente sobreposto a qualquer outra forma de vida.

Com isso, observa-se também o ponto de diálogo entre o olhar deleuziano e a perspectiva derrideana segundo a qual “O animal nos

olha, e estamos nus diante dele. E pensar começa talvez aí” (DERRIDA, 2011, p. 57). A proposta implica em tomar como ponto de partida que as perspectivas pelas quais se apreende e se elabora o real sejam plurais e intercambiáveis, e, sobretudo, que esse intercâmbio não se restringe ao universo humano. Trata-se não apenas de refutar o caráter progressivo da história como também mitigar o destaque conferido ao protagonista expulsando o homem de seu centro. O mundo é outro a depender do olhar e, para Derrida (2011), não há de ser necessariamente humano esse olhar. Na verdade, não se trata de discutir a ruptura entre homem e animal,

a discussão merece começar quando procura-se pensar o que se torna um limite quando ele é abissal, quando a fronteira não forma mais uma só linha indivisível, mas linhas; e quando, em consequência, ela não se deixa mais traçar, nem objetivar, nem contar como uma indivisível (DERRIDA, 2011, p. 59-60).

Além disso, o filósofo concebe que essas perspectivas se combinem em arranjos constantes e distintos, fazendo com que o real seja essencialmente inapreensível, menos pela imensidão que pela inconstância dessas relações que o possibilitam.

A ruptura, portanto, está posta tanto quanto a compreensão do homem como um “animal autobiográfico” (DERRIDA, 2011, p. 49), isto é, autor de sua própria história. Derrida (2011) assevera que os conceitos de história, historicidade, historialidade pertencem à autoapreensão do *Dasein* humano em relação à vida animal. Acredita ser precipitado presumir a evidência de todas essas palavras tendo em vista que “pertencem de maneira constitutiva à linguagem, aos interesses e enganos dessa autobiografia” (DERRIDA, 2011, p. 50). O filósofo não supõe o homem apenas capaz de sair da natureza, sociabilizar-se, acessar o saber e a técnica e tudo o mais que o constitui, mas o reconhece como aquele que encontra o gozo na fabricação da historicidade em que se coloca como sujeito:

É um animal de teatro, um animal político, não no sentido em que pode definir o homem um animal político mas no sentido do indivíduo que tem o gosto, o talento, a obsessão compulsiva da política: aquele que ama isto, e ama muito fazer isto, a política. E o faz bem (DERRIDA, 2011, p. 89).

Descrevendo a origem da teoria política ocidental, Ludueña (2012) questiona se a indistinção entre as esferas doméstica e política seria um fenômeno essencialmente moderno ou se essas instâncias estariam assim compreendidas de forma intrínseca desde a antiguidade clássica. Ludueña (2012) assevera que, para Platão, “todo poder soberano é originariamente, poder sobre a vida, e todo exercício deste poder coincide, necessariamente, com a administração do vivente” (LUDUEÑA, 2012, p. 19). A constituição da política seria, assim, desde seu início, entendida como “a arte da domesticação do animal humano” (LUDUEÑA, 2012, p.21) e, apesar do esforço de Aristóteles em segmentar essas esferas na tentativa de resguardar uma região que não fosse meramente animal, o decurso histórico a revela como tese refutada.

Assim, retomando a compreensão deleuziana de literatura como saúde pode-se compreendê-la como forma de cura para a doença que fez com que a arrogância humana se apossasse da verdade e subjugasse o restante de mundo. Por meio de sua “autobiografia” o homem ocupou esse centro, o caminho para o reequilíbrio seria a própria escrita. Acrescenta-se que, para o filósofo, essa saúde consiste – não em abdicar da condição humana – mas em inventar um povo que falta. E um povo que falta não é um povo que se arrogue a dominar o mundo: “É um povo menor, eternamente menor, tomado num devir-revolucionário. Talvez ele só exista nos átomos do escritor, povo bastardo, inferior, dominado, sempre em devir, sempre inacabado” (DELEUZE, 1997, p. 15). Assim, só é possível encontrar, na escrita, o que Deleuze (1997) denomina de zona de vizinhança, isto é, a máxima proximidade possível do que se pretende devir ao escrever e é justamente a busca por esse devir inacabado que constitui a saúde literária de que fala o filósofo:

escrever é um caso de devir, sempre inacabado, sempre em via de fazer-se, e que extravasa qualquer matéria vivível ou vivida. (...) Devir não é atingir uma forma (identificação, imitação, Mimese), mas encontrar a zona de vizinhança, de indiscernibilidade ou de indiferenciação tal que já não seja possível distinguir-se uma mulher, de um animal ou de uma molécula (DELEUZE, 1997, p. 11).

Assim, o devir-aleijão é a chegada a essa zona de vizinhança em relação à deformidade. O devir-aleijão é, ao mesmo tempo, a devolução, por meio da linguagem poética, do homem a sua condição de homem-que-falta e sua destituição desse assenhoramento que avocou. Falta

porque excedeu, porque se julgou superior ao mundo natural e emplacou seu eficiente projeto de destruição. O aleijão é o enfrentamento da morte do homem, senhor e dono do mundo, é o híbrido descompensado proveniente de um embate com a natureza e com a própria técnica que se instala na condição de cadáver e se encara, sem medo, tal como é. O devir-aleijão é a apreensão e assunção dessa deformidade constituída.

Esse devir deleuziano coincide ainda com a definição de Agamben (2009) sobre a contemporaneidade: “contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro” (AGAMBEN, 2009, p.62). O escuro é morte, treva; mas não remete à inércia ou passividade, ao contrário, instiga a seu constante questionamento. Na relação com o tempo, o contemporâneo não pode estar perfeitamente adido a sua época, explica Agamben (2009), caso contrário, não consegue vislumbrar o que denomina as vértebras quebradas do presente: mazelas, incongruências, injustiças. Agamben (2009) considera o presente um tempo a que ninguém tem acesso. Todavia, o contemporâneo tem coragem de olhar para esse dorso fraturado sem se furtar, assumindo um compromisso com essa ruptura.

No poema de abertura, aleijão é vocativo que recebe as boas-vindas da obra e recebe de antemão a notícia do reconhecimento do outro no vínculo do que os constitui: “à minha/imagem/ foste feito” (STERZI, 2009, p. 7). São as palavras que selam a relação de alteridade entre o eu dessa obra e o leitor que a penetra, ambos devindo aleijões de seus presentes. Efêmero e difuso, esse ser desnortado é incapaz de ir além da indefinição de seus contornos. Avesso a esses prognósticos, contudo, o aleijão irrompe presença: um resultado desvirtuado, imundo, contaminado de mundo, podre – o ser do novo século:

MERDA, Sérgio, o ano é de merda,
e o século todo não fede
(mal começa) a outra matéria (STERZI, 2009, p. 116).

Seu estar lancinante não contempla o vazio, seu olhar não vaga perdido em um horizonte difuso, o aleijão encara a si mesmo, sente a carniça de seu tempo e constata seu fim.

Mais uma vez, Paz (2003) sustenta que, na hipótese de uma projeção de um mundo ideal para o homem do século XX, renunciar à ideia de uma “comunidade universal” (PAZ, 2003, p. 100), onde (1) não

exista domínio de uns sobre os outros, (2) a moral da autoridade e do castigo seja substituída pela da liberdade e pela responsabilidade social, (3) desapareçam a propriedade privada e (4) a distinção entre o trabalho e a arte, seria o mesmo que renunciar o irrenunciável, renunciar a ser.

Eis que se está diante do novo século e a comunidade descrita por Paz (2003) localiza-se cada vez mais distante das realidades que ora se interpõem. Esse é o cenário em que desponta o aleijão, resultado dessa profecia que se cumpre às avessas e inaugura o novo século com a presença inexpugnável do ser no deixar-de-ser. O aleijão é, à revelia do fluir da vida, a clareza estanque perante a metástase da violência extrema, das mortes reiteradas, do próprio processo de morrer. Esta noção do estar morrendo/morto permeia a obra de Sterzi (2009) e se fortalece no conjunto dos poemas: “Foram tantos/ que me mataram” (STERZI, 2009, p. 26); “me mata/ de novo/e de novo” (STERZI, 2009, p. 32); “meu corpo,/ com licença/estou morto” (STERZI, 2009, p.78); “sigo imóvel – morto – neste taxi” (STERZI, 2009, p. 79).

Tanto o ato de morrer quanto o fenômeno da morte se impõem ao aleijão como contingências inexoráveis. É essa a consciência e a (falta de) alternativa que encara: admitir a morte como tentativa de existir no mundo, habitando-o de maneira inextrincável. É nesse sentido que a obra *Aleijão* é o lugar onde se constata um universo absolutamente sem alívio. Lá, o perigo é mais que uma ameaça, é acontecimento. Na presença tesa da morte, o eu enuncia sua decrepitude e interroga sobre o instante seguinte:

ESTE CADÁVER é nosso
almoço
Qual será a
sobremesa?
(STERZI, 2009, p.13)

O dêitico “este”, no título do poema, tanto pode invocar o agora na sua função temporal, quanto remeter ao eu que enuncia no âmbito de uma referência discursiva; permite observar que, se por um lado esse eu extrapolou os limites do mundo que fez de seu corpo cadáver, a carne servida, por outro lado, é alimento compartilhado. O almoço é atividade social em que o anfitrião se distribui aos pares; o ato antropofágico não é, portanto, uma ação individual, é, antes, um rito conjunto em que o fim é deglutido. Todavia, é como verso e anverso do signo da morte que

se constata o germe de um recomeço no término que lhe é imanente: a arte, prenhe da imagem da morte é, em si, uma proposta de salvação. O homem, sonhando dominar o mundo pela técnica, é engolido no processo e convertido em aleijão: eis o recomeço pressuposto no fim. Logo na epígrafe da obra, está sintetizada a natureza desse ser que, ao perceber sua condição de matéria decomposta, admite ser essa mesma a hipótese que pode redimi-lo:

tu és um 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*

(STERZI, 2009, p. 6)

Dividido em seis partes, *Aleijão* dá forma a um ser que se vê contemplando e elaborando a si mesmo em seu processo de deixar de existir como homem soberbo para ser faltante de si. Se houve um momento em que a consciência histórica o colocou diante do abismo de onde vislumbrou absorto a indecisão de seu “E agora?”, já não é essa a maior agonia a que está submetido. Presente na morte e no corpo que apodrece, o aleijão mira-se e são perspectivas de sua des-existência o que enxerga nas circunstâncias apreendidas.

EM GERME é a primeira parte composta de poucos e breves poemas. Os versos, também curtos, anunciam o devir-aleijão que se engendra de dentro para fora e culmina com a violência da mordida: “cuidado ao cão/ que morde dentro” (STERZI, 2009, p. 11). Os versos rompem adubados por um húmus podre (“De onde vim/é podre”), de onde só pode devir a morte, e a morte é um portal necessário para abandonar uma vida que está esgotada. Não se trata de mero escapismo, mas de um movimento para o fim necessário de onde, talvez, seja possível recomeçar. A morte está anunciada na refeição do cadáver: “Este cadáver é nosso/ almoço” e na relação antropofágica que se estabelece com o dêitico “este” e também pela quebra do primeiro verso. A quebra do verso depois do possessivo é o que confere a ambivalência ao poema, assumindo a autoria do cadáver, ao mesmo tempo em que o toma por refeição.

Em *A Ocasão*, parodiando um ditado popular, o resultado da

contingência é o cão, sintagma que vale para o animal e todo o leque semântico a ele consignado – da submissão à ferocidade –, mas vale também para designar o ignóbil. Ora, se ser submisso, violento, ou demoníaco é uma questão contingencial, é perceptível, pelo segundo verso, que a situação não seja profícua. Os sonhos, espaço destinado aos arroubos da imaginação e onde se supõe que a fantasia frutifique, definem-se pela falta. O último verso aponta para uma constatação derrideana, segundo a qual a nudez foi desnaturalizada pelo homem e somente estar nu diante de outro animal poderia fazê-lo lembrar-se de um momento anterior ao seu despotismo. A nudez é invenção humana do constrangimento, do discurso e do teatro. Por fim, o último poema dessa parte aponta para a ausência de refúgio dentro de si e do lado de fora, onde a imagem celestial do aconchego insurge árida: “E mesmo o céu/ é um deserto” (STERZI, 2009, p. 16).

130

A parte seguinte, COÁGULO, é antítese da vida, que talha, quando o que se espera dela é que flua. A referência ao movimento estanque que de tão inerte começa a apodrecer. O coágulo está lá, conferindo forma às memórias da infância e do lugar de origem onde ela provavelmente se passou. O primeiro poema dessa parte, intitulado Casa de Detenção, chama a atenção pelo fato de não estar em verso. A mancha gráfica se constitui de dois blocos separados um do outro por uma pergunta (“Como escapar ao cárcere/ do nome?”), provavelmente a sugerir a formação de coágulos de memórias. O coágulo não se limita à ausência de fluidez, é também condenação, conforme se lê também no poema Prisão do Paraíso, que, ao contrário de Casa de Detenção, é dividido em três estrofes com versos que parecem ter sido picotados, compostos de praticamente um único vocábulo:

Prisão do Paraíso

ex-
pele o coágulo,
secreta o
espesso
cúmulo de
vida-
e-morte
represado

nunca
suficientemente
limpo, nunca
ex-

pugnado
além da
superfície
fática

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

(STERZI, 2009, p. 20)

131

A forma desse poema exprime um movimento que o eu busca dar ao coágulo, ao iniciar com o imperativo “expele”, e que é, a um só tempo, a declaração desse eu acerca de uma parte sua despertencida: a pele que já não é. É morte ao mesmo tempo em que é vida, porém, recorre à ideia de condenação causada por essa fixidez do coágulo. Nunca verdadeiramente expulso. Na última estrofe, a supressão do vocábulo “dito”, na expressão que compõe os dois últimos versos, exprime a ação por meio da palavra, ou melhor, de sua ausência. Em verdade, reside nessa elipse uma ambivalência importante para o sentido do poema. Tanto é possível uma leitura que observe a supressão do participio que assume valor de um substantivo, como também é possível assumi-lo ausente e tomar a substituição pelo advérbio (não), que, nessa ocasião, também vale por um nome. A possibilidade oferecida pelo poema de trocar o “dito” – do penúltimo verso – pelo “não” é o que explicita a violência sub-reptícia que cala o dito e coloca, em seu lugar, a proibição, espessando e impedindo que esse coágulo seja dissolvido.

No poema *Devastação*, todavia, a violência emerge mais explícita. A infância é invocada na terceira estrofe como o tronco pesado que verga e é difícil sepultar porque não caiu simplesmente, foi forçado a isso. Na primeira estrofe, o eu observa a inscrição do tempo no tronco que foi arrancado com um sentimento de outridade, capaz de se solidarizar com esse desgaste promovido pelo tempo, como que sentindo os círculos em sua própria carne. A relação de proximidade que esse eu estabelece com a planta – ou com o que restou dela – é revelador na medida em que esse tronco assume dois papéis no poema: é a infância do próprio eu que tomba e o coloca diante da obrigação de sepultá-la, mas é também ele mesmo, capaz de reconhecer-se no tronco cadáver ao

ponto de ele espelhar sua condição. Ambos os significados atribuídos à metáfora remetem à constituição do aleijão em seu devir hibridizado ao espaço.

A série de poemas que se segue acompanha o tema da infância pejada de violência. Justapostos na sequência, constituem, para lembrar o método benjaminiano, uma constelação de sentidos, cuja integridade dos poemas colabora para composição de um todo. Para Fora D'água é mais uma peça desse mosaico da infância. Sabe-se tratar do aleijão posto que o poema começa pela deformidade: tendo os pés arrancados, o aleijão é devolvido e ancora em um lugar da infância. Silêncio e violência é o que encontra nesse retorno. Na última estrofe, dá-se a conhecer o algoz no silêncio – oco de palavras. A violência não é verbal, mas está na ação, no gesto que arranca os seres aquáticos para fora da água, onde não podem respirar. Essas imagens demarcam claramente a oposição entre naturalidade, espontaneidade e inocência – próprias da infância – e a brutalidade da pesca que as fisga para assassinar. O algoz tem as mãos do pai e esconde as marcas da violência contra alguém impotente ante a brutalidade. O patriarca, o homem no comando, ditador e fiscal das regras desse projeto de sociedade centrado no homem – aqui representando gênero e espécie –, tem sangue nas mãos.

Irmãos [, ou: Magma], de apenas quatro versos, aponta para outras relações familiares em que o abraço não é gesto espontâneo de reciprocidade afetiva, mas embate denotando o abismo entre pessoas que sustentam um laço de consanguinidade, a “carne comum” (STERZI, 2009, p. 24). Em Assovia, a imagem que salta é a da “lâmina/ da infância/ cravada/ na lembrança” (STERZI, 2009, p. 25) e, em Uivo, os vocábulos “meio-fio” e “nuvem-luz”, ambos separados pelo corte dos versos, são imagens para alguma lembrança, algum resquício não processado que o eu leva na garganta e ainda sente cortar. Sempre pungente, a infância é obstrução: coágulo que o aleijão carrega como sangue morto, vida talhada nas artérias. Instalado nessa morte que não cessa de anunciar e de acontecer, o aleijão, ensopado de ironia, agradece:

De Nada

Foram tantos
Que me mataram

Não tenho bocas
Para agradecer

(STERZI, 2009, p. 29)

ESCRITÓRIO é espaço da metalinguagem. Ironia despejada nos versos zomba da noção de um fazer poético que se proclama revolucionário, mas não passa de ato hipnótico: a poesia, “drástico estrume” (STERZI, 2009, p. 52) é obra de um eu entregue e alheio ao bloqueio do mundo. O modo imperativo do poema Procura da Poesia, de Drummond (2012) reverbera nos versos desse eu moribundo e a Lição de Escrita, título do poema a seguir, concerne, neste caso, à prescrição do tratamento dispensado ao corpo:

Não meça
a temperatura: pouco
importa se o corpo
dá-se, agora,
em forma de colapso.

(STERZI, 2009, p. 51)

A flor e o asfalto, termos flagrantemente drummondianos, que remetem ao poema A Flor e a Náusea, promovem mais uma metamorfose desse eu em seu devir-aleijão. A fragilidade da pétala é humana e ela não rompe o asfalto como quem afronta e persevera. Pelo contrário, desponta em subsolo, abaixo do asfalto, refém das solas que a esmagam. Fica evidente aí a relação com o outro, seu dessemelhante. Quase um híbrido de piche e pétala a flor sobrevive, sem alternativa, vestida com o peso inexorável do asfalto que a encobre e a isola do mundo. Misturada à matéria, é no subsolo, valendo-se do peso do asfalto que a esmaga, privada de um lugar ao sol, onde a flor humana, raquítica e solitária, engendra essa transformação imprevisível:

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

(STERZI, 2009, p.52)

Considerando que o título do poema citado é Retrato e que, em consonância com a própria obra, “todo retrato é autoretrato” (STERZI, 2009, p. 19), a flor humana é o eu cadáver depondo sobre sua morte, seu hibridismo. A pergunta acerca do mapa – “Trouxeste o mapa?” (STERZI, 2009, p. 55) –, que seguramente se pode traduzir pela chave de Procura da Poesia, de Drummond (2012), é vã. O espaço, por onde esse mapa guiaria, é vasto, menos pelo sentido da imensidão que pela devastação que essa cartografia promove no território. Os caminhos foram abertos ao custo de “pedras sequestradas”, “ossos” estragados pelas máquinas. Em uma analogia, dir-se-ia que o espaço do coração atende ao formato do território brasileiro e a devastação estaria a cargo das estradas abertas pelas máquinas do progresso que desenharam o mapa à custa das matas e das vidas que ousaram interpor.

O poema Personagens trabalha com possibilidades, quer esgotar no nome as hipóteses fictícias. Nenhuma irrompe esperança. O nome é um cárcere, o nome como distintivo da pessoa humana, próprio, registro de sua dignidade, pressuposto de cidadania; mas também o nome como linguagem, outra marca da pessoa humana, não mais em relação a seus pares, mas aos demais bichos. Nesse sentido, o poema aborda a linguagem como prerrogativa de soberania e dispositivo arrogante que assujeitou o outro, a terra, o próprio homem. A linguagem como forma de domesticação: “Sempre um discurso do homem, sobre o homem [...] e no homem” (DERRIDA, 2002, p. 70). É a esse discurso que o eu parece querer reagir com os dois últimos poemas da série. A ironia recai com violência sobre a figura do poeta, de quem denuncia a ganância, a escrita tornada mercadoria, vendida, respingando também sobre a poesia, que enjoa e que é um convite a enojá-la. Aos poetas, sequer a morte, possibilidade de viver sob o signo da deformidade híbrida, de aleijar-se. O que previne o eu da ideia de matá-los é a matéria ignóbil de seus cadáveres, que não lhe parecem merecer devir hibridizados. E a covardia.

NA TREVA é a constatação, a consciência do estado de morte. A morte é o pressuposto e, na condição de contemporâneo, na esteira da definição de Agamben (2009), o que resta a esse eu é, portanto, encará-la e assumi-la. O poema (É treva) explora essa relação com o tempo e a escuridão por meio do recurso gráfico dos parênteses:

(aproveita o
sonho de
pedra)

enquanto

(espasmo de
luz)

é

(solução de

treva

(STERZI, 2009, p. 93)

Apenas as palavras que exprimem uma noção temporal estão de fora dos parênteses, pontuando que: a) ao tempo não se apreende, embora permeie o discurso está fora dele; e b) o enunciado que fica fora dos parênteses diz: enquanto é treva, três vocábulos de classe diversa (conjunção, verbo e nome, respectivamente) reafirmando a duração do presente. O presente é a treva e se estende para o imprevisto, que não está demarcado, é indefinido.

O aleijão está se formando e desperta nesse presente, tal como se observa nos poemas Um ano só de verões:

em coma, ou
suspenso entre dois
continentes.

Unhas novas, mais fortes,
brotam do corpo
exausto, como enxerto. Mas
não novos dentes. (STERZI, 2009, p. 109)

E Roupas:

(...)
desencaixotamos
nossas roupas

sujas de outra
vida, de outra
paisagem

(STERZI, 2009, p.110)

Em ambos os poemas há essa ideia de despertar para o esgotamento da vida para encarar a experiência da morte. Despertar para

o corpo morto e para o modo de existir inerte, todavia, não é impune. O cadáver, essa forma promíscua de não-vida, conserva os dentes – metonímia de uma agressividade inerente – e as roupas sujas da outra vida. Com relação às roupas, vale lembrar, o que teoriza Derrida (2002) a esse respeito. A roupa é dispositivo, discurso, teatro, farsa do homem, para o homem, no homem. Trazê-la para o despertar do aleijão é agarrar-se aos resquícios da soberba humana, a manutenção do amor pelo poder.

É comum ainda, na ausência de luz, a imagem da vigília a representar a falta de perspectiva, o desconsolo diante do que não se controla, não se evita. É também nessa parte da obra onde se encontra o poema *Mão Morta* (STERZI, 2009, p. 92). Os versos desse poema marcam outra contraposição aos versos drummondianos de *Mãos Dadas* e remetem à oposição ôntica entre esses dois eus que evocam seu agora. Se a mão de Drummond (2012) é “a vida presente”, a de Sterzi (2009) é a própria matéria decomposta que “salta do bolso” para oferecer-se ao outro: “queres apertá-la?”. A “mão cadáver”, diferentemente da de Drummond (2012) – muito mais esperançosa, apesar das contingências –, contraria a esperança com uma “dança involuntária e desengonçada”. É mais certo que nem se ofereça.

Em *DOIS*, o aleijão está a perceber e noticiar o outro fora de seus contornos. No poema *Retângulos*, os detritos acumulados pelos cantos da casa se aglomeram ao que se desprende da fricção dos corpos quando se abraçam para ser a matéria constituinte dos animais que surgem nesse espaço: aleijões promíscuos que não admitem as regras de domesticação. O próprio título aponta para o caráter anguloso dessa forma insurgente de gente e detritos:

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)

Ainda nessa parte, o poema Enquanto, cujo título ironicamente insiste em uma durabilidade no presente, trata do devir:

Só sou se sendo sou sido

Não sei o que é ser mulher
o que é ser pedra
nem peixe em fundas águas
Saberei o que é ser homem
talvez um dia no dia
de nossa morte
Não sei o que é ser mulher
ou vidro à prova de balas
Nem o que ela quer

(STERZI, 2009, p. 130)

Esse devir se dá, como em outros poemas, na presença da morte que o eu experimenta. E ele não parece afeito a grandes pretensões. A epígrafe fala de experiência, de alcançar esse devir de forma empírica, pela imanência. O eu, mesmo devindo aleijão, não terá sido pedra, nem peixe, tampouco mulher. O vocábulo homem desponta, assim, como marca de gênero, não de espécie. Com a experiência da morte, considera a possibilidade de se saber homem, compreender-se, enfim. Não saber o que é ser mulher denota seu respeito pela diferença, o reconhecimento pelo outro que, ele sabe, é um desigual e, portanto, não pode ser plenamente alcançado e compreendido pela subjetividade que enuncia. Todavia, esse eu também não sabe o que é ser vidro a prova de balas, a metáfora sugere uma imagem de resistência ante a violência, isto é, tudo o que esse eu não sabe ser porque não passa incólume pela violência que o atinge de tantas maneiras. Também não é mulher, nem ousa presumir seu desejo, mas está ao lado. Declaração semelhante pode ser encontrada em outro poema da mesma parte, Não é amor ainda. Após uma série de requisitos apresentados para que seja passível de depositar o rótulo de amor a uma relação, eis o último pressuposto: “Não é amor ainda/ [...] / Se é o mesmo continente (STERZI, 2009, p. 134). De novo, a sugestão da união na diferença, do reconhecimento dos limites do outro. Se é o mesmo continente, não é (amor pelo outro) senão auto-amor. Amor pelo outro pressupõe alteridade e reconhecimento à diferença. É ser capaz de presumir o lugar do outro sem necessariamente ocupar com o próprio corpo esse lugar. Falar de amor, mesmo entre aleijões, pressupõe e existência de dois; a semelhança, não a contiguidade. Eis o desafio.

Nascença e Língua de Anjos são dois poemas que merecem ser justapostos para marcar uma oposição. O primeiro promove o hibridismo entre a forma literária do poema e a forma humana, o corpo. Tece uma analogia entre essas duas matérias e segue demonstrando como são, ao cabo, ruínas, produtos de desgaste. A fusão, no entanto, acontece no gozo originário, na hipótese da linguagem plena e do presente mitológico anterior à ruptura, quando não havia escória. Uma vez rompida a plenitude e inventada a linguagem da insuficiência, corpo e poema são restos da mesma matéria condenada a pairar na órbita de uma totalidade perdida, obrigada a recomeçar incessantemente, homem e linguagem, em um esforço exaustivo de comunicação que é falha. Por outro lado, no segundo poema, outra linguagem padece de uma condenação solitária. Os anjos não escapam à balbúrdia humana, tangenciam-na; mas lidam com o desconforto que o isolamento lhes causa. E ainda que dignos e praticantes de uma comunicação plena, sofrem com o cio crescente e pagam o preço da transcendência perseverante que os afasta da animalidade.

Em TERRITÓRIO, o aleijão se constata e se projeta. Os espaços interno e externo, a intimidade ou o público, tudo é desabrigo, tudo é permeado, invadido de mundo: “Podes/vagar tranquilo/pelo território inimigo:/tua casa.” (STERZI, 2009, p. 129); “nenhum pouso ou/repouso/em vasto inimigo céu” (STERZI, 2009, p. 132). Nessa última sessão da obra, a imagem está composta das matérias que constituem esse ser decomposto e disforme. A treva “emprenha quanto impregna”, devorando de dentro para fora. Mal e mal sustenta o bruto corpo que, esfolado, vai se misturando aqui e ali aos espaços até abandonar a forma anterior, aquilo que era:

E,
quando,

depois do fogo,
depois do dilúvio,

a pele
escorchada
entupir
bocas-
de-lobo:

aperte o passo,

evite a polícia,

esqueça

isso

que eu era.

(STERZI, 2009, p. 145-146)

Entregue à latência, ao esquecimento do que foi, está “o animal pedra”, cuja imagem incrustada na morte é a do ser que faltava. Nesse poema, as alteridades estão fundidas no animal, que se distingue da pedra por seu quinhão de vida e do homem pela ausência de timidez; na pedra, que é a metonímia do espaço natural; e pelo homem, essa porção animal que se presta a sentir envergonha como um resquício arrastado de outra vida:

139

O animal pedra
– tímido que só –
Não respira

Repousa
– dia sim –
na treva

(STERZI, 2009, p. 150)

Ainda, a propósito da relação com o outro, Paz (2003) entende que a poesia foi desde sempre uma tentativa de resolver a discórdia entre as contradições do diálogo e do monólogo pela conversão do eu do diálogo (que fala consigo) no tu do monólogo (o outro a ouvir o que digo a mim mesmo), declarando: “meu eu és tu” (STERZI, 2009, p. 102). É essa a imagem retomada nas boas-vindas do aleijão que enuncia e as endereça por meio de um vocativo ao aleijão interlocutor, feito à imagem do próprio eu. Assim, parece que a outridade, essa faculdade de ser o outro a partir de si mesmo, revela-se no resgate da fórmula “meu eu és tu”, proposta pelo ensaísta. Está-se diante do aleijão que se reconhece como presença na presença do outro. É no jogo de espelhamento linguístico que a obra estabelece, desde o início, o resgate dessa outridade que ora acontece no reflexo do apodrecimento mútuo, ora na compreensão da fusão de tudo e todos em uma única presença: a matéria em estado putrefato.

A experiência da morte, portanto, proporciona a conscientização de que a transcendência desse aleijão requer a atitude de encarar o aqui

e o agora do fim e permanecer ali: “Entenda: estou seco, e nada (nem tente) me arranca deste pacto” (STERZI, 2009, p.35). Sabe-se que não se transcende sem morrer e só se morre em definitivo ao admitir essa morte olhando-a nos olhos. Assim, não é possível conceber no aleijão outra proposta que não a da entrega à morte como aposta de um reviver; morre-se para nascer outro, em outro lugar: “assim/teu corpo, exausto/e raro (sangue/do sangue/do poema), nasce/de novo/a cada aniversário” (STERZI, 2009, p. 125). A esperança, se sugerida em algum silêncio dessa obra, está além; se há possibilidade de salvação, é preciso sepultar esta vida para encontrá-la. É, de fato, essa renúncia de perpetuar o ser vigente no lugar da violência reiterada a possibilidade encontrada na poesia de Sterzi.

Se Paz (2003) enxergou na antiguidade um poeta que se nutria da linguagem e da mitologia como alimento indispensável para a existência da imagem de mundo e de civilização, e se na modernidade o mundo como imagem desvanece para que a técnica interponha-se entre o homem e o mundo, fechando toda perspectiva à sua mirada, o aleijão do século XXI, por seu turno, oferece-se ao descobrimento por meio da fusão, como resultado de um mutualismo entre ser e mundo que morrem. A abertura encontrada pelo aleijão de Sterzi (2009) está nesse ambiente homeostático, na falta de limites entre o universo construído e o ser que o habita e simultaneamente, tece, a si mesmo e a esse espaço. Se a outridade está na solução da dicotomia entre a separação e a reunião, essa questão dilui-se à medida que se imiscuem os seres entre si, bem como entre eles e o universo ao qual estão imersos: “Enquanto deslizo – serpente/metálica – ao longo do arroio,/a proa rasgando o/asfalto (...)” (STERZI, 2009, p. 121).

As imagens que, portanto, se desenham são de híbridos: um mundo antropomorfizado e um aleijão informe e mundanizado, que jaz inebriado pelo cheiro da própria decomposição: “fundir-se/– enfim –/ao granito” (STERZI, 2009, p. 78); “cortinas metálicas mascando” (STERZI, 2009, p. 71); “o sangue das cobertas” (STERZI, 2009, p. 80); “o corpo extenso/ de vidro e vergonha” (STERZI, 2009, p. 131). Pode ser que esse aleijão esteja na iminência de romper a membrana da morte para um porvir sem verde e renascido. O certo é que, diferentemente do homem moderno e desorientado do século anterior, o aleijão está desperto para o que lhe acontece e percebe-se em si mesmo no instante,

em seu espaço e no outro: “poderia ser o fim do mundo,/mas aqueles óculos/mudaram a percepção/de tudo, e ela pôde,/ao meu lado, mesmo/assustada, sorrir (...)” (STERZI, 2009, p. 121).

Como despertará desse presente é resposta para além da obra, para além deste tempo, conforme está anunciado no próprio prefácio de *Aleijão*. O que se constata é o tom messiânico de Paz (2003) ao declarar que a poesia, “arte da festa”, aguarda sua ressurreição ser subvertida pela sagacidade sarcástica e pelo viés imanentista do poeta que a promove na experiência criativa a imagem da finitude: “vulto/que sobre a carne se projeta/e nela emprenha quanto impregna/ (porém, de treva)/ (...) menos sina quanto tarefa.” (STERZI, 2009, p. 143). As realidades já têm rostos, embora disformes; não há espaço vazio, mas escuridão. Com *Aleijão*, de tudo, o que não se pode afirmar é que se vive em um tempo sem imagem, nem signo.

BIBLIOGRAFIA

ANDRADE, Carlos Drummond de. *A rosa do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012a.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Sentimento do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012b.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou*. Trad. Fábio Landa. 2.ed. São Paulo. Unesp, 2011.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e Clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. 2.ed. São Paulo: Ed 34, 2011.

LUDUEÑA ROMANDINI, Fabián. “Antropotecnia”. In: A comunidade dos espectros. Trad. Alexandre Nodari e Leonardo D’Ávila de Oliveira. Desterro, Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2012.

PAZ, Octavio. *Signos em Rotação*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

STERZI, Eduardo. *Aleijão*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009.