

gradiva



ANTÓNIO CARLOS CORTEZ

**VOLTAR
A LER**

ALGUMA CRÍTICA REUNIDA
(SOBRE POESIA, EDUCAÇÃO E OUTROS ENSAIOS)

gradiva

© António Carlos Cortez/Gradiva Publicações, S. A.

Capa Armando Lopes

Fotocomposição Gradiva

Impressão e acabamento Multitipo — Artes Gráficas, L.^{da}

Reservados os direitos para a língua portuguesa por

Gradiva Publicações, S. A.

Rua Almeida e Sousa, 21 — r/c esq. — 1399-041 Lisboa

Telef. 21 393 37 60 — Fax 21 395 34 71

Dep. comercial Telef. 21 397 40 67/8 — Fax 21 397 14 11

geral@gradiva.mail.pt

1.^a edição Março de 2019

Depósito legal 453 072/2019

ISBN 978-989-616-851-3

gradiva

Editor GUILHERME VALENTE

Visite o site www.gradiva.pt

Oportunidades fantásticas!

«A poesia e a arte modernas nasceram de um movimento íntimo de reacção contra a hegemonia dos falsos valores que pretendem reger o mundo e que, de facto, ainda o comprimem e sufocam. Foi, pois, um movimento de profunda liberdade que lhe deu origem e, na sua essência, é ainda a um homem profundamente livre que ela se destina. Concluimos, portanto, que a significação de um poema especificamente moderno depende tanto dele como de nós e que é precisamente desta colaboração profunda entre criador e leitor que uma significação pode surgir e actualizar-se. Daí o fascínio particular que o poema exerce. Não será talvez o único lugar onde a liberdade e a fraternidade se conjugam perfeitamente?»

ANTÓNIO RAMOS ROSA, *Poesia Liberdade Livre*,
Livraria Moraes Editora, Lisboa, 1962, p. 43

Índice

<i>Limiar</i> — A urgência da literatura.....	11
---	----

I

SOBRE ENSAÍSTAS

<i>Eduardo Lourenço: Habitar a esfinge</i>	27
<i>Luís de Camões: Os labirintos da exegese</i>	35
<i>Vítor Aguiar e Silva: A Sena o que é de Sena</i>	56
<i>Manuel Gusmão: A razão da Literatura</i>	62
<i>Paula Morão: Um saber de leituras feito</i>	73
<i>Vasco Graça Moura: Um modo verbal de estar no mundo</i>	78
<i>Fernando J. B. Martinho: Uma homenagem</i>	86
<i>Gastão Cruz: O crítico ou como conhecer a escuridão?</i>	91
<i>Nuno Júdice, o Crítico: (Sobre ABC da Crítica)</i>	107
<i>Fernando Cabral Martins e Richard Zenith: Leitores de Pessoa</i>	111
<i>O Pessoa de Dona Cléo</i>	116
<i>Ruy Belo: Literatura explicativa</i>	120
<i>Poetas que interessam mais: Um livro de ensaios</i>	126

II

VOLTAR A LER

<i>Antero de Quental: A redacção do suicídio?</i>	135
<i>Mário de Sá-Carneiro: Suicídio antes do suicídio</i>	155

<i>Sobre os «treze sonetos» de Alfredo Pedro Guisado: Uma estratégia para legitimar Orpheu 1</i>	163
<i>Os filhos de Alberto Caeiro: Subsídios para a leitura de alguma poesia contemporânea</i>	176
<i>Mário Dionísio: Memória de um poeta (des)conhecido</i>	183
<i>Sophia de Mello Breyner: Palavras de poesia, hoje</i>	188
<i>David Mourão-Ferreira: 90 anos</i>	193
<i>Mário Cesariny: Ou os caminhos de uma poética</i>	197
<i>João Rui de Sousa: Quarteto para as próximas chuvas, Um livro de poesia</i>	212
<i>Da neve à luz: Eugénio de Andrade: Branco no Branco / Contra a Obscuridade</i>	216
<i>António Ramos Rosa: Alguns aspectos</i>	233
<i>Fernando Echevarría: O que sobe aos olhos</i>	238
<i>Fernando Guimarães: Uma ideia de poesia em As Raízes Diferentes</i>	241
<i>Herberto Helder: Uma forma de se despedir (sobre Poemas Canhotos)</i>	244
<i>Herberto Helder: E o nome se fez carne: Letra Aberta</i>	248
<i>Herberto Helder: A língua plena em A Morte sem Mestre</i>	253
<i>Ruy Belo: A poesia, «Urbi et Orbi»</i>	257
<i>Fiama Hasse Pais Brandão: Um discurso (em) branco</i>	262
<i>«Razões tenho para contar assim os factos»: A Moeda do Tempo, de Gastão Cruz</i>	265
<i>Da luz negra: Escarpas, de Gastão Cruz</i>	267
<i>Gastão Cruz: Todos os fogos, o fogo</i>	272
<i>Gastão Cruz: Oxidação negra</i>	276
<i>Existência: Poesia e poética de Gastão Cruz</i>	281
<i>A mente agita a matéria ou a restauração da palavra poética</i> ..	296
<i>Armando Silva Carvalho: A Sombra do Mar ou a Lição das Coisas</i>	305
<i>Nuno Júdice: Out the blue</i>	308
<i>Helder Moura Pereira: Lugares incomuns</i>	312
<i>Eduardo Guerra Carneiro: O «nojo do desgosto» ou a dor revisitada</i>	316
<i>Manuel António Pina (1943-2012): O que não vai morrer</i>	330

III
EDUCAÇÃO E CULTURA

O lugar do livro no ensino, um subsídio	335
<i>Provas de aferição: Uma reflexão sobre o acto de ensinar</i>	339
O <i>Exame Nacional de Português: Analfabetismo funcional</i>	344
O que se escreve e como se escreve no Exame Nacional de Português.....	347
O <i>fim da Europa: Terrorismo e educação</i>	351
Analisar a poesia em Exame Nacional ou como deturpar um poema.....	355
O <i>acordo ortográfico: Rejeitar o absurdo</i>	358
O <i>regresso da literatura: Em nome dos alunos e dos professores</i>	362
25 de Abril na sala de aula, uma reflexão	366
<i>Praxes do Meco: A educação ou no reino da estupidez</i>	370
<i>Verdades sobre o ensino do Português: Metas curriculares e não só</i>	374
<i>Uma ida ao Cante: Um cancionero numa noite de Verão</i>	378
Proveniência dos textos.....	383

Limiar

A urgência da literatura

1.

Ao reunir um conjunto de ensaios sobre poesia portuguesa moderna e contemporânea, a que se somam artigos sobre educação e outros temas que dizem respeito à cultura, creio ser meu dever explicar as razões que me levam a compilar — só agora — alguma coisa do que tenho escrito desde 1998/1999 até hoje.

Não esqueço que a primeira das funções de um volume de ensaios desta natureza deve ser pedagógica, até porque alguns textos insertos neste livro devem a sua redacção a momentos recentes da vida cultural do nosso país e as questões da cultura são, fundamentalmente, questões tangenciais às da Educação.

Voltar a Ler nasce, pois, da vontade de contribuir, na medida do possível, para a elevação deste nosso tempo português, que tão necessitado anda de quem acredite que só a cultura — a cultura letrada, o Humanismo e as Humanidades — pode resgatar-nos da brutalização da vida actual; daquilo que, para António Ramos Rosa, era a lógica do «débito e crédito» que rege a vida quotidiana.

Seguro de que sem o sonho que guia o homem, ele nada mais é senão «besta sadia, cadáver adiado que procria», este livro é também uma forma de corresponder ao apelo que, aqui e ali, alguns amigos me foram lançando para que organizasse um volume de ensaios, maioria deles já vindos a lume em revistas da especialidade e em jornais em que tenho tido a oportunidade de colaborar.

Todavia, quero explicar melhor os pontos cardeais por que me guio, na certeza de que este é um livro que vai contra a corrente em alguns domínios, facto que o leitor poderá comprovar quando ler, especialmente, o capítulo III sobre questões atinentes ao ensino do Português e a outros temas que com essa matéria se entrecruzam. Livro contra a corrente, desde logo também pelos critérios que o estruturam. O leitor verá que este *Voltar a Ler* tem três capítulos, extensos, os quais justificariam três livros autónomos. Porém, esses três capítulos perfazem — precisamente porque são zonas que não conhecem conforto algum e por isso se interpenetram (ensaio, poesia e educação) — uma unidade cuja coerência não quis pôr em risco. Desculpe-se o peso do livro com a possibilidade de não o ler como um romance, de escolher, da diversidade de matérias em pauta, aquelas que mais interessem aos nossos fins.

Mas, em minha defesa direi, para lembrar um dos poetas de que aqui falo, Eduardo Guerra Carneiro, que «isto anda tudo ligado». Por isso mesmo, esta reunião não podia deixar de actuar nos dois planos (ou palcos) em que tenho tentado pensar e viver: a poesia e o desejo de sobre ela meditar, fazendo a sua descrição e análise em alguns poetas sobre cujas obras escrevi, e a educação. Melhor: o ensino do Português. A unir essas duas esferas está a urgência da Literatura, a consciência de que há nela um atrito, como diz Silvina Rodrigues Lopes, que se deve defender.

O atrito, aquilo mesmo que atrai e repudia, que seduz e simultaneamente afasta, prende-se, desde logo, com a natureza material do discurso literário, a sua substância, as palavras. Nada há de mais acessível que as palavras e por isso se opina, se aduzem argumentos contra e a favor da arte da poesia, ou da Literatura, sem mais. Uma vez que a sua natureza disruptiva, ao mesmo tempo que pode fazer parte de um sistema de canonização (o sistema literário com seus mecanismos de juízo, premiação e outros modos de reconhecimento) lhe escapa por resgatar a cada passo a disrupção de que é feita, eis porque recai sobre ela a suspeição nesta época marcada pela tecnologia. O confronto entre esse novo maná — o pensamento estatístico, a vitória do aparelho burocrático, a ditadura do número — e o mundo do pensamento abre espaço para a reacção dessa outra forma de linguagem, a poética, a única que se pode levantar contra as subtis formas de usurpação da liberdade do Homem.

Vivemos num sistema político-ideológico que condiciona as nossas acções, a nossa verdade mais íntima, a força do desejo — que dá

força ao pensamento... Esmagados pela imposição de protocolos de leitura absolutos, caímos num indiferentismo radical, subordinados a um modo de vida inimigo daquela «liberdade livre» que Rimbaud erigiu como lema daquilo que se queria que fosse a verdadeira existência.

É, pois, contra a «armadura inexorável» do fetichismo tecnocientífico a que se refere Silvina Rodrigues Lopes numa colectânea de ensaios absolutamente inspiradores (*A Defesa do Atrito*) que a arte pode e deve responder, resistindo, ao mesmo tempo, às leituras obtusas com que os poderes procuram quase sempre domesticar quem faz do atrito uma forma de provocação desse desejo e desse pensamento. Por isso também é que se justifica voltar a ler, de modo a respondermos ao império dos novos *media* (internet, *iPhones*, *tablets*, Google, wikipédia e similares), cientes de que há uma crise da leitura — que não do livro —; uma crise de determinado tipo de leitura. Que o diga quem, nas escolas e nas universidades, trabalha.

Porque a literatura é um compósito complexo de signos que nega a ditadura do banal em que estamos imersos e, na sua expressão máxima, a poesia, se insurge contra as palavras gastas dum quotidiano asfixiante, eis porque ela é incompreendida, ou rechaçada para territórios periféricos ao debate político. Agitar as águas do real, essa é a suprema função da arte e — como a História comprova — ao agitar essas águas, instala-se a dúvida, espinho que se crava fundo na certeza dos moralistas. É pois a dúvida e o princípio do incerto que mobiliza também este voltar a ler, pois foi sempre no gesto da releitura que se perceberam melhor certas ideias e caíram por terra certos preconceitos. Voltar a ler é abertura, compreensão, partilha.

2.

Com o fito de neutralizar tudo quanto seja susceptível de singularizar a experiência do imaginário e no afã de reduzir o mundo cultural a um mero valor de troca, urge perceber quanto as artes em geral, e a Literatura em particular, estão longe da moral farisaica, pretensiosamente protectora, de outras eventuais disciplinas da moda. Dessa percepção dependerá muito do que possamos vir a realizar, uma vez que, se se insistir na secundarização da poesia e das artes em muitos domínios da nossa vida em colectivo, correremos o risco de não mais reconhecermos como necessária a utopia enquanto motor

das mudanças de que precisamos para refazer a História. É nesse sentido que o discurso literário é potenciação de realidades novas, porque faz irromper um outro real não compaginável com as formas de estupidificação que regulam hoje quer o mercado editorial, quer o sistema educativo, quer mesmo alguma realização estético-literária que, sob a capa de «última novidade», mais não é que uma requentada imitação do já feito algures...

No caso da poesia isso é flagrante nos últimos quinze a vinte anos, tantas foram as estratégias para impor determinada moda, assente num prosaísmo estéril, numa literalidade empobrecedora, fruto, afinal de contas, da ideologia oca da nossa pós-modernidade... A poesia de consumo fácil, escorada num bem oleado aparelho censório que elimina uns em favor de outros, essa tem sido a dificuldade com que expressões mais exigentes do poético se debatem. Aí, sejamos claros, é que a própria poesia cedeu às tentações do sistema totalitário da banalização em curso, mimetizando-o. Que fazer? Voltar a ler, nem mais, nem menos. Regressar ao passado, dar força ao desejo de vinculação com um legado que nos fizeram chegar. Voltar a ler a crítica, voltar a ler a poesia, voltar a ler a realidade educativa sem medo, sem pruridos e morais hipócritas.

E porque toda a crítica é, nos fins a que se destina, uma explicação, criticar é voltar a ler, é tornar a dizer o que nos preocupa. Pois se a mim o que me preocupa é o que me rodeia, só o prazer de ler e de escrever — voltar a ler e a escrever, claro — sobre o que outros lêem e escrevem poderia levar-me a produzir, desde cedo, textos ensaísticos através dos quais era a mim próprio que lia. Lendo outros, leio-me e escrevo-me, isso pode afirmar todo aquele que se dedica ao ensaio. Eis a palavra fundamental, então: ensaio. Como escreveria Vieira: façamos problema.

Para Jean Starobinski, ao analisar o étimo da palavra, «ensaio» é exame e ponderação, derivando do termo «exagium», donde resultou o verbo «exigir». Reenviando para a imagem do fiel da balança, isto é, para um gesto que alguma coisa deve à necessidade de pesar os prós e os contras que determinado assunto possa levantar, escrever ensaio é ponderar e explicar. Examinar com exigência, se aceitarmos a matriz latina. Mas examinar e explicar não com a pretensão de esgotar os significados vários que a literatura promove, antes no sentido de pedir ajuda aos próprios textos que se analisam, se pesam e examinam, pois que só através deles, com eles e em nome deles me

posso explicar a mim mesmo e, em última instância, examinar-me. Assim, pesando o que em mim é contradição, erro, errância, falha, poderei voltar a ler. Ao aceitar que penetrar no mundo da linguagem poética é entrar em território mutável, propício a hesitações, a paragens, obrigando-me (obrigando-nos), por isso, ao reequacionar do itinerário escolhido e acolhendo, como facto natural, a releitura, ou melhor; a correcção do percurso, eis porque o regresso aos textos é a um tempo resistência e reexame. Ou, para usar uma metáfora bélica: voltar a ler para corrigir o ponto de mira.

Entre o desejo de compreender as razões do ser e estar aqui, na Literatura, e a possibilidade de que muito ficará por dizer sobre as mais evidentes coordenadas interpretativas que estes textos oferecem, registre-se ao menos a tentativa (agimos, na vida, por tentativa e erro) de ler e voltar a ler, sob novas perspectivas (Certas? Erradas? Quem pode assegurar a verdade dos textos?), os ensaístas, os poetas e os temas e/ou problemas em torno dos quais este livro se organiza.

3.

Ao ler e ao propor hipóteses de trabalho, procuramos (todo aquele que volta a ler e a pensar sobre o que leu) descobrir ilhas que, noutras viagens ao reino das palavras, ficaram ocultas... Isso compreende, em todo o caso, um reconhecimento: quem escreve segue rotas já por outros traçadas e, ainda que deseje acrescentar alguma coisa de novo à carta de marear da crítica, é certo e sabido que as interpretações que defendemos, os veios que exploramos, fazem parte de uma linhagem e de uma tradição, sem a qual não poderíamos, por nós próprios, ter a nossa voz. É nesta perspectiva que voltar a ler se configura igualmente como gesto de homenagem; antes de mais à ensaística já produzida, sem cuja existência as questões várias aqui em presença não poderiam iluminar-se.

O acto crítico, precisamente para poder ser uma iluminação, como afirma T. S. Eliot, não pode ser, todavia, uma abstracção e não pode, diremos nós, ser uma reiteração do que outros, de outro modo, disseram já. Ainda que sejam frequentes e seja até inevitável relembrar certos nomes, ou destacar certas datas e certas ideias, quem escreve crítica literária e ensaio, saberá que, sendo inevitável o gesto da revisitação, há que acrescentar qualquer coisa. Determinadas concep-

ções sobre a arte verbal, bem como certos nomes fazem corpo com a teoria que vamos construindo ao longo do percurso crítico e, se fazer a crítica é reescrever, direi que o ensaio e a crítica são gestos de lembrança, porque activam a memória para não nos perdermos na floresta dos signos em que passeamos. Se nessa visita aos bosques da ficção soubermos usar as nossas ferramentas, mais nosso se torna o caminho com que voltar a ler se torna aventura e prazer.

Toda a releitura é, nesta perspectiva, uma experiência fantasmática. Na viagem aos textos convivemos com o passado e no que escrevemos, participamos de um infinito movimento de leitura em comunidade; a comunidade daqueles leitores que admiramos e cujas sondagens às obras de poetas que são também da nossa «família» são como que marcos geodésicos que sinalizam as geografias por onde nos movemos. São essas referências culturais que perfazem, por assim dizer, o universo ideológico em que determinado crítico actua.

No caso deste *Voltar a Ler* procura-se, inevitavelmente, retomar, aqui e ali, certos fios com que o tecido (crítico) de Penélope se refaz. Se tudo correr bem, teremos achado algum nó de significação escondido. Acrescentar um ponto novo a esse tecido, ou reescrever no palimpsesto que toda a crítica como leitura historicizável é, obriga a ter presente que ler criticamente é recriar, reactualizando a mensagem. Espero ter conseguido atingir esse fim ao reunir aqui alguns ensaios sobre a poesia portuguesa moderna e contemporânea, sem prejuízo de um futuro volume dedicado aos poetas que se revelaram desde o ano 2000 até agora e que não foram contemplados aqui.

4.

Um crítico literário «tem de ser um homem total, um homem de convicções e de princípios, e com conhecimento e experiência de vida», diz-nos T. S. Eliot, (*Ensaio de Doutrina Crítica*, Lisboa, Guimarães Editores, 2.^a ed., 1997, p. 143) e é por se falar de literatura e, transversalmente, de Humanismo ou do valor das Humanidades, que estes textos podem ser lidos como partilha dessas convicções e princípios, propondo ao leitor uma espécie de pacto ou de aperto de mão que define a própria relação entre quem lê e aquele que é lido.

Ora bem, fiel a certos valores e ideais, tenho procurado ser rigoroso na análise do fenómeno literário, recusando entrar na moda e

nos modismos de ocasião. Não aderi nunca à estafada conversa de que a literatura é nada, ou que para nada serve, como pretendem certos teóricos da catástrofe, que disso fazem gala retórica em colóquios e congressos, em páginas de jornal ou em *blogs*, na internet. Tenho enormes reticências em relação a uma certa crítica que, em alguns jornais e plataformas digitais, procura sempre ofender quem escreve para justificar a sua existência. A crítica trauliteira não é, nem será nunca, a palavra de adesão àquilo que importa: a linguagem da poesia com que é possível construir o mundo, reabilitando o real quotidiano. Neste livro, no fim de contas, pretendi justamente reabilitar a palavra. Lembrando-me de versos de Luiza Neto Jorge, também aqui procuro reafirmar:

[...] o poema
 é um duelo agudíssimo
 quero eu dizer um dedo
 agudíssimo claro
 apontado ao coração do homem

Assim a crítica de adesão, atenta, aponta ao coração dos textos e procura fazê-lo de modo bem diferente dessa outra crítica que se instalou num jornalismo onde o elogio encomendado e a maldade tantas vezes campeiam.

Essa crítica, de resto, é mais um sintoma do aviltamento da nossa vida em colectivo. A imprensa escrita que se diz cultural e a crítica literária estão reduzidas a espaços cada vez mais secundários e o crítico transformou-se num simples classificador, um atribuidor de estrelas e estrelinhas a este ou àquele autor, como se isso alguma coisa revelasse da complexidade (ou, às vezes, da inanidade) desta ou daquela obra. Neste contexto, não admira que a análise literária defina porque se produz em terrenos onde é impossível exercitar o pensamento. Condicionamentos de espaço, o ter de escrever até um dado número de caracteres, ou de palavras, a isso se junta a óbvia perseguição que se move a alguns autores que jamais vêm os seus livros dignamente recenseados. Condicionamentos vários, a começar também pela desatenção com que muitos são objecto de leitura... Quantas vezes se percebe que a leitura é ataque *ad hominem* e ajuste de contas... Quantas vezes, por outro lado, se percebe que não se voltou a ler...

Talvez por considerar que o exercício da crítica deve ser, antes de mais, um modo de independência, eis porque, neste volume não se

encontrarão ensaios sobre certas derivas da poesia portuguesa dos últimos quinze a vinte anos. A crítica que defendo e em que me reconheço é a que procura afastar-se da maledicência *snob*, da rasteira cobarde e das encomendas de ocasião. E vi muito disso nestas duas décadas de atenção à poesia. A poesia, dedo apontado ao coração do homem, esteve sempre nos meus textos. Os duelos sórdidos quis que ficassem de fora. Quis-me sempre dentro da literatura, deixando para outros as querelas entre antigos e modernos que só servem para desgastar. Creio portanto que, no limite, o acto crítico deveria promover o entendimento, reforçando a consciência do património cultural e literário português e não, como se sabe, semear o ódio e a inveja. Só defendendo esse património se podem resgatar mais leitores para o reino das palavras de que um dia falou Carlos Drummond de Andrade e voltar a ler com outro olhar a literatura e o seu modo de produzir urgência numa terra que pode ser arável.

5.

Ensaio e crítica como aprendizagem e humildade, maneira de sublinhar, na nossa vida, o eco que teve em nós um verso de Cesário, uma imagem de Eugénio de Andrade, uma frase de Eduardo Lourenço, a passagem sensível de um ensaio de Cleonice Berardinelli, voltar a ler é um ver para reter, porque na vida retemos imagens e somos feitos também das imagens que se retêm. Ao retermos os dias, lemos e somos lidos; interpelamos os textos que nos interpelam e o movimento da própria existência, disso se faz: desse ritmo, dessa respiração que vem dos textos para nós e vai de nós para os textos. Por vezes ficamos retidos em versos, em frases, em imagens obsessivas... Quem ensina literatura sabe-o melhor que ninguém e este livro é igualmente dirigido àqueles que a ensinam e sabem que o texto literário, para mais num tempo tão avesso à aventura do sentido das palavras, é um organismo que respira, que se move (e nos comove). Escrever sobre um poema, sobre um conto ou um romance, é reaprender a respirar segundo um modo verbal de estar no mundo, como queria Vasco Graça Moura e, por ser assim, voltar a ler significa reter, memorizar, captar.

A literatura, se pode ensinar-nos o modo de nos preservarmos da morte e da ruína, se pode ser «O instante real de aparição e

de surpresa» (Sophia), ensina-nos também a entoar uma espécie de cântico perene (o canto do signo?) onde dicção e densidade, som e significado, metáfora e sintaxe fazem repercutir o real, exigindo, da parte de quem lê, a demanda de um «como» e de um «porquê», através dos quais o mundo em que empiricamente existimos, se redefina. Por esse motivo é que a interpretação como releitura sensibiliza e altera categorias mentais. Este livro é também isso: redefinição, reinterpretção.

Desafiante que é a estranheza dos seus objectos, sejam o lirismo ou a epopeia de Camões («o mais estranho poeta da poesia», escreveu Jorge de Sena), a obra de Gastão Cruz, o singular universo de Fiamma, ou a incômoda fala dum Guerra Carneiro, a Literatura apresenta-nos propostas de vida e isso deveria ser tido em conta no modo como, enquanto docentes de língua, a fazemos chegar aos mais jovens. O estranho, o que é difícil e complexo é o que possibilita a vibração do pensar e do sentir e se a literatura, no seu mundo de mundos, versa sobre a condição humana, por que razão esse mundo outro não há-de fazer parte da Escola e da Universidade, lugares onde mais viva deveria ser a sua urgência/ emergência? É justamente por estas razões que voltar a ler é uma decisão certa e uma injunção necessária: voltar a ler para reaprender e para sublinhar o que não se pode esquecer.

Mas se voltar a ler é activar a memória, tentar «habitar a esfinge», ler e analisar os textos sem ficar refém de uma qualquer mistificação da literatura, essa é a outra finalidade deste livro. É que a esfinge não deixa de ser esse mistério que ninguém, por mais arguto que seja, pode resolver. Ela olha-nos, muda, e ainda que a sua mudez seja uma forma de falar por enigmas, a essa fala temos de estar sempre atentos, sabendo que as perguntas que nos lança são muitas vezes só isso: perguntas. Cai por terra, nesse momento, uma das valências daquele que é docente: quem disse que tem de haver uma resposta, que tudo tem de ser resolvido? Hipóteses de leitura são isso mesmo — hipóteses — e no campo literário é o território da dúvida que devemos tentar lançar sementes... A Esfinge lá estará, olhando-nos, talvez indiferente, decerto irónica...

Voltar a Ler é, por aqui se vê, um livro para os professores que desafiam a Esfinge. Um professor, tal como o conceito é um provocador de perguntas — um mandatário da Esfinge sobre a terra e se é docente de Literatura, não desistirá de pôr os alunos a pensar

o mundo em que vivem, apelando a que compreendam que estar no mundo será sempre melhor se estivermos acompanhados pelas vozes silenciosas que fazem parte dessa cadeia de transmissão a que chamamos cultura. Este volume de ensaios não poderia, por isso mesmo, deixar de reclamar para si uma função pedagógica, tal como escrevi no início.

Quem exerce a profissão docente, para mais se lecciona Português, deve lembrar as palavras de Eugénio de Andrade: «O acto poético é o empenho total do ser para a sua revelação» e não acredito noutro modelo de educação que não este, o da revelação do ser, o da exigência da leitura, fruindo o pensamento, fecundando, desse modo, novas realidades. É certo que concordo com Miguel Tamen quando diz que o maior mistério da educação é haver quem pense na educação como mistério, mas sem um idealismo pragmático, a luta contra formas novas de indigência redundará em quê? Aos técnicos e à ortodoxia das estatísticas e das fichas de gramática, ao fanatismo das grelhas de correcção daquilo mesmo — a linguagem!! — que não pode ser taxativamente avaliado, a essa moda do rigorismo com que se supõe cientificar a Literatura, ou as Ciências Sociais e Humanas, não deveríamos defender a inquietação da poesia, a sua surpresa, a sua heterodoxia? Se a Educação está aprisionada pelos «burrocratas», na aguda metáfora de Herberto Helder, como virar a cara ao combate? No «reino dos examinadores», como ironicamente escreveu António Guerreiro, de que lado estamos? E somos professores ou meros formadores de gerações privadas daquilo que ainda tivemos? Que generosidade é a nossa?

Os jogos de linguagem em que, por vezes, a crítica se compraz não podem quedar-se pelo seu ludismo. Nenhuma intervenção no plano da educação, ou da reflexão sobre o discurso poético e seu potencial transformador deveria deixar-se fascinar por aquilo que me parece vir dos domínios de uma vaga relativista que tudo mede pelo maior número de «likes», ou pelo modo *blasé* como coloca os problemas. Isso é típico duma moda que passará, inevitavelmente.

Impõe-se uma acção concreta no terreno da educação e o famigerado discurso dos que, leccionando-a e/ou escrevendo ensaio, anunciam a sua crise crónica e a subsequente morte da Literatura, deveriam ser os primeiros a mudar de registo e a perceber que nada se ganha com o permanente anúncio do fim da literatura. Não quer isto dizer que tivéssemos de proclamar, alto e bom som, os altos desíg-

nios da poesia, ou do romance... Deve-se evitar essa tentação — mas isso não obsta a uma afirmação de resistência. Se uns optam pelo silêncio altivo, outros há que não hesitam em condenar, em avisar, em constatar...

O facto é que tem de ser outra a orientação e outro o horizonte: os programas escolares devem, no caso do Ensino do Português, estar ancorados no estudo de um cânone estabilizado de obras do nosso património, porque em tempo de amnésia e relativismo cultural é imperioso — *helás!* — voltar a ler. Voltar a lembrar e a valorizar a História e a Memória. Daí que este volume feche com um texto sobre um cancionero da poesia oral, tradicional, com que homenageio o velho, o antigo, o que não faz parte desta nova tendência para, alarvemente, rir de quase tudo, supondo que o Novo é sinónimo de Leveza.

Disciplina formadora do espírito crítico na medida em que ao estudá-la quer professores, quer alunos têm de convocar saberes de disciplinas que lhe são afins, a Literatura não é pretensão — como dizem sempre os que se sentem minorizados com a sua presença — nem elitismo. É exigência. Ela transporta consigo saberes: Da História à Filosofia, das Artes à Música, do Direito à Economia, da Ciência Política à Linguística, tudo convocando, ou podendo convocar, quando voltamos a ler textos literários dignos desse nome. Contra o cinismo de quem diz defendê-la, ao mesmo tempo que lhe retira ou ridiculariza o seu potencial de surpresa e de rigor, nada melhor que afirmar a sua dimensão utópica precisamente pelo lado que julgaríamos menos possível: o da «razão apaixonada», na feliz expressão de Manuel Gusmão. Isto é: o estudo da poesia, do romance e do teatro agitam a inteligência e animam a sensibilidade e a razão e a paixão são as formas de existência das Humanidades, fecundando em quem lê outras possibilidades de sentido, outras maneiras de perspectivar o humano.

6.

Partilho com Vítor Manuel de Aguiar e Silva a convicção de que é o texto poético o que deve concentrar a relação ensino-aprendizagem nas aulas de língua materna, dando às crianças e jovens a memória histórica que lhes falta.

Facultando-lhes, pela mão da Literatura, a compreensão de relações menos óbvias da obra de arte verbal com a Filosofia (o neoplatonismo em Camões e a noção de «comunidade interliterária» no século XVI; o *spleen* como traço cultural na Modernidade para melhor se lerem Cesário e Pessoa, articulando-os com a atmosfera de ideias e valores próprios de um tempo de rupturas; a ideia de «autor-actor» para abrir um pouco mais a quem está nas aulas as figuras de Antero, de Nobre, de Sá-Carneiro...; os conceitos de «textualidade», «palimpsesto» ou de «literariedade»), tudo o que está ao nosso alcance deve ser feito para que na transmissão dos textos haja um método claro e uma consolidação do que se aprende em clave intertextual.

Como desejável ponte de pilares fortes, tornando possível a comunicação com a História da Arte e das Ideias, com a Música, hoje tão desprezadas nos currículos dos diversos ciclos de ensino, foi sempre nesse sentido que vi a Literatura: como terreno da língua em mudança, espelho onde se reflectem as utopias e distopias de uma comunidade. Literatura como solo onde várias culturas podem produzir-se. Hoje vergada ao peso do pedagógico, à pretensão do pseudo-cientifismo baseado nas áridas fichas de gramática e de aferição de leitura (que aferem o quê, senão pormenores irrisórios?); refém da parafernália de materias didácticos, quantas vezes inúteis e que só servem para secundarizar aquilo que importa, a linguagem e as ideias, a literatura é urgente para que melhor nos possamos conhecer como agentes da cidadania e não meros funcionários.

Quando há razão e paixão, vê-se a resposta dos mais jovens: aderem à poesia, procuram saber como se podem somar conhecimentos. Se virmos que o discurso poético é um acidente semântico, melhor compreenderemos que a sua verdadeira substância tem que ver com aquela «febril liberdade» de que fala Hugo Friedrich, uma febril liberdade que nos reenvia para uma originalidade perdida e de que, no nosso quotidiano adulterado, mecanizado, estamos sedentos, por muito que o não digamos, ou nem nos tenhamos dado conta.

É num espaço branco onde o inútil produz contemplação e a contemplação sensibilidade que a Literatura habita. Não por acaso, Fiama Hasse Pais Brandão publica em 1977 um magnífico livro de poesia intitulado *Área Branca*, obra-prima de linguagem onde a neofiguração do objecto sedutor a que chamamos poema se tornava nítida.

Em face do enigma da Esfinge, quem ensina a poesia não deixa de deter-se perante um facto irrefutável: a linguagem poética, os grandes romances, a tragédia antiga, reclamam um leitor indefeso — não é ele quem contém as chaves com que abrir a porta do poético seja possível. É o texto que tem todas as chaves e ao professor, ao crítico, ao ensaísta, pede-se que esteja disponível para se aproximar do texto escutando o que do outro lado é balbúcio, ou música, rasgão audível ou grito claro. Os que ensinam Literatura aliam razão e paixão no acto da escuta para verem melhor os mecanismos das obras, a engenharia de que são feitos os versos, as palavras, a cadência rítmica que faz vibrar a vida. Se assim não fosse, como nos lembraríamos dos nossos professores, daqueles, a quem um dia chamámos «mestres»?

Voltar a Ler é, em última análise, a minha homenagem sincera a algumas «presenças reais» que foram e são para mim os meus mestres... Talvez possamos começar por aqui. Lembrando palavras nascidas do «honesto estudo» que a Literatura exige, diz-nos Paula Morão:

Nesta «ilha cheia de vozes», no dizer de Shakespeare, guia-nos porém o fio de uma Ariadne vigilante chamada Eduardo Lourenço. Guia-nos a todos, professores de Português em qualquer grau de ensino. Ele ensina-nos a pensar, ensina-nos a ler a literatura como alfobre de mitos e símbolos, como pensamento mágico, como rigorosa construção de universos de sentido, como memória ancestral em permanente actualização, em permanente acção. Quanto melhor seguirmos o seu pensamento, melhor perceberemos que «a poesia» é «realidade», essencial modo de constituição do humano.

Sobre que outra coisa trabalha o professor de Português, senão sobre os níveis intuitivos e técnicos, destas questões? A responsabilidade do professor de Português exige que ele seja um profissional informado (quer dizer, que sabe muito mais do que aquilo que utiliza e mostra no seu trabalho quotidiano de docência) e entusiasmado (quer dizer, desenvolvendo em si próprio e nos seus alunos a capacidade de aprender com alma, com alegria). [...] o professor de Português não pode limitar-se a glosar os manuais e os livros do professor que os acompanham, nem a transmitir aos seus alunos, mas em versão reduzida, conhecimentos adquiridos ao longo do seu próprio processo de formação. Lendo os ensaístas e críticos como Eduardo Lourenço e continuando a lê-los ao longo do percurso de professores, tornar-se-á evidente que o saber que da leitura nos vem constitui uma actividade vital. E que ler poesia é estar apto a pensar-nos no mundo, é, em suma, viver melhor — porque, como

aprendemos com Eduardo Lourenço, a poesia é a realidade, enigmática e luminescente como a Esfinge ou como a face de um antigo deus¹.

¹ MOURÃO, Paula, *O Soneto e o Real — Ensaaios sobre Literatura Portuguesa*, Lisboa, Campo da Comunicação, 2011, p. 40.

I

SOBRE ENSAÍSTAS

«Buscar una cosa
es siempre encontrar otra.
Así, para allar algo,
hay que buscar lo que no es.»

ROBERTO JUARROZ, *Poesía Vertical — antología
esencial*, Buenos Aires, Emencé, 2001, p. 183.

Eduardo Lourenço:

Habitar a esfinge

Tempo e Poesia, vol. III das *Obras Completas*,

Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2017

Roubar o fogo dos deuses, que é fogo de conhecimento, é esperar que o Destino, tarde ou cedo, ponha sobre nós as patas, esmagando-nos. Isso mesmo diz Ricardo Reis numa conhecida ode e assim nos diz o mito, mesmo se originalmente o castigo máximo, para quem rouba o saber supremo, é ficar à mercê de qualquer águia terrível, instrumento da vontade de Zeus, temeroso de os homens serem tão poderosos quanto os que habitam o Olimpo. Roubar o fogo aos deuses, tenham esses deuses encontrado num outro mito, o de Édipo, uma insidiosa forma de lembrar ao Homem a sua pequenez perante o *Fatum*, eis uma acção que, a cada leitura dos mitos, da cultura, dos homens e, particularmente da poesia, Eduardo Lourenço não tem rejeitado.

Trata-se, sem dúvida, de uma empresa ousada, essa de descortinar no céu sem deuses (ou sem Deus) da nossa idade pós-humana (pós-moderna, pós-histórica), a presença-ausência da única esfinge que nos restou, depois de termos consagrado todas as nossas forças à inexpugnável tarefa de saber o que é o tempo, o que é o ser, o que é o homem no tempo. Eduardo Lourenço, procurando, pela mão da filosofia (de Kierkegaard à fenomenologia, de Pascal a um dos seus mestres, Heidegger) o significado mesmo do que é ser e estar no tempo, com

a consciência absoluta de que somos agidos por Chronos, encontrou nos poetas os seus guias para o que lhe seria essa demanda do sentido para o que não pode, claramente, ter sentido, a *poiesis*. Em Eduardo Lourenço o sentido do existir foi sempre um assumir que a poesia é uma forma outra de permanecer fiel à vocação filosófica, mesmo se ao fugir para a Literatura «sem armas e sem bagagens» podemos falar em álibi ou mesmo em traição a essa inicial voz interior.

Não se fica indiferente ao ensaísmo de Eduardo Lourenço, esse perscrutador da Esfinge, justamente porque a sua crítica não deixou de ser nunca exercício de pensamento. Um pensar sobre a estética e a ética que a própria poesia parece comportar, mas que para o autor de *Heterodoxias* não se separou nunca do fundo trágico de que ela, poesia, irrompe. Na medida em que para Lourenço o ensaio será, mais do que acadêmico trabalho de orientação estilística ou comparatista, histórico-literária ou psicologista, uma forma de, olhando a Esfinge, não a mitificar ou mistificar, mas simplesmente «olhá-la sem a tentação de lhe perguntar nada», poder-se-ia dizer que todo o labor dos seus textos é sinónimo de uma inquietude que o fez permanentemente pôr em diálogo filosofia e poesia. Assim a crítica é o gesto que cumpre, em si mesmo, toda a análise e interpretação da literatura enquanto fenómeno cultural. É esse o horizonte hermenêutico de Eduardo Lourenço, e cuja edição de *Tempo e Poesia*, o terceiro volume das Obras Completas (Fundação Calouste Gulbenkian) vem comprovar.

Na «Introdução ao Volume III — Eduardo Lourenço: Habitante da Aventura Poética», assinada por Carlos Mendes de Sousa, traça-se em seis itens (I. Génese; II. Percurso; III. Diálogos, encontros; IV. Perspectivas; V. Núcleos; VI. Espelhos e Reflexos) o caminho crítico do autor de *Pessoa Revisitado*, cartografando e apontando com rigor extremo os marcos miliários de uma viagem textual em incessante inquirição das suas condições de possibilidade. É central a pergunta que Eduardo Lourenço, em relação à poesia, constantemente parece lançar: pode a crítica/o ensaio conhecer os fundamentos de uma poética e, a partir do conhecimento de uma poética, aderir, por dentro do texto, a uma espécie de imanência da História? Pertencendo a uma geração não só crítica como «hipercrítica», o que Lourenço institui é uma metacrítica, olhando de frente a Esfinge e esse não é salto interpretativo que esteja ao alcance de todos. No caso de *Tempo e Poesia* pode-se mesmo dizer que nada da nossa modernidade poética fica igual depois de se ler e reler este volume.

Obra axial do ensaísmo português no que aos estudos sobre a contemporaneidade poética respeita, com razão escreve Carlos Mendes de Sousa: «O presente conjunto de textos [...] representa, em meu entender, a mais importante obra sobre poesia alguma vez editada em Portugal.» As razões de tal juízo superlativo são óbvias: sob um título que reenvia ao volume de 1974, a verdade é que esta reunião da ensaística lourenciana sobre poetas e poesia se constitui como revisitação dos modos e procedimentos de uma escrita que, sendo ensaio, e nascendo de solicitações diversas (da amizade com poetas para escrever prefácios a estudos de maior fôlego para escarpelizar uma obra), mergulha fundo naquilo que é, a meu ver, a principal fonte de inquietação do ensaísta-filósofo, ou do ensaísta-poeta: como integrar na experiência da vida humana, que é tempo, a essência do próprio tempo e da poesia, discurso único possível, real e absoluto, que diz essa experiência? De que modo aquele «paradoxo do instante» (o ponto de não regresso do nosso estar aqui: «O paradoxo do Instante é o de nunca ter principiado e de não poder chegar», escreve) poderia funcionar como cristalização da alegria, mostrando-nos inteiramente que, apesar de humanos, alguma coisa de eterno fica do que é, por excelência, efêmero? Enigma supremo, é o fazer da poesia (a compreensão desse fazer) na sua dimensão de linguagem, o que Lourenço permanentemente põe em relevo.

Tal questionamento nasce do contacto, ainda em Coimbra, com a geração da *presença* e o que, via Casais Monteiro, é a epifania e o terror que Fernando Pessoa lhe provoca. Uma obra que reflecte sobre os seus alicerces, seja na faceta ortónima ou heterónima, não podia, para o jovem Eduardo Lourenço, deixar de suscitar a necessária heterodoxia com que haveria de se desviar, nesses anos 40, das explicações marxistas, positivistas ou historicistas do poético (o debate com Mário Dionísio é, a esse título, paradigmático). A descoberta de Pessoa não a podemos dissociar, portanto, da certeza de que, como quis Heidegger, o homem é tempo e que a Literatura, mais do que observância a ideologias várias, é uma experiência dos limites humanos, processo de simbolização que está muito para além das ideias de progresso na arte ou de quaisquer «ismos», aspecto que, por exemplo nos anos 60, será fundamental na refutação que Lourenço dirige às teses de António José Saraiva sobre Gil Vicente (veja-se o volume de 2004, *Destroços — O Gibão de Mestre Gil e Outros Ensaíos*), anacrónicas porquanto, como bem vê, não se pode

ler Gil Vicente à luz do «progressismo» que faria do quinhentista um revolucionário *avant la lettre*.

É na linguagem dos textos literários que Eduardo Lourenço irá encontrar as possibilidades de sentido do poético, para ele emblema da literatura em toda a sua extensão. O discurso (in)suficiente da filosofia fá-lo encontrar na Poesia a Literatura considerada como arte suprema da palavra humana e que nenhum psicologismo presencista poderia explicar ou qualquer descrição-denúncia de teor neo-realista poderia reduzir. O que este volume agora editado claramente nos oferece é a possibilidade de compreender a rejeição de Eduardo Lourenço em relação aos «ismos» da crítica de tribuna, a judicativa crítica que caía nas «superstições literárias» que um Paul Valéry tinha condenado.

Inquirir a linguagem da poesia possibilitará a Eduardo Lourenço atingir leituras que são, hoje, inescapáveis: quanto a Pessoa e contra o psicologismo biografista de Gaspar Simões ergue a mais radical leitura, propondo-nos um Pessoa que é, em si mesmo, o seu maior intérprete e crítico, responsável por inaugurar, de forma absoluta, uma prática poética fundamentalmente metacrítica, como toda a sua poesia, em maior ou menor grau, acaba por ser. E, é pela via metacrítica descoberta no criador dos heterónimos e que para si adopta, que Lourenço escapa às ortodoxias da sua fase de formação. Saberá reler em Antero de Quental ou em Carlos de Oliveira os poetas de fundo trágico, as vozes silenciosas de um tempo histórico — a Modernidade — que melhor exaltam a negatividade e a escuridão do processo de desumanização que Ortega y Gasset identificou. Talvez por isso, por fazer dos poetas os seus guias, um livro como *Pessoa Revisitado* seja «como um romance» e *Sentido e Forma da Poesia Neo-Realista* «episódio de um outro romance», como na esclarecedora introdução de Mendes de Sousa. O capital ensaio dedicado a Antero em que a noite intacta anteriana precede já, na historicidade poética, aquele Nada feito presença que o autor dos *Sonetos*, visto por Eduardo Lourenço, lança por sobre a dialéctica mítica da nossa literatura, eis um dos fios condutores deste *Tempo e Poesia*, livro em cujas divisões se adivinha a metodologia dialéctica do autor.

Na Primeira Parte o texto «Crítica e Metacrítica. Balizas para um itinerário sem elas», a que se seguem os textos insertos na secção «Poética Mítica», com destaque para o ensaio originalmente publicado na revista *Árvore*, «Esfinge ou a Poesia», para além dos

ensaios onde uma interpretação órfica da poesia, tão influenciada por Rilke e as traduções de Paulo Quintela da poesia de Hölderlin, marcam de forma indelével os primeiros trabalhos do ensaísta. «A Imagem no Tapete», secção onde constam oito ensaios, sobre Torga e o desespero humanista; sobre os *Cadernos do Meio-Dia* e *Notícias do Bloqueio*, mas também acerca de Eugénio relido à luz de um mitigado paganismo, sem esquecer «Angelismo e Poesia», ou o revolucionário «*Presença* ou a Contra-Revolução do Modernismo Português», tudo nos encaminha para a compreensão do discurso ensaístico como prática afim ou correlata do próprio discurso poético que o enforma.

Para além das leituras dedicadas, nesse capítulo, a Ramos Rosa e Nemésio, tem particular importância o incontornável ensaio «Dialéctica Mítica da Nossa Modernidade», uma das melhores sínteses do processo evolutivo da poesia no século xx português. Na Segunda Parte avultam ensaios sobre a poesia («Como falar sobre Poesia?», «O Poeta na Cidade (Hoje)», «Prosa e Poesia», «Capitalismo e Realidade Poética» ou «A Obra de Arte como Irreal», textos lapidares para quantos fazem e ensinam poesia), colocando-se Eduardo Lourenço na heteróclita posição daquele que, sem querer ser escritor, e muito menos poeta, revela, numa entrevista célebre à *Visão*, em Maio de 2003, uma natureza humanamente poética. Se quisermos, um olhar sobre a Literatura como realidade que comparticipa daquele ideal de Hölderlin. É que no seu ensaísmo a arte literária será ainda uma forma outra de ser e estar com os tempos vários e com os protagonistas, os mais diversos, que fazem parte da história da sua própria vida, quase como se textos e pessoas com quem o ensaísta se cruzou participassem do mesmo acto de ficar em silêncio perante a Esfinge.

Na consciência absoluta de que escapar à necrofilia literária (assim o diz em *O Canto do Cisne — Existência e Literatura*) é recusar, na prática crítica, o culturalismo que conduz à morte das obras, o que Lourenço deseja é viver a vida como se ela mesmo fosse obra literária, o que significa que ao aproximar-se delas, procura adivinhar-lhes os seus modos de intensificação do humano. Haverá sortilégio maior que a um ensaísta magno se peça? Isso mesmo repercute — essa vontade de dar vida a obras póstumias ou a uma História que se diz perdida naquele céu sem estrelas que é hoje o nosso — em leituras da secção «Dos Poetas», a terceira, onde mais que a evocação de livros ou de amigos (de Régio a Eugénio, de David Mourão-Ferreira

a Vasco Graça Moura ou a Fiama e Ana Luísa Amaral), perpassa a vontade de levar até ao limite o pressuposto crítico segundo o qual «toda a obra de arte tem um ideal *a priori*, uma necessidade inerente de existir».

Tempo e Poesia oferece-nos, portanto, todos os textos dedicados à nossa poesia escritos pela mão de Eduardo Lourenço, fazendo-nos ver os contextos de produção, as circunstâncias que determinaram este ou aquele ensaio, este ou aquele artigo. Daí que o leitor possa contemplar também o efeito rizomático desta escrita em rotação: os lugares (Coimbra, ou Vence, ou Lisboa) e os tempos (anos 40, 70 ou 2000) enquadram os enfoques vários de que o seu pensamento se tece, ora mais empenhado em desmistificar aqueles «ismos» com que geracionalmente nasceu, ora mais concentrado em descortinar a dimensão trágica inerente à poesia de autores (para além de Carlos de Oliveira, Ramos Rosa e Jorge de Sena) que participam de um modo português de ser e estar no tempo e no mundo. Modos trágicos, isto é, formas de ser que encarnam aquele heroísmo e resistência de que a própria Utopia se alimenta enquanto História.

Desse ponto de vista, *Tempo e Poesia* não pretende ser a compilação de trabalhos sobre poesia e sobre poetas que, de um suposto púlpito trazem a Boa Nova ou a verdade única e última dos objectos em apreço. É a faceta trágica do humano o que, na poesia, Eduardo Lourenço procura desvendar, mas sem cair na ingénua crença de que pode o Homem compreender o mito, ou acercar-se da essência trágica da palavra poética como quem, olhando a Esfinge de frente, lhe compreende as mais íntimas provocações. Por esse motivo é que o próprio estilo dos ensaios se aproxima — pelas imagens, pelas alusões a personagens da mitologia ou da Alta Cultura, pelas analogias que estabelece com saberes diversos da ciência — dessa irónica expressão do pensamento que ele, como mais ninguém, soube ler no seu Fernando Pessoa. Não há, de facto, ilusões a respeito do que sobre a poesia se pode dizer: no limite, nada sobre um poema se diz que o poema já não tenho dito.

É esse, de resto, um dos mais importantes contributos do percurso crítico do autor de *O Labirinto da Saudade*. A ironia como experiência radical de Pessoa e que *Orpheu*, nos seus representantes de proa (Sá-Carneiro e Almada, para além do poeta de *Mensagem*), logrou atingir não se repete com *presença*, motivando esse clássico ensaio sobre a revista de Coimbra como «Contra-Revolução» do

Modernismo, cujo dogma da autenticidade teria bloqueado as investidas mais radicais do Primeiro Modernismo, nomeadamente as que nos chegaram pelo interseccionismo de Sá-Carneiro e pela revolução chamada Álvaro de Campos.

Essa mesma consciência da ironia levá-lo-á a criticar Torga, poeta fiel aos códigos da tradição e que de si mesmo se fez «figura de vitral», como se limitado por uma granítica imagem que não poderia produzir uma forma completamente nova. Tal sucede com Torga, não obstante o autor de *Câmara Ardente* encarnar, diz o ensaísta, a figura do poeta e da própria poesia, avatar de um poder sobrenatural que um tempo desprovido daquela singular fé nos poderes do humano que o cantor de «Orfeu Rebelde» cinzela, destruiu ou suspendeu.

Já o mesmo se não pode dizer de poetas como Cesário, Nobre, Ramos Rosa ou Eugénio de Andrade, de Camões ou de Sá-Carneiro, de Sophia ou Ruy Belo. Na verdade, em praticamente todos os textos que dedica a poetas, não é exactamente deles que o crítico parece falar, senão do poético que nessas obras se encontra. Vale a pena ver como da apreciação das palavras e das metáforas, das associações e das visões de mundo que descobre em dados livros, expende Eduardo Lourenço certas verdades sobre as relações entre o Homem e a linguagem. O poético, dir-se-ia, é para Eduardo Lourenço um inefável que procura concretizar-se pela acção artística, espelho da História. Definindo-o, acaba por nos definir, a nós, portugueses, a um tempo reféns da nossa mítica modernidade poética e livres para podermos ser o que a poesia, por vezes, parece antecipar: Portugal como comunidade que vive numa espécie de irrealismo prodigioso:

Há já largos anos tentei esboçar o que designava então por «dialéctica mítica da poesia moderna portuguesa». Era um ensaio de conciliação imaginária entre o que o poema deve à História e aquilo que de dentro a ultrapassava. Sem originalidade excessiva, aí colocava Cesário no ponto exacto em que a *modernidade* — a nossa — a si mesma se aparece no seu primeiro deslumbramento e inocência. O deslumbramento poético da nossa modernidade extenuou-se, cumprindo-se. A inocência brilha cada vez mais, à medida que a sua pura luz escurece. Cesário, grau zero da nossa Modernidade — um zero que pode ler-se também como grau ómega — é um dos mais originais poetas portugueses, Pessanha, Sá-Carneiro e Pessoa incluídos. E chegou primeiro. Melhor do que ninguém o soube o mesmo Pessoa, imaginando-o como um pré-Caíro [...].

A pretexto de poesia, na quarta parte deste livro — «Sentido e Forma da Moderna Poesia Portuguesa» — Lourenço empreende verdadeiras aventuras hermenêuticas, mais uma vez rechaçando a ideia de crítica como exercício insuperável de leitura. A crítica é, de facto, a reivindicação de uma função poética: «A intenção visível que desde cedo me norteou foi a de apagar uma distinção ao mesmo tempo escolar e escolástica entre criação literária e crítica, entre filosofia e poesia.» Leiam-se, porventura, os ensaios «Sentido e Forma da Moderna Poesia Portuguesa: de *Orpheu* à *Távola Redonda*. Prefácio só para Portugueses» ou o artigo escrito em francês: «Le Moment *Árvore*», o qual, se lido em clave intertextual (como todos os ensaios do volume exigem), abre as portas para certos desenvolvimentos que se podem ler no texto «Uma Ruptura Radical com a ‘Discursividade’» (a páginas 761).

Os exemplos a respeito da tarefa de irmanar filosofia e poesia são inúmeros. O que neste *Tempo e Poesia* brilha, mesmo se com as luzes mais escuras de um verbo que fez da crítica transporte para o conhecimento e *transporte no tempo* é, ainda e sempre, esse movimento da escrita de que irradiam intuições certas (impossível é que Camões permaneça o mesmo para nós depois de se ler o que Lourenço nele visiona), as quais conduzem o leitor, pela mão sábia de Eduardo Lourenço, a esse tempo mítico em que, como queriam os românticos alemães, a poesia era a própria literatura. Com razão disse António Guerreiro que Eduardo Lourenço se aproxima radicalmente das proposições mais fortes do Romantismo teórico alemão: «a crítica não só pertence, de direito, à literatura como é nela que a literatura se cumpre. O poema (a literatura, a «*Dichtung*») contém um núcleo eminentemente crítico que é o seu auto-conhecimento» (Guerreiro: 2008:91).

Roubar o fogo do conhecimento aos deuses e dá-lo aos homens pode ser ainda um gesto heróico na defesa do humano e do que nele é um último esforço por se transcender. Do imenso trabalho de décadas que Eduardo Lourenço vem dedicando à poesia, aos poetas portugueses e, mais vastamente, à cultura tanto mais lusíada quanto europeia, muito há a dizer e a agradecer. Quando se trata de, sob a forma do ensaio, da crítica, dar esse fogo do conhecimento do poético a quantos queiram habitar a Esfinge, pode-se ter a certeza de que os nossos maiores poetas não escreveram em vão. «A poesia é apenas o homem resistindo à tentação de se deixar silenciar pelo que o nega e se sobrepõe à sua voz.», lê-se em «Da Poesia», (p. 239). De facto, lendo a sua palavra saberemos que a «rosa [...] no meio do inferno é o paraíso inteiro».

Luís de Camões:
Os labirintos da exegese

A Helder Macedo e Yvette Centeno

«A ontologia aqui proposta não é separável da interpretação; permanece presa no círculo que em conjunto formam o trabalho da interpretação e o ser interpretado. Portanto, não é uma ontologia triunfante, nem é mesmo uma ciência, visto que não saberia subtrair-se ao *risco* da interpretação; não saberia mesmo escapar totalmente à guerra intestina a que as hermenêuticas se entregam entre si.»

PAUL RICOEUR, *O Conflito das Interpretações*²

«Esta procurada perplexidade entre a verdade e a ficção, que é própria essência da criação poética, acentuou, viveu-a Camões com uma intensidade e uma lucidez, que fazem dele um dos mais estranhos poetas da poesia.»

JORGE DE SENA³

I.

No fascinante e complexo edifício da camonologia, de labiríntica construção, há um primeiro problema, irresolúvel, o qual, em muito,

² RICOEUR, Paul. «Existência e Hermenêutica», in *O Conflito das Interpretações*, Lisboa, Rés Editora, 1989, p. 24.

³ SENA, Jorge de. «A Poesia de Camões. Ensaio de Revelação da Dialéctica Camoniana», *Cadernos de Poesia*, Lisboa, II Série, fasc. 7, jun. 1951, p. 43.

contribui para que a figura de Camões e as decorrentes leituras dessa figura, sejam, o mais das vezes, leituras aproximadas, tentativas de interpretação de uma verdade (seja ela biográfica ou de teor hermenêutico) que sempre nos escapa.

Esse problema é da ordem do irresolúvel porquanto é da ordem do insondável. Da vida do poeta pouco sabemos e, a despeito de três biografias do século XVII e outros elementos que podem reconstituir uma personalidade como a de Camões (um dos «mais estranhos poetas da poesia», na autorizada expressão de Jorge de Sena de que nos servimos em epígrafe) permanece uma aura de mistério sempre passível de originar desvios ao que seja a lição dos textos. Pese embora os trabalhos de Pedro de Mariz, autor de um prefácio para a edição de *Os Lusíadas*, de 1613, onde lemos sobre alguns dados biográficos; ou os escritos de Manuel Severim de Faria (autor duma narrativa sobre Camões inserta nos seus *Discursos Vários Políticos*, de 1624), o certo é que há um forte pendor ficcional nas «biografias» sobre o autor de «Sôbolos rios», facto que vai ao encontro do que Vítor Manuel de Aguiar e Silva expendeu a respeito dum trabalho de José Hermano Saraiva, de 1978, intitulado *Vida Ignorada de Camões* (Publicações Europa-América). Nas palavras de Aguiar e Silva, Hermano Saraiva caía na tentação de transferir «ilegitimamente dados do mundo do texto literário para o mundo empírico». O autor de *Camões: Labirintos e Fascínios* insurgia-se justificadamente contra uma hermenêutica romântica, aquela seguida pelo autor de *Vida Ignorada de Camões*:

[...] José H. Saraiva corre continuamente o risco de ler em clave biográfica o que, num determinado texto poético, se pode ou deve explicar por um fenómeno de intertextualidade, pelas regras ou convenções do código de um estilo de época, pelas normas impostas ou aconselhadas pelo código de um género literário [...]⁴

Para além dum critério ou teor modal, que implica a mediação estética, ideológica e sociológica dum texto poético, Aguiar e Silva constatava, no trabalho de José Hermano Saraiva, um erro metodológico de base: partir-se dos textos poéticos de Camões (sem se dirimir da origem, da autoria e da autenticidade deles) para assegurar uma biografia do poeta. Quer dizer: o problema do cânone da lírica

⁴ Vide SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. «Um Camões bem diferente...», in *Camões: Labirintos e Fascínios*, Lisboa, Cotovia, 1999 (1.^a ed., 1994), p. 10.

camoniana, que uma longa linhagem de camonistas tão empenhadamente estudou⁵, era posto de parte. Invertia-se, num lance, a lógica da investigação textual. Daí a interrogação de Aguiar e Silva:

como constrói José H. Saraiva a biografia que possibilitaria depois fixar o cânone da lírica camoniana?⁶

Quer isto dizer que, no confronto entre duas linhas de exegese do texto literário — a exegese de extracção romântica, biografista e uma outra, de matriz linguística e literária, intertextual e sociológica, ideológica e filosófica —, são profusas as directrizes que se possam seguir, sendo certo, porém, que a leitura biografista de Camões incorre em vícios de leitura, o menor dos quais não será, decerto, aquele que faz passar por verdade única dum texto o que é da ordem da ficção ou do não absolutamente comprovado filologicamente.

A circularidade de que padeceria o trabalho de Hermano Saraiva e a que se refere Aguiar e Silva no ensaio que abre o volume *Camões: Labirintos e Fascínios*, conduziria os leitores a um erro de base, a saber: produzir uma leitura viciada dos textos de Camões, na medida em que a interpretação deles decorreria, não de «uma prévia fixação segura do cânone da lírica», mas de uma «verdade» biográfica

abusivamente convertida em critério de autenticação textológica [estendida] a autoria camoniana a todos os textos, com fundamento ou sem razão alguma vez atribuídos a Camões, desde que eles [corroborassem] ou [parecessem] corroborar, tal «verdade» biográfica.

(p. 11)

Para a devida leitura da poesia de Camões, Vítor Manuel de Aguiar e Silva não defende, taxativamente, a eliminação da biografia ou aquilo que, documentalmente, pode asseverar certas hipóteses de leitura. Já na sua tese de doutoramento, apresentada em 1971 à Universidade de Coimbra, o autor tinha percorrido outro trilha no

⁵ Não pretendemos, com este nosso trabalho, questionar sequer da *vexata quaestio* da fixação do cânone da lírica. Pretendemos tão-só, quando de eventuais transcrições de poemas líricos, respeitar os trabalhos inofismáveis de Costa Pimpão (cuja edição das *Rythmas* aqui seguimos) ou de Leodegário de Azevedo Filho. (cf. *A lírica de Camões*, Lisboa, IPLB, Biblioteca Breve, 1994).

⁶ SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. *Op. cit.*, p. 11.

estudo do labirinto camoniano, assentando como sólidos pilares do seu trabalho hermenêutico, os contributos da crítica textual, a par da percepção da complexa teia de relações que se estabelecem entre estilística e periodização literária. Reflectindo acerca dos problemas da lírica maneirista e barroca na sua relação com a crítica, sem esquecer os fundamentais capítulos dessa tese, nomeadamente os relativos à «Temática da Lírica Maneirista»; «Estilo e Formas da Lírica Maneirista»; «Temas e Motivos da Lírica Barroca» e «Linguagem e Estilo da Lírica Barroca», Aguiar e Silva ponderava também um «Camões diferente» da prática de leitura⁷, defendendo o racionalismo da teoria.

De resto, num ensaio mais recente, intitulado «Retrato do Camonista quando jovem (com alguns pingos de melancolia)», incluído no volume *A Lira Dourada e a Tuba Canora: novos ensaios camonianos* (Cotovia, 2008), Aguiar e Silva como que revela o fundo de actuação dos seus trabalhos desde o momento em que, no ano de 1955/1956, contactou com a poesia de Camões. O que importa aqui recensear é, de modo sintético, o trajecto dessa investigação, tal qual ela se nos apresenta pela mão do próprio Aguiar e Silva. No cotejo com outras linhas de interpretação de outros leitores de Camões — Jorge de Sena, Helder Macedo, Fiamma Hasse Pais Brandão ou Yvette Centeno — resulta claro que, no caso de Aguiar e Silva, há uma forte presença, digamos assim, dum modelo filológico e teorético, de matriz intertextual⁸, ampliado por investigações que vão da Filosofia à Iconologia (a de Panofsky, em especial).

No seu ensaio «Aspectos Petrarquistas na Lírica de Camões», que estima e considera axial na sua abordagem à poesia camoniana, as coordenadas teóricas de fundo hermenêutico-filológico, contrastivo e teórico-literário são postas em relevo. Aí não se exime a rotular de anacrónica a possível designação de «autobiografia» no âmbito

⁷ Vide SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. «Aspectos Petrarquistas da Lírica de Camões», in *Maneirismo e Barroco na Poesia Lírica Portuguesa*, Coimbra, Centro de Estudos Românicos da Univ. de Coimbra, 1971.

⁸ Há toda uma obra de exegese camoniana em que prepondera um critério intertextual de caminho de leitura. A culminar esse trajecto possível, veja-se o ensaio «Camões e a Comunidade Interliterária Luso-Castelhana nos Séculos XVI e XVII (1572-1648)», hoje constante do volume de ensaios *A Lira Dourada e a Tuba Canora*, Lisboa, Cotovia, 2008. A «verdade» dum texto residirá mais na rede de relações histórico-literárias e poetológicas que esse texto estabelece com a tradição ou textos coevos, do que numa eventual *bio-grafia*.

de uma interpretação em que se procura analisar as relações entre «a autobiografia e petrarquismo na poesia lírica de Camões». Na medida em que seria contraproducente, dadas as especificidades técnico-formais dessa tipologia, e tendo em conta o contexto de produção da lírica camoniana, Aguiar e Silva chama a atenção para a existência de uma metalinguagem do sistema literário, à luz da qual o conceito de «autobiografia»

já ocorria na cultura ocidental como a manifestação, ou a revelação, através do acto da escrita literária, da vida — e sobretudo da vida íntima, da vida espiritual e da vida sentimental — do eu sujeito enunciador desse mesmo acto de escrita.⁹

Sendo o género autobiográfico um produto típico do século XVIII, passível de se integrar na chamada «literatura do sujeito», sob a égide de Jean-Jacques Rousseau, o que salvaguarda esse ensaio de Aguiar e Silva dos escolhos da leitura biografista é a consciência de uma metalinguagem — de uma semântica inerente ao conceito de «autobiografia» — ou de um «impulso» que está indissociavelmente ligado ao fundo lírico da poesia.

E porque se trata, não de uma analítica de Camões à luz da biografia, mas antes de uma aproximação — por via dos textos no seu feixe semiótico e na sua intertextualidade — à *mundividência* petrarquista dum Camões consciente do filão a que pertencia, o ensaio é, ele mesmo, uma *síntese genial* sobre o significado «da complexa e subtil» tradição literária do petrarquismo de que Camões participava, ultrapassando-a. Aguiar e Silva, ao referir a complexa tradição do petrarquismo e daquilo que a sua *Weltanschauung* revelaria ao nível de uma «intencionalidade» do texto — que não do autor — atenta num «estrito repositório de temas, estilemas, macroestruturas formais» próprios dum petrarquismo que se metamorfoseia e que prepara o maneirismo.

Ao assumir essa linhagem quanto a Camões, autor da «síntese genial», Aguiar e Silva como que mergulha na «matéria negra» do texto que está a ler¹⁰. Dito de outro modo, o ensaísta expende nos

⁹ Cf. SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. «Aspectos Petrarquistas da Lírica de Camões», in *op. cit.*, p. 179.

¹⁰ Mostrar a «matéria negra» (expressão que recuperamos de Manuel Frias Martins) significa, acima de tudo, que no ensaísmo do autor de *Camões: Labirintos e*

seus estudos um método de análise literária que carrega um entendimento de Camões como sujeito activo dum longo processo de evolução literária da poesia europeia e que nele encontra o ponto culminante da mundividência maneirista dum poeta cuja vida «pelo mundo em pedaços repartida» é devedora dos códigos, do estilo e da *forma mentis* do século XVI.

Discípulo de Álvaro Júlio da Costa Pimpão, Aguiar e Silva prescrutará o sentido dos textos de Camões na decorrência da minudente análise dos documentos, num labor de pesquisa filológica que não dispensa o comparativismo, a crítica textual ou a história das mentalidades, com o devido conspecto histórico-cultural. Alicerçado num saber que valoriza as literaturas clássicas, o seu ensaísmo postula um entendimento poligonal, digamos assim, da poética camoniana, validado pela concepção do texto como objecto de arte produtor (e reflector) de experiências¹¹.

Curtius, Eugenio Battisti, Helmut Hatzfeld, os estudos de Wylie Sypher, Georg Weise, Ezio Raimondi e Arnold Hauser irão tutelar a certeza de que entre Renascimento e Barroco, fosse na literatura ou nas artes plásticas, na arquitectura ou na música, havia o Maneirismo, categoria estético-literária «indissociável do multiforme processo histórico que Hauser denominou «a crise do Renascimento»¹².

De entre as referências portuguesas que, no enquadramento do seu campo teórico, trarão a Aguiar e Silva uma visão nova e problematizante do «caso Camões», conta-se, a par de Costa Pimpão, a figura de Jorge de Sena. O ensaio «A Poesia de Camões — «Ensaio de revelação da dialéctica camoniana»¹³ actuará como «antecipação

Fascínios se procura encaminhar o leitor para uma compreensão do texto que o leve, suportado por uma semiose da recepção, a adquirir uma competência interpretativa.

¹¹ Veja-se MAURER, Karl. «Formas del leer» in P. Bürger e H. U. Gumbrecht *et al*, *Estética de la recepción*, Madrid, Arco/Libros, 1987, pp. 245 ss. Ver também as perspectivas de Iser e Ingarden sobre as consequências das diversas formas de apreensão do texto literário na teoria, sem esquecer as da estética da recepção, revolução epistemológica a que o ensaísta português não foi alheio.

¹² Cf. SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. «Retrato do Camonista Quando Jovem», in *A Lira Dourada e a Tuba Canora*, ed. cit., p. 16.

¹³ Inseto no sétimo fascículo dos *Cadernos de Poesia* (Lisboa, Jun. 1951) e reeditado no volume *Da Poesia Portuguesa*, Lisboa, Portugalíia, 1959. Reprod., postumamente, in *Trinta Anos de Camões (1948-1978)*. *Estudos Camonianos e Correlatos*, Lisboa, Edições 70, pp. 15-39.

notabilíssima» dos estudos por meio dos quais se comprovará ser Camões um maneirista. No seguimento dos estudos senianos, Aguiar e Silva enfrentou «uma longa, autorizada e como que naturalizada tradição historiográfico-literária» à luz da qual, segundo o magistério de Hernâni Cidade, «a poesia portuguesa do século XVI era a poesia do Renascimento e do Classicismo e Camões representava a sua luminosa e inigualável expressão»¹⁴.

Em *Camões: Labirintos e Fascínios*, destaquemos os estudos intitulados «Aspectos Petrarquistas da Lírica de Camões», «Amor e Mundividência na Lírica Camoniana» e «As Canções da Melancolia: Aspectos do Maneirismo de Camões», exemplares quanto à operação que neles se realiza de simbiose entre uma orientação filológica e uma orientação hermenêutica. Encimam esses estudos (todos os do seu autor?) as seguintes prerrogativas: 1) estabelecer os trilhos científicos que possibilitem, prioritária e fundamentalmente, a identificação dos textos que «são indisputavelmente da autoria de Camões, os textos que são provavelmente da autoria de Camões e os que são apócrifa ou erroneamente atribuídos a Camões; 2) «saber qual a lição autêntica, na medida das possibilidades, do *corpus* lírico camoniano». Nos «Epilegômenos», de 1994, apensos à edição de *Camões: Labirintos e Fascínios*, sentenciará:

Esta operação filológica deve preceder toda a operação hermenêutica, pois que só conduzirá a desvios e transvios de interpretação uma leitura da lírica de Camões que não se orientar por critérios filologicamente rigorosos. A partir da *letra* dos textos segura e autenticamente camonianos, o historiador literário, o crítico, o hermeneuta podem construir as suas interpretações da obra poética de Camões, segundo modelos hermenêuticos plurais que devem satisfazer três exigências: coerência, adequação e capacidade de compreensão e de explicação de cada texto e da obra globalmente considerada.

(p. 229)

¹⁴ Com efeito, revela: «Foram necessárias as indagações e as reflexões de historiadores da cultura, da arte e da literatura como Hiram Haydn e Eugenio Battisti sobre o Anti-Renascimento e como Arnold Hauser, André Chastel, Tibor Klaniczay e Riccardo Scivano sobre a crise do Renascimento, para que se tomasse consciência das limitações, das contradições e dos paradoxos do conceito de *Renaissance* construído por Michelet e por Burckhardt» (SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. «Retrato do Camonista Quando Jovem», *op. cit.*, p. 18).

Defendendo, pois, «uma razão austera», fruto do labor que anima o estudo dos textos (manuscritos, impressos, compulsando variantes e dirimindo variações quanto a estilemas, ideologemas e outras dimensões textuais), garante urgência numa escolha de edições críticas da obra de Camões (recusando as de Juromenha e de Teófilo de Braga ou as modernas que repetem essas lições oitocentistas), evitando-se, os «transvios e os desvios» eventuais¹⁵.

Helder Macedo, Yvette Centeno e Fiamma Hasse Pais Brandão são, num outro sentido, três outras estâncias favoráveis à redescoberta dum *Camões bem diferente...* Sem que nessa diferença existam desvios ou transvios, são autores de ensaios heterodoxos no âmbito dos Estudos Camonianos e cuja senda comum parece-nos poder ser a da mitocrítica e a dos estudos simbólicos, áreas por vezes excêntricas ao que de mais academicamente se escreve / inscreve na camonologia¹⁶. A tutelar algumas das perspectivas destes ensaístas está o trabalho pioneiro de Jorge de Sena, cujas intuições acerca dum Camões esotérico forneceram pistas de leitura axiais.

Em *Camões e a Viagem Iniciática*, ou no ensaio, publicado em *Viagens do Olhar — Retrospecção, Visão e Profecia no Renascimento Português* (Campo das Letras, 1998), intitulado «Apetite e razão na lírica camoniana»¹⁷, Macedo defende que em Dante e Petrarca «a materialidade do erotismo [era] um obstáculo à obtenção desse ideal» (e que seria um ideal de Bem-Aventura, em linguagem platonizante ou iniciática, se quisermos). Em Camões, «pelo contrário, [esse ideal da mulher como encarnação e símbolo da Ideia Pura, do Belo, do Bom e do Justo] assumiu a diferenciação da mulher amada como

¹⁵ Um conhecimento minucioso dos cancioneiros portugueses e espanhóis dos séculos XVI e XVII, bem como a referência ao manuscrito quinhentista n.º 2209 do Arquivo Nacional da Torre do Tombo, ou do chamado *Cancioneiro Juromenha*, «de que se perdera rastro desde finais do século XIX», e reencontrado na Biblioteca do Congresso em Washington, eis alguns factos da investigação que devem presidir à análise da obra de Camões, a qual deverá ser integrada numa ideologia, num sistema estético-literário global.

¹⁶ No recente *Dicionário de Luís de Camões* (Lisboa, Editorial Caminho, 2011), coordenado por Vítor Manuel de Aguiar e Silva, não deixa de ser sintomático que não haja um verbete dedicado ao «esoterismo» e «exoterismo» em Camões.

¹⁷ In Fernando Gil e Helder Macedo, *Viagens do Olhar. Retrospecção, Visão e Profetismo no Renascimento Português*, Porto, Campo das Letras, 1998.

a causa do seu impulso amoroso».¹⁸ Beatriz serviria um propósito de ascensão, pois configura, como símbolo, uma viagem iniciática, escreve Macedo, «para o divino amor total». Para Helder Macedo, haveria que ver no autor de *Os Lusíadas*

[...] um alquimista experimental para quem o amor fosse menos um meio para a ascensão ao absoluto do que para a fruição terrena do seu valor, [Camões] submeteu o símbolo da mulher amada à sua realidade e, como tal, diferenciou a obrigatória *uma* Beatriz ou Laura nas várias que de facto amou.¹⁹

Serve-se o investigador da análise a alguns textos da lírica camoniana, observando que já no primeiro soneto da lírica, «Enquanto quis fortuna que tivesse», há um aviso de Luís de Camões aos seus leitores quanto «[a]os diversos amores em que o amor se manifesta». Nos seus versos, esses amores não são erros nem «defeitos» mas, por causa da sua diversidade concreta (e experimental), «puras verdades», que o leitor pode e deve entender de acordo com a sua própria experiência pessoal do amor. Transformar-se-ia o amor físico «em critério valorativo superior ao da moral ou estética convencional, [e] é assim incorporada [a mensagem da fisicalidade do amor] na área semântica do poema [‘Transforma-se o amador na cousa amada’]»²⁰.

Helder Macedo defende que os textos da lírica estão de acordo com o que seria uma «autopropaganda» da sexualidade livre de que Camões seria o mais profícuo autor. Não espantaria, por isso, uma linguagem agudamente metafórica — onde se lança mão dum sedutor jogo de correspondências, paralelismos formais, paronomásias,

¹⁸ MACEDO, Helder. *Camões e a Viagem Iniciática*, Lisboa, Moraes Editora, 1980, p. 11.

¹⁹ *Idem, ibid.*, p. 11.

²⁰ *Ibid.*, p. 11. Já outros camonistas consideram haver em Camões uma «estranheza» que o coloca num plano de singularidade filosófico-política e literária. António José Saraiva observa em Camões a divisão entre a Vénus Celestial e a Circe. Jacinto do Prado Coelho fala desse «imponderável, essa mágica presença ou ‘não sei quê’ [que] é fermento constante da vida íntima do poeta na ausência física da amada» (cf. «Motivos e Caminhos do Lirismo Camoniano», in separata de *Biblos*, Coimbra, 1952, pp. 12-13). Essa pungência dolorosa não infirma o processo de desmitificação do ideal cortês do amor levado a cabo por Camões, antes reitera a certeza de que é proporcional ao canto elegíaco do amor o desejo «que dá força ao pensamento».

assonâncias, paradoxos, antíteses e oxímoros — por meio da qual se sublinha uma meditação profunda do amor, ganhando significado oculto certos lexemas em determinados textos líricos. Tal método de leitura poder-se-ia aplicar ao vilancete «Se vos queireis embarcar», poema onde os lexemas «mar» e «barca» suportariam a mensagem de uma «sólida virilidade à dama ainda hesitante em embarcar»; leitura que vai ao encontro de uma «necessária sexualidade inerente ao amor»²¹.

Diga-se, de resto, que nesse ensaio de Helder Macedo a dignificação do erotismo se relaciona com um modo renovado de explorar e definir o amor enquanto *pensamento que sente e sentimento que pensa*²². A coordenada interpretativa aventada pelo ensaísta é, no mínimo, heterodoxa, como dissemos, porquanto afasta Camões da imagem dum platonista puro²³.

²¹ É o que escreve Helder Macedo em *Camões e a Viagem Iniciática* (p. 14). No limite, põe-se em causa um Camões que está para além da própria convenção petrarquista e neoplatonista que a tradição na sua obra canonizou. Para Helder Macedo, há um percurso ascensional que leva o Poeta do «baixo amor» a uma vivência elevada desse mesmo amor, sem negar a carne. Essa seria uma superação excepcional do poeta das *Rythmas*; excepcionalidade que legitimaria inclusivamente um estilo, maneirista, reflexo das oscilações da alma amante em constante processo de inquirição da sua cegueira.

²² De acordo com Jorge de Sena, Camões vê-se «a si mesmo como uma culminação da História, enquanto épico, e de tipificação do humano, enquanto lírico. O amor, para ele, não é apenas uma série de planos sucessivos, desde o sexual ao mais puramente espiritual, mas sobretudo a força dominadora que tudo conduz, cujos ditames podem desculpar os maiores desvarios eróticos [...] e que é, intelectualmente, a própria essência motora da dialéctica universal do pensamento ao conhecer-se como tal através da experiência de vida» (*Amor e Outros Verbetes*, Lisboa, Edições 70, 1992, p. 51). Essa ideia do amor como força de conhecimento universal será defendida, em moldes diferentes, também por Yvette K. Centeno e por Fiamma Hasse Pais Brandão, precisamente porque é o amor o sentimento universal que rege a heroicidade do Gama e o faz neófito nos mistérios do Amor, patamar último dos graus de iniciação e que se sintetiza num pensar sentindo e num sentir pensando.

²³ O debate entre Eduardo Lourenço e Vergílio Ferreira sobre se Camões teria ou não lido Platão deve ser outra das linhas do ensaísmo a ter na devida conta. Mas remetemos o leitor deste nosso trabalho para uma obra de referência em que se dirimem alguns argumentos a respeito desse problema, sobre o qual não nos ocuparemos neste contexto. A obra é de Maria Helena Ribeiro da Cunha, *A Dialéctica do Desejo em Camões*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1989.

Uma possível tese do ensaio *Camões e a Viagem Iniciática*? A que desenvolve, portanto, a partir do soneto «Transforma-se o amador na cousa amada»:

A mesma aceitação do desejo físico com que [Camões] subverte e amplifica a idealização do amor na sua procura totalizante é também o estímulo para a auto-experimentação que Camões conduziu, libertinamente, (no sentido mais nobre da palavra, que tem a ver com liberdade), quando, como disse, «em várias flamas variamente ardia». Em contraposição ao homem idealizado do neoplatonismo, cuja integração numa totalidade mística e super-humana só podia ser parcial [...] Camões propõe a reconciliação da própria totalidade humana como o objectivo da sua procura. Consequentemente, o amor, com o seu inseparável componente erótico, torna-se para Camões numa forma de conhecimento, radicada como uma profunda verdade aprendida por quem «tudo passou» e «tudo experimentou», na dramática consciência da diferenciação da pessoa amada e da mutabilidade do amor.²⁴

Além da procura dum inconciliável, haveria no autor de *Os Lusíadas* uma concepção gnoseológica da experiência amorosa. A viagem iniciática é a que conduz o ser aos diversos níveis existenciais, tal qual o Renascimento validou. Espírito e carne, ideia e experiência, Camões ultrapassa, no seu «‘trânsito dialéctico’ para o desconhecido» a condição do amor humano, «conhecendo não ter conhecimento».

A Canção VII ergue-se, nesse momento do ensaio de Helder Macedo, como texto probatório da leitura que nos é proposta. Será interpretada como recusa de Camões no que se refere à tese neoplatónica da interiorização do objecto amado, porquanto essa mistura das duas identidades (do amador e do objecto amado) seria mais um engano do amor. Camões confessaria, então, que o que excede o entendimento «é a própria fisicalidade da amada — invocando o seu ‘aspeito’ como a um poder capaz de corrigir os enganos do amor»²⁵.

Sob este prisma, o amor é também a sexualidade, a loucura, o amor como força geradora de enganos, de turbilhonante e cósmico desconcerto; força desequilibrante do «frágil lenho humano»; o amor

²⁴ Cf. MACEDO, Helder. *Op. cit.*, p. 17.

²⁵ *Ibid.*, pp. 18 e ss.

como tormento e labirinto sem saída. O amor em Camões? Eis como o entende o exegeta: longe do neoplatonismo mais consabido, ter-se-ia na sua lírica dado largas a uma compreensão do amor como origem das mágoas, da corrupção e da degradação (como se lê em *Em prisões baixas fui um tempo atado*), o que corresponde, ao fim e ao cabo, à «aceitação da sexualidade no homem». Trata-se, pois, na poética camonianiana, da aceitação de todos os opostos, apontando a um «‘grão concerto’ do espírito e da carne — do sentimento e da Natureza — que resultou do poder celeste da fisicalidade do amor»²⁶, até porque, esclarece Helder Macedo: «o Amor é para Camões causa primeira, processo existencial e propósito último de toda a humana demanda pela transformação do apetite em razão e da razão em conhecimento». E se assim é, a iniciação teria como princípio: «o desejo que dá força ao pensamento»...

II.

O amor como força motriz da escrita e a escrita como demanda do amor, eis o que igualmente defendem Fiama Hasse Pais Brandão e Yvette K. Centeno em dois estudos relevantes para o entendimento da lírica e da épica. Se é certo que o Camões de Helder Macedo está próximo do de Sena²⁷, e de acordo com Aguiar e Silva²⁸, não

²⁶ *Ibid.*, p. 20.

²⁷ Já Jorge de Sena tinha, em 1970, no volume *A Estrutura de «Os Lusíadas» e Outros Estudos Camonianos e de Poesia Peninsular do Século XVI* (Lisboa, Portugalíia Editora, 1970, p. 57), defendido a ideia de que a epopeia era um «prodígio de arquitectura significativa», não se eximindo a ver nessa arquitectura sinais de esoterismo latente... e de iniciação.

²⁸ Também Vítor Manuel de Aguiar e Silva compreende a existência, em Camões, de uma fractura, uma *crise de racionalidade* no Poeta, e que o faria oscilar permanentemente, como se vê na lírica, «entre uma concepção neoplatónica do amor e uma concepção antineoplatónica». Chamo a atenção, em todo o caso, para um outro leitor de Camões, António Cirurgião, e para o seu axial «A Divinização do Gama de *Os Lusíadas*», inserto em *Leituras Alegóricas de Camões e Outros Estudos de Literatura Portuguesa*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1999. Cirurgião fala duma «arquitectura perfeita [...] numa simbiose de correspondências e de harmonia de sinal pitagórico em que significante e significado, sentido patente e sentido latente, história e mito, maravilhoso cristão e maravilhoso pagão, conjugados intertextualmente, parecem comungar das delícias paradisíacas de uma espécie de casamento místico»

menos certo é deverem as exegeses de Fiama Hasse Pais Brandão e de Yvette Centeno ser integradas num feixe hermenêutico que, dentro dos estudos camonianos, não pode obnubilar o fundo, digamos assim, idiossincrático de uma obra plurisignificativa como a de Camões.

Neste sentido, lembremos que a linguagem de Camões, na sua profundidade dialéctica, revelaria — pela antítese e pelo oximoro²⁹ — um tempo (um contexto de produção textual) em si mesmo contraditório, antitético e paradoxal. O maneirismo de Camões é, também, o maneirismo das convenções e de uma *mundivivência*. Jorge de Sena, no célebre «A Poesia de Camões — ensaio de revelação da dialéctica camoniana», de 1951, apresenta algumas teses sobre o maneirismo camoniano, as quais irão inspirar, filológica e hermenêuticamente as hipóteses de trabalho de Fiama e de Yvette Centeno. Sobrevém à argumentação de Sena a relação que tece entre contexto sócio-histórico e aquilo que é construção de uma forma de expressão que espelha uma mentalidade pessoal e uma época. Considerem-se as seguintes passagens desse ensaio fundador:

É preciso ter em consideração que o petrarquismo renascentista, reviscência culturalista daquela intelectualização conceptual do formalismo cavaleiresco das «cortes de amor» que a poesia de Petrarca, por sua vez já fora, é, como acontece sempre, mais do que uma escola literária, um modo de expressão. [...] Mas o curioso é que, nos epígonos dessas escolas, naqueles em que já a literatura se decompõe sob o influxo de novos modos de expressão, esse método pode vir a ser *precisamente e consciência criadora*.³⁰

Tendo em conta a singular apreensão desses modelos de escola, Camões subverte (como defende, de resto, Helder Macedo) o petrarquismo. Diz Sena, ainda no «Ensaio de revelação»:

O maneirismo de Camões, o seu petrarquismo, a sua lírica sistematicamente erótica — porque é sempre um caso de amor que aparece sim-

(p. 17). Estabelece-se uma linhagem de hermeneutas: Jorge de Sena, António Cirurgião, Helder Macedo, Yvette K. Centeno e Fiama Hasse Pais Brandão.

²⁹ Remeto o leitor para os ensaios de Rita Marnoto relativos à retórica em Camões, em particular ao funcionamento do oximoro e da antítese. *Vd.* MARNOTO, Rita. «Sobre Figuras de Oposição em Dois Sonetos de Camões» *in* Rita Marnoto (coord.), *Comentários a Camões, vol. I — Sonetos*, Lisboa, Cotovia, 2012, p. 204.

³⁰ Jorge de Sena grafa a itálico. Mantivemos os itálicos da edição original.

bolizando a causa das perplexidades intelectuais do poeta — reduzem-se naturalmente àquilo que são: por um lado, domínio total dos recursos formais do tempo, e sua exploração desenfreada, dentro dos cânones da noção de originalidade de então que não impunham a rebusca de outra linguagem, mas a transformação individual do amator na coisa amada; [...] por outro lado, dado que Camões [...] nos vai aparecendo como um génio eminentemente dialéctico, esse maneirismo e esse erotismo são, hábil e tragicamente, a última possibilidade expressiva desse génio³¹

e é por essa razão dialéctica que o estilo camoniano, da sintaxe à retórica da *adynata* propende à construção dum «contínuo ciclo» de metáforas e imagens, paradoxos e oximoros, contradições e outras figuras do deslizamento por meio das quais é possível ver como, na linguagem, o maneirismo do poeta se realiza segundo uma emocionalidade conceptual que se torna já experiência vivida das ideias expostas nos poemas.

O mesmo Jorge de Sena, referido por Fiamma em *O Labirinto Camoniano e Outros Labirintos* (Teorema, 1985), defenderá que já em «Sôbolos rios» haveria uma iniciação no amor: um percurso de autognose, dialecticamente perseguido, extravasando o neoplatonismo e o maneirismo inerentes à convenção literária do tempo. Escrevendo o processo ascensional («cantares de amor profano por versos de amor divino»), Camões teria chegado a uma descoberta alquímica sem precedentes, a um tempo pessoal e colectiva, dando sentido à História do Gama, símbolo de heroicidade, argonauta dos mistérios da alma dum povo (e da sua própria) e da História do Homem, um fundo esotérico numa viagem singular que urge desvelar...

Para Fiamma, autora de *O Labirinto Camoniano e Outros Labirintos*, historiar Camões e a sua época implicaria uma revisitação (uma *visitação*, palavra cara à autora, pois se trata também de visionar, ter visões...) do passado humano como se ele fosse «um espaço cénico, ou pelo menos — e ninguém o pode negar —, um espaço apenas com adereços: objectos, massas de pedras, pergaminhos porosos ou papéis muito ténues»³². Procura-se aqui concitar um entendimento «fechado» da obra literária do passado (Camões, no caso), man-

³¹ Vide SENA, Jorge de. «A Poesia de Camões. Ensaio de Revelação da Dialéctica Camoniana», *op. cit.*, pp. 37-38 e ss.

³² BRANDÃO, Fiamma Hasse Pais. *O Labirinto Camoniano e Outros Labirintos* [1985], Lisboa, Teorema, 2007, p. 13.

tendo o canal aberto, digamos assim, quanto à *intencionalidade* da escrita do seu autor. Quer isto dizer que Fiama procura estabelecer na diacronia dos escritos uma compreensão sincrónica desses escritos. Enceta uma via de interpretação de Camões que, desde logo, recusa estar concentrada numa «pesquisa de fontes».

Esclarece a autora:

Estende-se esta procura à biografia e aos textos que os textos parecem pressupor. Não se trata, nisto, de uma pesquisa de fontes, no sentido habitual, mas no sentido de fonte, manancial do início que antecedeu (mesmo que contemporaneamente) o texto, neste caso o texto camoniano, e no qual ele bebeu, tal como eu tento beber, nas fontes da história literária, apenas a água.³³

Ora bem, trata-se de compreender (de co-aprender!) a poesia de Camões, traçando, a partir do estudo da genealogia dos Camões e a partir de estudos como o de Theresa Schedel de Castello Branco sobre o retrato de Camões na prisão de Goa, um campo de possibilidades de exegese em que se defende que há um Camões oculto³⁴.

Importam, parece-nos, pela sua envergadura e erudição, capacidade analítica e contribuição hermenêutica, os seguintes escritos de Fiama: «*Os Lusíadas* e a Cabala Judaica», «Camões e *Os Lusíadas*: o significado de alguns nomes»; «A Ilha do Amor», «Camões nos anos 70», «Recomeçar a ler *Os Lusíadas*», «Um Breve Livro», «Rythmas, 1595», «Em torno do Infante Dom Luís e de Luís de Camões», «Fim-de-Semana: Camões e Bernardim» e ainda «Carta de Babilónia». O que une estes estudos é, *grosso modo*, a tese dum Camões de sangue cristão-novo advindo da genealogia da camoeira; o cabalismo inerente ao judaísmo dos Camões, bem como o órfico-pitagorismo latente (ou patente) na épica e na lírica, sem esquecer

³³ *Idem, ibid.*, p. 14.

³⁴ Veja-se BRANCO, Teresa Schedel de Castello. «O Retrato de Camões na Prisão de Goa. Pesquisa Documental no Arquivo Ponte acerca da Sua Proveniência», *Retrato de Camões e o Segredo d'Os Lusíadas. IV Centenário da Morte de Camões* — Conferências no Palácio Foz, Lisboa, Secretaria de Estado da Comunicação Social, 1980. Reúne este breve volume ensaios de Américo da Costa Ramalho, António Pedro de Sousa Leite, de Teresa Schedel de Castello Branco e de António Telmo.

o fundo sionista³⁵ em que evolui a obra de Camões no tempo de Dom João III, e a problemática inerente ao estabelecimento da Inquisição e ao processo de conversão dos judeus, factos que justificariam, segundo Fiama, o hermetismo de muitos dos textos de Camões e de alguns dos seus contemporâneos, de Bernardim a Bernardes...

Em «*Os Lusíadas* e a Cabala Judaica» parte-se da coincidência histórica de 1497 corresponder, no reinado de D. Manuel I, a dois factos socioculturais que, sendo exotéricos, encerram «sentidos esotéricos ou ocultos». São eles, «na leitura polivalente do poema» épico, o termo do prazo de conversão dos judeus e subsequente expulsão e a viagem à Índia de Vasco da Gama. Apontando para a teoria «talmúdica de exegese dos quatro sentidos dos textos sagrados (o literal, o alegórico, o sentido doutrinário e o teológico-secreto), Fiama correlaciona o exoterismo da viagem do Gama e o da expulsão / conversão dos Judeus com «outras tantas significações esotéricas» concomitantes a esses acontecimentos. Recuando a Juromenha, estabelece-se uma ligação oculta entre a Ordem de Cristo e as motivações que teriam levado ao empreendimento das Descobertas dirigidas pelo Infante D. Henrique, adepto e cavaleiro portador dum sinal que o faz integrar a lista dos «varões assinalados» pelo Poeta. Fiama interpreta essa expressão, «varões assinalados», como aqueles portadores do sinal da cruz de Cristo, o mesmo sinal que teria consagrado Emanuel — isto é, D. Manuel I — à visão da Graça, que o escolheu para adivinhar, em sonhos, o caminho marítimo para a Índia.

Não admira, portanto, que Fiama vá desvelando o sentido possível de alguns lexemas e sintagmas constantes da epopeia — «obras valedoras», expressão usada em ordens secretas, segundo a investigadora, para «obter graus»³⁶ — para concluir, sobre Camões, o seguinte:

Grau é um termo que se aplica ao escalonamento hierárquico e proficiência mística, em várias comunidades esotéricas. Aqui, obra e grau

³⁵ Entenda-se o conceito de «sionismo» aplicado ao reinado de D. João III e ao papel judaico na expansão portuguesa tal qual o proposto por Fiama Hasse Pais Brandão ao recuperar o estudo de Samuel Schwarz. Vide BRANDÃO, Fiama Hasse Pais. *O Labirinto Camoniano e Outros Labirintos*, 2.^a Edição, Lisboa, Editorial Teorema, 2007, pp. 113-120.

³⁶ Seguimos a segunda edição de *O Labirinto Camoniano e Outros Labirintos* e as coordenadas de leitura constantes das páginas 54 a 68.

podem pertencer à gíria esotérica dos Templários / Cavaleiros de Cristo (não falando já da linha que se traça, por esta terminologia e por outros aspectos vários de *Os Lusíadas*, até à seita mística dos Fiéis do Amor³⁷

Entroncando o seu pensamento na linhagem de pensadores como Sampaio Bruno³⁸ e António Telmo³⁹, admite-se a hipótese de a História de Portugal, em Quinhentos, ser regulada pela Ordem de Cristo e outras ordens com um «esoterismo convergente».

Ao relacionar a estrutura dos dez cantos de *Os Lusíadas* com a sequência das dez Sefiroth da Cabala Judaica, e defendendo, nesse contexto relacional, a ideia de que «o significado é o dado absoluto, numa obra, assimilando a estrutura»⁴⁰, Fiama acumula uma série de provas documentais que procuram tecer a tese à luz da qual Camões deve ser relido no seu hipersemantismo:

Que o cristianismo de Luís de Camões não é nada canónico já Jorge de Sena o demonstrou, analisando os conceitos expressos de Santo, Inferno, Diabo, etc. Também Sena aponta para a Cabala numérica [...] Não é esta a linha da Cabala que venho aqui abordar, porém; [...]. Nem o jogo absoluto das formas e das figuras leva, pois, ao formalismo, mas sim à plena e permanente significação, um hipersemantismo [...]⁴¹.

À luz desse hipersemantismo, Fiama considera que a estrutura decimal da épica camoniana é um decalque das dez Sefiroth.

No ensaio «A Ilha do Amor», esse episódio epopeico deve ser lido como momento culminante do processo alquímico que vai da *nigredo* à *albedo* colectiva de Portugal. Relacionando a «ínsula divina» com a estrutura do *Zohar*, o erotismo que encerra esse episódio é correlato à simbologia de Sião, a vagina Shekhinah que os «roxos lírios» que estão na Ilha vista pelos novos Argonautas seriam indício e emblema.

³⁷ Vide BRANDÃO, Fiama Hasse Pais. *Op. cit.*, p. 54.

³⁸ Sampaio Bruno é autor do pouco lido *Os Cavaleiros do Amor. Plano dum Livro por Fazer*, Lisboa, Guimarães Editores, 1960.

³⁹ António Telmo é autor, entre outros, dum interessante estudo intitulado *Desembarque dos Maniqueus na Ilha de Camões*, Lisboa, Guimarães Editores, 1982. Isto, para além da *História Secreta de Portugal*.

⁴⁰ BRANDÃO, Fiama Hasse Pais. *Op. cit.*, p. 56.

⁴¹ *Idem, ibid.*, p. 58.

A leitura polivalente do livro de Fiama Hasse Pais Brandão⁴² vamos encontrá-la em Yvette Centeno e em outros investigadores — Helder Godinho, Maria Clara de Almeida Lucas, Stephen Reckert — os quais, reunindo estudos de grande valor hermenêutico no volume *A Viagem de 'Os Lusíadas': símbolo e mito* (Lisboa, Arcádia, 1981), apresentam exegeses que, mais do que nos encaminharem para a saída do labirinto camoniano, antes nos fazem peregrinar nesse mesmo labirinto...

As coordenadas fundamentais em Centeno e no seu ensaio «O Cântico da água em *Os Lusíadas*»: Camões, na epopeia

não fala apenas da viagem marítima do Gama, da descoberta da Índia, feito glorioso [...]. Não canta apenas a organização, o crescimento, a expansão por terra e por mar de um povo: canta, através dele, uma significação que tem a ver com a própria significação do universo e de Deus. Mistério que é revelado ao Gama, e do qual se depreende que os portugueses devem tirar também algum ensinamento: sobre a sua história passada, presente e futura, apontada como símbolo de progressão da humanidade em geral. A história portuguesa identifica-se com um dos planos da manifestação da divindade. Aos portugueses é dada nova revelação, tal como aos Antigos: aos gregos o pensamento, aos judeus a palavra; e agora, juntando a fé no pensamento e na palavra, aos portugueses os novos limites do mundo, e a sua inserção no universo.⁴³

É conhecida a abordagem hermenêutica de Yvette Centeno e o que, adentro duma perspectiva junguiana, de investigação dos símbolos e da alquimia, tem sido o seu esforço por compreender a estrutura profunda de obras literárias do Ocidente e do Oriente.

Dirá, no ensaio dedicado a Camões, que a Ilha do Amor é «uma ilha de dentro», uma «imagem de eternidade» e que o Gama, «ao chegar a ela torna-se eterno». Tal eternização do Gama, ou «divinização» (como vê Cirurgião) é reiterada no episódio da revelação da Máquina do Mundo, no Canto X. A dialéctica deste ensaio, o

⁴² Faço notar que nas páginas 105-107, Fiama esclarece alguns dos passos mais «estranhos» da épica. No hipersemantismo que defende para o entendimento da obra-prima de Camões, Shekhinah é a Grande Mãe. Daí a Ilha do Amor, local onde o Gama é iniciado por Téthys, uma emanção, a última, da décima Sefiroth, relacionada, entre outros aspectos, com a honra.

⁴³ CENTENO, Yvette K. «O Cântico da Água em *Os Lusíadas*», in Yvette K. Centeno et al., *A Viagem de 'Os Lusíadas': Símbolo e Mito*, Lisboa, Arcádia, 1981, p. 13.

qual não se distancia de certa abordagem que vemos nos estudos de Almeida Lucas e de Godinho, na dita compilação, tem o seu epicentro no estabelecimento de analogias produtivas. Logo, os portugueses são «gente marítima» e «gente belicosa», prolongando os romanos, povo amado de Vénus, e são quem promove o casamento entre Marte e Vénus, casamento místico do furor com o amor, repetido, em termos de similitude anagógica, no Canto IX, quando Téthys e o Gama celebram as «núpcias químicas», numa aliança, indica Centeno, «do fogo e da água, e vice-versa»: «acasalamento» entre as águas ígneas e o fogo, um «aliado alquímico e místico da água», esclarece.

O Gama é, assim, o herói, na medida em que merece o «prémio» que está reservado aos grandes iniciados: a união com a deusa — ele vestido de carmesim, portador de uma «espada áurea», sendo que o vermelho e o ouro aludem «não apenas ao poder mas sobretudo à iluminação que se recebe» — e ela, recebendo-o, como oposto complementar⁴⁴.

Dirimindo os diversos planos de significação da viagem, dos actantes nela e fora dela (o Velho do Restelo, por exemplo), afirma a autora que esse percurso, essa viagem, é uma «espécie de caminho para a santidade histórica, o herói responsável é como um iniciado com a chave que ninguém mais possui» (p. 17). O Gama terá de transgredir, na perspectiva do Velho de «aspeito venerando» que das naus se despede. A transgressão é o enfrentar os mares (da vida). Na diegese da obra, descobre a exegeta a via ascensional do herói. Assistimos às acções do Gama e à sua actuação heróica até à libertação sublimadora que, pela oração que o navegador dirige ora a Maria, ora a Vénus, se torna num modo outro de apontar à complementaridade dos opostos e à individuação. E porque é símbolo de uma colectividade, não é, para Yvette Centeno, apenas Vasco da Gama quem ascende à «madre que nos céus está em essência», mas os portugueses.

A coincidência entre a leitura de Fiana e a de Yvette Centeno é aqui evidente. A autora de *Matriz* e de *Amores Secretos* acaba também por ir ao encontro de algumas das intuições de Jorge de Sena, um dos primeiros a ver na estrutura da epopeia camoniana um significado esotérico. Dirá Centeno, no ensaio que estamos lendo, e compreendendo a simbologia dos números, que:

Para Fernando Pessoa a criação do mundo faz-se pelo sinal da água, como se faz em Camões para a conquista do mundo [relação com o

⁴⁴ *Idem, ibid.*, p. 16.

Canto V], do universo e de Deus. Água que é Vénus, enquanto deidade primordial, e não apenas elemento, que pode ser vencido. Os portugueses vencem todos os elementos: fogo que os antagoniza ou espanta (o dos inimigos, ou o dos fenómenos naturais), terra que conquistam, água que penetram, ar (os ventos) de que também acabam por sair vitoriosos⁴⁵.

Trata-se, cremos, de elaborar em Fiama e Yvette Centeno em recepção (apetece dizer) *imaginante*. Essa imaginação «fecunda a realidade», lembrando Pessoa... Ora, o conflito das exegeses é, não raro, impeditivo da fraternidade que deve presidir a toda e qualquer comunidade científica. Esse conflito tem raízes na secundarização da imaginação no acto da escrita ensaística. E, todavia, nada de mais apelativo à nossa capacidade de *pensar por imagens* (Pessoa) que o estudo da literatura. Quando essa literatura é a poesia de Camões, une-se a «razão austera» e a intuição criativa. O fio de Ariadne é composto dessa tessitura — rigor e imaginação — e é talvez possível, assim, antever a saída do labirinto camoniano.

Bibliografia

- BRANCO, Teresa Schedel de Castello. *Retrato de Camões e o Segredo d'Os Lusíadas. IV Centenário da Morte de Camões* — Conferências no Palácio Foz, Lisboa, Secretaria de Estado da Comunicação Social, 1980.
- BRANDÃO, Fiama Hasse Pais. *O Labirinto Camoniano e Outros Labirintos* [1985], Lisboa, Teorema, 2007, p. 13.
- BRUNO, Sampaio. *Os Cavaleiros do Amor. Plano dum Livro por Fazer*, Lisboa, Guimarães Editores, 1960.
- CAMÕES, Luís de. *Rimas*, edição de PIMPÃO, Álvaro da Costa. Coimbra, Edições Almedina, 2005.
- CENTENO, Yvette K. *et al.*, *A Viagem de 'Os Lusíadas': Símbolo e Mito*, Lisboa, Arcádia, 1981.
- CIRURGIÃO, António. *Leituras Alegóricas de Camões e Outros Estudos de Literatura Portuguesa*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1999.
- COELHO, Jacinto do Prado, «Motivos e Caminhos do Lirismo Camoniano», in separata de *Biblos*, Coimbra, 1952.
- CUNHA, Maria Helena Ribeiro da. *A Dialéctica do Desejo em Camões*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1989.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 23.

- FILHO, Leodegário de Azevedo. *A lírica de Camões*, Lisboa, IPLB, Biblioteca Breve, 1994.
- GIL, Fernando, e MACEDO, Helder. *Viagens do Olhar. Retrospecção, Visão e Profetismo no Renascimento Português*, Porto, Campo das Letras, 1998.
- MACEDO, Helder. *Camões e a Viagem Iniciática*, Lisboa, Moraes Editora, 1980,
- MACEDO, Helder. *Viagens do Olhar — Retrospecção, Visão e Profecia no Renascimento Português*, Porto, Campo das Letras, 1998.
- MARNOTO, Rita. «Sobre Figuras de Oposição em Dois Sonetos de Camões» in Rita Marnoto (coord.), *Comentários a Camões, vol. I — Sonetos*, Lisboa, Cotovia, 2012.
- MAURER, Karl. P. Bürger e H. U. Gumbrecht *et al*, *Estética de la recepción*, Madrid, Arco/Libros, 1987.
- RICOEUR, Paul. *O Conflito das Interpretações*, Lisboa, Rés Editora, s.d.
- SENA, Jorge de. «Ensaio de revelação da dialéctica camoniana», in *Cadernos de Poesia*, Lisboa, II Série, fasc. 7, Jun. 1951, reeditado no volume *Da Poesia Portuguesa*, Lisboa, Portugália, 1959. Reprod., postumamente, in *Trinta Anos de Camões (1948-1978). Estudos Camonianos e Correlatos*, Lisboa, Edições 70, pp. 15-39.
- SENA, Jorge de. *Amor e Outros Verbetes*, Lisboa, Edições 70, 1992.
- SENA, Jorge de. *A Estrutura de «Os Lusíadas» e Outros Estudos Camonianos e de Poesia Peninsular do Século XVI*, Lisboa, Portugália Editora, 1970.
- SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. *Camões: Labirintos e Fascínios*, Lisboa, Cotovia, 1999 (1.^a ed., 1994).
- SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. *Maneirismo e Barroco na Poesia Lírica Portuguesa*, Coimbra, Centro de Estudos Românicos da Univ. de Coimbra, 1971.
- SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. *A Lira Dourada e a Tuba Canora*, Lisboa, Cotovia, 2008.
- TELMO, António. *Desembarque dos Maniqueus na Ilha de Camões*, Lisboa, Guimarães Editores, 1982.
- TELMO, António. *História Secreta de Portugal*. Lisboa, Guimarães Editores, 1989.
- DICIONÁRIO DE LUÍS DE CAMÕES, coordenado por Vítor Manuel de Aguiar e Silva, Lisboa, Caminho, 2011.

Vítor Aguiar e Silva:
A Sena o que é de Sena

«Ora Jorge de Sena, ao longo da sua obra de camonista, empreendeu uma vigorosa, porfiada e modernizadora reabilitação da tão malsinada erudição, sem deixar de denunciar e condena a erudição rotineira e amorfa, a pseudo-erudição [...] A erudição assim entendida identifica-se com um e multiforme conhecimento filológico, histórico-cultural, histórico-literário e comparatista, que arreda as seduções fáceis e os riscos do ensaísmo impressionista e jornalístico [...] Um conhecimento que exige árduo estudo, muito trabalho de leitura, elevada capacidade de análise e de correlação de dados, isto é, um conhecimento que se funda na riqueza da informação obtida e na ideação construída sobre tal informação e por esta legitimada.»

VÍTOR AGUIAR E SILVA, *Jorge de Sena e Camões —
Trinta Anos de Amor e Melancolia*, Coimbra,
Angelus Novus, 2009, pp. 83-85

A monumentalidade das informações sobre Jorge de Sena (quanto ao seu pensamento crítico e o seu inestimável valor no âmbito da camonologia) e Luís de Camões (quanto à exigência da sua obra de poeta, a qual, como é próprio dos grandes autores, esconde mais do que revela); a justeza e a justiça com que Vítor Manuel de Aguiar

e Silva escreve, com o cabal conhecimento que toda a academia lhe reconhece, fazem deste *Jorge de Sena e Camões* (Angelus Novus, 2009) a sua mais recente compilação de ensaios, um volume de leitura obrigatória.

Trata-se de um livro singular nas intenções que o determinam e fins a que se destina. Aguiar e Silva pretende, com este livro, homenagear o poeta de *Metamorfoses*, sublinhando o quanto devemos a essa paixão feita saber. Assim, de uma assentada, o autor problematiza dois poetas, o maior da nossa cultura, o épico de *Os Lusíadas*, e Jorge de Sena, figura multifacetada, poeta, ficcionista, professor, camonista, crítico; responsável por um dos mais importantes ensaios dedicados à figura do cantor de «Sôbolos rios», o nunca por demais lido, «A Poesia de Camões. Ensaio de Revelação da Dialéctica Camoniana» (1951).

Em Julho de 2008, dia 10, a Fundação José Saramago organizou no Teatro de S. Carlos uma sessão de homenagem a Jorge de Sena. Vítor Aguiar e Silva, um dos convidados para falar sobre o regresso do «indesejado» (Pinto Ribeiro, à época Ministro da Cultura, José Saramago, António Mega Ferreira, Eduardo Lourenço e Jorge Fazenda Lourenço foram os restantes conferencistas), considerou, no contexto, o trabalho do Sena-ensaísta, traçando, rapidamente, por força dos dez minutos de que dispôs nessa ocasião, os aspectos mais relevantes do pensamento crítico seniano.

Em todo o caso, como nos confidencia, Aguiar e Silva partiu desse «guião» para dissertar, mais longa e aprofundadamente, sobre o que Jorge de Sena representa, e, com ele, Camões, para a cultura portuguesa. Como pedia o próprio José Saramago, tratava-se de «abrir as portas» para que Sena viesse a entrar em Portugal «sem ter que chamar». Justiça quase feita (os restos mortais de Sena estão hoje em solo nacional; mas é convicção geral que deveria repousar no Panteão...), Aguiar e Silva achou, e bem, que as notas soltas que não foram lidas no Teatro de S. Carlos, mereciam um livro. Assim surge este volume, através do qual o seu próprio autor entrega à Pátria — tão «terrivelmente ingrata para com os seus maiores filhos», como escreve em introdução — Camões e Sena, abrindo-os ao nosso conhecimento através do seu próprio saber e no qual a melhor investigação textual e as mais informadas visões críticas corroboram linhas de leitura e interpretação de ambas as obras, riquíssimas para quem queira inteirar-se desses dois nomes cimeiros da nossa cultura.

Com amor, pois, escreve Aguiar e Silva a respeito; mas sem perder, jamais, a presença crítica ou o sentido de rigor quanto às questões de análise textual ou pensamento metodológico — essas mesmas questões e esse mesmo rigor que guiaram Sena pela floresta escura dos Estudos Camonianos.

Nessa medida, tecendo o respectivo elogio relativamente à enorme capacidade de trabalho do autor de *Os Sonetos de Camões e o Soneto Quinhentista Peninsular* — tese de Doutorado de Sena, no Brasil, em 1964 — Vítor Aguiar e Silva recorre, quer aos diversos estudos consagrados por Sena ao autor de *Os Lusíadas*, desde o já referido, aos estudos hoje insertos nos volumes publicados pelas edições 70 (*Trinta Anos de Camões, 1948-1978*; *Uma Canção de Camões*; *Estudos de História e de Cultura*, entre outros, correlacionados com a obra épica e lírica), quer aos estudos de outros exegetas, contemplando um arco de referências inescapáveis.

Assim é que de Faria e Sousa e Juromenha, a Stork, Carolina Michaëlis, José Maria Rodrigues, Salgado Júnior, Fidelino de Figueiredo, até Costa Pimpão, Jacinto do Prado Coelho ou Afrânio Coutinho (com quem Sena veio a ter uma disputa acérrima, de violentos e mútuos ataques, em 1966, «numa sessão memorável e tumultuosa do 6.º Encontro Internacional de Estudos Luso-Brasileiros, na Universidade de Harvard), até outros camonistas que fizeram parte desse estrito grupo académico ao qual Jorge de Sena quis pertencer, as informações abundam, completíssimas, rigorosas, determinantes para compreendermos hoje a novidade da crítica seniana no contexto em que surgiu. Especialmente o seu célebre método estatístico, com cuja aplicação o investigador se insurgia contra o que considerava serem os bonzos universitários, cujas leituras oscilavam entre o impressionismo crítico e as inventivas sondagens biográficas. Para Sena, formado em engenharia, essa crítica, quantas vezes lateral ao texto camoniano, desprezava o que importava estudar: o estilo e as ideias desse que era, nas suas próprias palavras, «o mais estranho poeta da poesia».

A respeito do rigor investigativo, também Aguiar e Silva tem o cuidado de recorrer à correspondência de Sena com Régio ou Vergílio Ferreira, pondo a descoberto a violência do combate que o poeta de *Peregrinatio ad Loca Infecta* moveu contra a academia, tanto em Portugal como no Brasil. Reflectindo sobre o temperamento belicoso de quem se sentia muitas vezes injustiçado — por ver omitidos estudos seus ou por intuir a manifesta inveja de que era vítima como

poeta e crítico, homem de letras dos mais completos do seu tempo, sólido erudito e polemista temível —, Aguiar e Silva não deixa de apontar a cegueira com que Sena atacou algumas personalidades que não deveriam ter estado sujeitas à sua, para todos os efeitos, mais que justificada sede de justiça. O que se retira daqui é o ambiente vivido na Academia, os terrenos movediços das invejas e intrigas num campo onde a hipocrisia impera, sem esquecer também os gestos humanos, nobres num tempo de fervilhante investigação vivido na década de sessenta nos Estudos Camonianos.

No capítulo dedicado ao Ciclo Brasileiro, lemos como o português foi ignorado por António Houaiss (1915-1999), o qual, em 1975, nada disse, em conferência, acerca dos trabalhos de Sena sobre Camões, ainda que o ciclo brasileiro, que vai de Setembro de 1959 a Setembro de 1965, seja «verdadeiramente espantoso de energia criativa, de trabalho de investigação complexa e de inovação metodológica» (p. 28).

Sena, escreve e publica, nesse período, livros como *Metamorfoses* (1963) e o conto «Super Flumina Babylonis», ficcionalização dos últimos dias de vida de Camões e ainda os tutelares ensaios *A Literatura Inglesa*, bem como outras investigações (o conhecido «O Poeta é um Fingidor», bem como os artigos publicados quer no jornal *O Estado de São Paulo*, quer na *Revista de Letras*, órgão onde vem a lume o extraordinário ensaio sobre a sextina em Bernardim e a sextina), redigidos num período febril de agitação colectiva (a Ditadura brasileira, que o levará, em 1965, a partir para os EUA), e exigências intelectuais que a sua natureza especulativa lhe impunha. A par da intervenção política que sentia imperativa, apesar de exilado, para com Portugal, esse período brasileiro culmina com a prestação de provas académicas para a obtenção do grau de Professor de Literatura na Universidade de Filosofia, Ciências e Letras de Araraquara (São Paulo), aprovado com «distinção e louvor». Não obstante as dificuldades neste percurso difícil, foi no Brasil que Jorge de Sena encontrou também alguns estímulos cruciais. Aguiar e Silva destaca-os (António Soares Amora (1917-1999), Fidelino de Figueiredo (1888-1967), António Cândido, bem como o apoio do Instituto Nacional de Estudos Pedagógicos e da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo), ainda que os detractores de Sena tivessem «mão longa», impedindo que o seu trabalho de investigação e divulgação da cultura portuguesa se desenvolvesse com a paz desejada.

Aguiar e Silva desmonta também, para além do biograficamente possível e atestado por documentos, as traves mestras do pensamento ensaístico de Sena, depois de, no capítulo III, dissertar sobre a sua consagração como universitário, destacando o seu trabalho na Universidade do Wisconsin e Santa Barbara, de cuja instituição foi o responsável pelo Programa Interdepartamental de Literatura Comparada. Tendo realizado nessas universidades «um notável e fecundo labor de ensino ao nível da pós-graduação, orientando, supervisionando ou acompanhando com os seus conselhos diversas teses de doutoramento, directa ou indirectamente relacionadas com o estudo de Camões [...]», p. 43), vê-se como Aguiar e Silva aprecia o pensamento indelevelmente pautado pelo rigor filológico e a mais aguda erudição desse homem de cultura.

Diz-nos, noutro momento deste magnífico livro, como o autor de *O Físico Prodigioso* foi intransigente e crítico para com dois sectores do campo literário do seu tempo, os quais nunca lhe mereceram a menor adesão: o sector do neo-realismo, a «espelunca de Redóis & C.^a» e o nacionalismo literário, ligado ao «pior reaccionarismo cultural», com evidentes relações com a chamada «Filosofia Portuguesa», onde pontificavam Álvaro Ribeiro e Agostinho da Silva.

Recusando uma crítica marcadamente enviesada por estalinismos de importação e ruralismos folclóricos, Sena lê e estuda Camões através, primeiro, de uma saudável componente científica que a licenciatura em engenharia lhe teria facultado («Eu não me formei, graças a Deus Nosso Senhor e ao Patriarca Noé, como um profissional universitário da cultura que ensino. Eu formei-me e faço-a»), a que se junta uma curiosidade insaciável e uma estrutura reflexiva e problematizadora que encontra em Amado Alonso e Dámaso Alonso, na estilística, em Croce e Auerbach, Leo Spitzer e Curtius, I. A. Richards e William Empson, em Ranson e Wellek, figura central do *New Criticism*, mas também em Jakobson e na Escola de Genebra, Staiger em particular, as linhas teóricas do seu itinerário intelectual.

Camões é, assim, uma reflexão profunda textual e filologicamente considerada, já pelo estudo da épica e a questão das impressões *princeps* (*E* ou *Ee*), já pela problematização dos apócrifos e manuscritos com vista a estabelecer um cânone lírico que viabilizasse a tão desejada fidelidade aos textos, rechaçando de vez atribuições absurdas e injustas usurpações (o caso de Diogo Bernardes, um dos mais sacrificados poetas e a quem foram sonogados poemas de sua autoria, atribuídos, por incúria filológica e preconceito, a Camões).

Quer isto dizer que Jorge de Sena, ao revoltar-se contra o biografismo e o impressionismo críticos, rasga procedimentos que a academia portuguesa considerava «tradicionais». O Camões de Sena não funda a sua explicação em fabulosas teorias. Sena rechaça para o plano da especulação as hipóteses de uma poesia nascidas de aventuras amorosas (dum Camões que tivesse amado, e por isso escrito, sobre Natércias e Infantas Marias, sobre Catarina ou Bárbaras, como ainda hoje o ensino de Camões é normalmente facultado no ensino quer secundário, quer mesmo em algum superior...), ou outras que não têm o código na devida conta.

Em rigor, defende-se uma crítica alicerçada na compreensão orgânica do texto, num saber espiralado que desvendasse, a partir da linguagem dos textos e suas implicações sintáctico-semânticas, as relações culturais e filosóficas que a obra do Poeta necessariamente tinha com contemporâneos e com a tradição. Só assim seria possível desenhar o pensamento norteador da *intentio auctoris*, quer a «história» da *intentio lectoris*. Privilegiando a compreensão do contexto de produção das literaturas hispânicas e da poesia italiana, foi Sena quem primeiramente compreendeu que um poeta canónico como Camões deveria ler-se em clave intertextual, o que — se é visível nos trabalhos de Hernâni Cidade, por exemplo, ou em Jacinto do Prado Coelho — constituía, à época, um gesto de ousadia com elevados custos.

Em resumo, Vítor Aguiar e Silva faz, tal como Sena, um trabalho de exegese em que impende a concepção da crítica como trabalho pleno de «exaustivas e monumentais investigações» — assim se define o campo literário: exaustivo, monumental. Tudo porque também o autor de *A Lira Dourada e a Tuba Canora* pertence a essa rara estirpe dos que entendem que a complexidade da obra de arte depende da quantidade de observações acumuladas e da capacidade imaginante de, a partir de um dado aspecto da obra, encontrar outros que com esse se entrecruzam (o ocultismo de Camões, tal qual Sena o interpreta, vive dessa capacidade de relacionar saberes).

Os últimos dois capítulos deste volume («Os Problemas de Crítica Textual da Poesia Camoniana» e «Camões, Um Alumbrado?») são modelos de exegese literária e de filologia. Nem de propósito, o que encerra esta extraordinária leitura de Aguiar e Silva inicia-se na página 153... É um número a todos os títulos curioso, atendendo à esotérica questão de saber como a doutrina dos alumbrados pode ter alimentado um Camões, afinal, heterodoxo. Isto é: seniano, como quem diz, «bem diferente».

Manuel Gusmão:

A razão da Literatura

Uma Razão Dialógica — Ensaio sobre a literatura, a sua experiência do humano e a sua teoria

Lisboa, Edições Avante, 2011

«A literatura é experiência da linguagem pela invenção de possíveis verbais, pelos ‘jogos de linguagem’ que constrói e pelas ‘formas de vida’ que imagina e dá a imaginar. Por aí, ela é já conhecimento da linguagem, não à maneira de uma metalinguagem, mas pela sua imersão apaixonada na materialidade verbal e transdiscursiva de que se faz; mas também conhecimento do mundo de mundos em que vivemos historicamente, pelo modo como reconfigura imagens desses mundos, como modela na linguagem versões, modelos, simulações de espaços-tempos e das suas populações» (p. 80).

É a partir desta definição do que é a literatura para Manuel Gusmão que podemos abordar o seu mais recente volume de ensaios, intitulado *Uma Razão Dialógica*. Nesta colectânea de estudos e de textos com proveniência diversa e elaborados nos mais diferentes contextos (provas de agregação académica, debates, exercícios de revisão em tom de nota de leitura, apontamentos de natureza biográfica, exegese de romances e da poesia), apresenta-nos Manuel Gusmão o seu pensamento crítico, moldado pelo que já em *Tatuagem & Palimpsesto* (Assírio & Alvim, 2010) era a «razão apaixonada» — a sua «razão apaixonada» — por tudo quanto à literatura importa.

Numa primeira aproximação, diremos que este livro — em cujo título se expõe a condição dialógica da Literatura, entendida como fala com o outro que há em nós e com os outros que conosco interagem — se articula em função do que a experiência da recepção do texto literário promove. A concepção de *Uma Razão Dialógica* mostra, de resto, o fundo tratadístico (o desejo de se ser, tanto quanto possível, lapidar, claro e incisivo) que coloca o autor na mesma constelação de nomes maiores do ensaísmo português, de Sílvio Lima a António Sérgio, de Jorge de Sena e Óscar Lopes ou Eduardo Lourenço. Implicando o leitor destes ensaios numa gestualidade similar à que o leitor especializado que é Manuel Gusmão realiza, o que nos é pedido é que, à semelhança de Gusmão, sejamos os reconstrutores das leituras que são aqui apresentadas. Desta perspectiva, há como que uma convocação à leitura analítica desta compilação de ensaios, modelos exemplares de recepção de temas e problemas práticos e teóricos que assistem à Literatura enquanto acontecimento antropológico por excelência. Razão pela qual, no fundo, o produto a que chamamos «ensaio» se dá a ler, aqui, como Literatura, porquanto ao explicar-nos determinada obra, se mostra como labor da língua, texto exemplarmente bem escrito, modelo de análise, exemplo de hermenêutica.

Motivado por uma abertura ao mundo e procurando lê-lo por meio de um saber (a Literatura), Gusmão convoca toda uma linhagem de pensadores que se debruçaram sobre a linguagem literária como acontecimento ou irrupção do humano; acontecimento que extravasa a mera literariedade dos textos. Wittgenstein, mas também Foucault, Benjamin ou Paul De Man, Bakhtine ou Roland Barthes, eis alguns dos nomes centrais na construção do pensamento crítico do ensaísta. Não é despicienda esta linhagem: também eles foram (re)criadores do ensaio enquanto género que funda o seu fazer — ou a sua hipótese de existência — nos limites da própria construção literária.

Uma Razão Dialógica não é, portanto, mais um livro «sobre Literatura». Pode e deve ser lido como «Literatura», se tomarmos em linha de conta que, segundo o próprio autor, têm vindo a ser cada vez mais ténues as fronteiras que delimitam o território literário do território propriamente ensaístico. Sendo ténues os limites que separam esses dois regimes, justifica-se plenamente que, quer literatura, quer ensaio possam inscrever-se numa compreensão da

Humanidade feita linguagem, numa infinitude de realizações textológicas por meio das quais podemos compreender que poetas e romancistas — e também a ordem crítica — participam da mesma «alteridade histórica», isto é, da mesma esfera de dimensão dialógica que levou Hölderlin a declarar que «é poeticamente que o Homem habita nesta terra».

Organizado segundo letras do alfabeto, temos uma divisão bem estruturada dos capítulos, a cada um deles pertencendo um campo de reflexões que são levadas às últimas consequências. E considerar-se aqui as consequências das leituras que Gusmão propõe é, desde já, aceitar os seguintes desafios, a saber: que os temas e autores em estudo serão lidos à luz da literatura que produzem e daquilo que essa literatura produz (ou reproduz ou introduz) no mundo. Ganha aqui um particular interesse o fundo pedagógico desta compilação, a qual, não raro, de texto para texto, comprova a certeza de que ler literatura é dialogar e que dialogar significa «assumir que o sentido é uma tarefa colectiva» (p. 381). Como explica no ensaio «O cânone no ensino do português» (pp. 183-190), o que se tentará dar ao leitor é a possibilidade de os textos, como experiência do humano, serem «ensinados [pelo ensaísta que se aproxima dos textos] como arte». Activa-se uma concepção da literatura «como aquela arte que nasce de um corpo a corpo com uma dada língua» (p. 185). Mas estes são ensaios em que se torna urgente ver também como o fazer do texto literário é, neste livro, «ensinad[o] como cultura», como gestualidade que traz consigo uma «vontade de futuro».

Ler e escrever mutuamente se justificam enquanto usos de linguagem, desde logo porque, a vontade de futuro se cumpre na própria vontade de literatura, isto é, numa vontade que não é apenas de representação do real, mas de entendimento de uma realidade que é feita da tradição literária. No fundo, convocando Bakhtine, mas também Blanchot, Gusmão esclarece que pensar sobre o texto literário é um *estar a caminho* ou, se quisermos, é fundar no acto da leitura aquela vontade de futuro que resiste a formas novas de opressão e que garantem, por parte do interpretante, «uma compreensão activa [que] não renuncia a si mesma, ao seu próprio lugar no tempo, à sua própria cultura, e não esquece nada.», pois «o importante no acto da compreensão é para *aquele que compreende*, a sua própria *exotopia* no tempo, no espaço, na cultura — em relação àquilo que quer compreender [...]» (p. 352).

Manuel Gusmão enceta um caminho ao encontro dos textos nele percebendo o encontro com os outros humanos e com a sua própria humanidade. A busca do sentido, de resto, parece ser o denominador comum destes ensaios: um sentido que reside no outro (texto ou ser) e que igualmente nos procura a cada nova aventura hermenêutica. Lapidariamente, e a respeito do magistério crítico de Óscar Lopes, escreve o autor: «O modo como ele se joga, implica e se vai procurando e construindo a si mesmo no trabalho de leitura de um texto» (p. 347) é o eco daquela mesma adesão à literatura de que participa o leitor que é Manuel Gusmão. Sendo certo que a apologia do ensaísmo de Óscar Lopes é, antes de mais, um gesto de gratidão, não é de todo em todo inoperante conceber que o próprio trabalho ensaístico do poeta de *A Terceira Mão*, se revê e reconhece no trabalho do autor de *Os Sinais e os Sentidos*. Viável se torna, neste enquadramento, o percurso de Gusmão enquanto leitor de obras de literatura que rasgam os limites da simplificação interpretativa e pedem, da sua parte, uma total adesão à gramática e poética dos textos na sua historicidade, evolução ou laboração pessoais e colectivas.

Visando a incerteza que os textos literários instauram no seu próprio processo de construção (e de leitura do mundo neles representado), Gusmão reitera a urgência da procura de sentido como um «ir ao encontro do encontro com alguém, com os textos» (p. 353). Essa procura, diz, não é «mero expediente retórico» quando questionamos se a crítica é um *procurar fazer sentido com*, sabendo-se, porém, que só procuramos — num texto como na vida — «o que não sabemos o que é ou como é» (p. 348).

Assim sendo, a aproximação entre crítica, ensaio e obra literária legitima-se, na medida em que ao leitor especializado se solicita uma via de construção ou configuração antropológicamente aberta daquilo que lê como processo de individuação de alguém que escreve e de alguém que lê. A crítica — a leitura que mergulha fundo na compreensão activa da historicidade da literatura — é, pois, aquele gesto que conduz o acto de ler a um sentido plural dos sentidos sensoriais e cognitivos que um texto exige. Marx — permanentemente evocado e citado (nomeadamente os escritos de 1844) — tem aqui uma particular relevância. Dir-se-ia que para Manuel Gusmão, a Literatura enquanto experiência do humano e campo de realizações culturais que deseja ascender a uma cientificidade que lhe possibilite ir para além da Teoria autotelicamente considerada, se apreende melhor, ou

mais amplamente, em todas as suas possibilidades, quando temos em conta *os sentidos* que um texto comporta e, ao mesmo tempo, depositamos no acto da leitura *todos os sentidos*.

Ler, assim, uma obra literária apelando para o sentido da música, da beleza das formas, do amor e da vontade de integrar essa experiência de leitura numa vivência do mundo e dos outros que nos edifica é, na esteira de Marx e de Benjamin, de Barthes ou de Maria Gabriela Llansol, Maria Velho da Costa ou de Saramago, recusar a ideia da perda de desejo de futuro. Tal como (de)mo(n)stra nos ensaios dedicados aos escritores portugueses (secção C, a páginas 195-343), esse desejo de futuro de que a Literatura será uma das mais fortes e capazes realizações, indica um possível para o humano. A experiência da leitura dos textos literários da tradição — e é sintomático que se inicie o volume com um ensaio dedicado ao romance *The Wuthering Heights*, obra de E. Brontë em que se problematizam questões tão candentes como alteridade e projecção, autobiografia e ficção, nomeação e identidade — é ainda lutar contra tudo quanto inibe a imaginação e tudo quanto propende, no viver humano, colectiva e individualmente, para uma existência entregue ao «pessimismo». Ler é enfrentar, conscientemente, e com a presença do texto literário, aquele «medo [que] se torna uma patologia do desejo, uma tão brutal antecipação simbólica da morte que [inibe] todo o imaginário, [amputando] a capacidade de simbolização e [torna] toda a esperança uma ilusão ou um produto do sono da razão» (p. 370).

Pois bem: assim como o homem precisa do futuro como do ar que respira, assim precisa da literatura para que esse ar seja plenamente inspirado e, tanto quanto possível, puro. A recusa pela chamada morte das narrativas é um modo outro de Gusmão ancorar a sua experiência de leitor na própria experiência histórica da (sua) humanidade. A literatura surge como configuração de novas formas de *simpatia* pelo Homem e nela se repercute a História entre dominados e dominadores. A arte literária faz-se da releitura das formas de poder (simbólico e efectivo) que os grupos humanos activam. Gusmão defende um entendimento da História feita também dos textos da Literatura enquanto «sintoma do viver histórico» e «experiência na escrita e na leitura, da alteridade histórica dos jogos de linguagem, das actividades e formas de vida dos humanos» (p. 154).

Logo, porque se não pode separar uma teoria de uma prática, Gusmão entende que é mais fecundo, para o entendimento da lite-

ratura, considerar que esses termos (teoria e prática) designam operações e estratégias, meios e instrumentos de trabalho, objectos de investigação e produtos teóricos dependentes de problemas que os próprios textos literários levantam e que originam as mais diversas escolas de pensamento teórico.

Gusmão, sinteticamente, postula que «aceitar ao mesmo tempo a distintividade ou a diferença e a não-separação de princípio entre teoria e crítica não implica a assimilação de uma a outra nem impede o reconhecimento de conflitos e de tensões [...], antes implica justamente que a teoria pode ser alterada, «corrigida» pelo movimento da leitura (crítica) de certos textos. Neste mesmo sentido, podemos perceber que a «teoria» não precede absolutamente a leitura crítica, pode sim estar *in media res*, ou *in re* [...]» (p. 53).

Tenha-se ainda em conta outro dos vectores essenciais do pensamento do gusmaniano e que com o ponto anteriormente indicado se entrecruza. A literatura, mesmo porque somos obrigados a pensá-la como artefacto cultural que exige uma integração num todo mais vasto que é a cultura enquanto processo antropológico, sociológico, político, ontológico, epistemológico e estético, permite o acesso «a uma pluralidade de mundos». A dimensão cultural que assiste à sua própria condição configura, por outro lado, o texto literário como «um fragmento de experiência social e humana, um condensado de valores, imagens e representações, comportamentos e atitudes» (p. 186). Como arte e cultura, a literatura convoca a si um ensino — ou seja: um modo de o ensaio ser também ensino — que é interrogação da História, pois «a literatura é o que vamos recolhendo e salvando da história. Uma série aberta de textos que, escritos nas margens da história, nós lemos entre nós para nos reconhecermos e estranharmos» (p. 187).

Sob esse prisma, a literatura ensina, alarga as vias de entendimento de outras produções culturais humanas, tais a História e a Filosofia. À sensação da aceleração temporal e ao encurtamento do presente, ao longo desse processo a que chamamos Modernidade, sucede o cronótopo da Pós-Modernidade, com as suas marcas de dilatação do *hic et nunc* e a «fortíssima aceleração do tempo, pressentida na velocidade das transformações tecnológicas, em novas formas de espacialização do tempo, e de compressão espaço-temporal» (p. 128). As consequências são imediatas quanto àquela vontade de futuro e instalação, na nossa época, de um espírito deceptivo e disfórico,

mesmo se, como chama a atenção Gumbrecht, este novo cronótopo, possibilita uma infinidade de realizações (culturais, humanas, estéticas?) simultaneamente disponíveis.

Reconhecendo, portanto, que a Pós-Modernidade, em todo o caso, herda do Alto-Modernismo um lado «não-destrutivo» (p. 129), acaba por perspectivar-se a História e, dentro dela, a história literária, como um *contínuum*, que a Literatura reflecte nas suas produções, desmentindo, por consequência, a hipótese de uma compreensão dos cronótopos (Modernidade — Pós-Modernidade) à luz de eventuais períodos ou estilos literários por meio dos quais a própria Literatura e História se articulassem ou dividissem. É, pois, como «travessia dos tempos» que os modelos de explicação da literatura se sucedem. A história do pensamento sobre a Literatura, em todo o caso, exige uma revisão desses modelos explicativos. É o formalismo russo que serve de base a muito do que se passou depois, ao longo do século xx no campo dos estudos literários e é a partir de um desejo de cientificidade do texto literário que aquela «travessia dos tempos» reflecte as tensões e contradições da própria Teoria.

Teríamos como um primeiro modelo explicativo da literatura (com as teses de Lanson, retomadas em 1941 com L. Febvre e admitidas por Barthes nos anos 60), uma compreensão social — uma «história social da literatura» — e que, já nos anos 90, Viala integraria numa «história das instituições literárias» («social», «global» e «interactiva») ou numa «história da literatura apreendida nas suas variações», em conexão com uma possível história do livro. Outra das vias percorridas é a que pretenderia fazer alinhar a História da Literatura com uma história da recepção (ou teoria da recepção) que encontramos em Jauss (1969) e nas propostas de Weinrich (1967), atendendo a uma «história literária do leitor», sem esquecer, neste contexto, os contributos dados pela semiótica e as ambições de fazer teoria a partir da «ciência da literatura», responsável pelo estudo do «sistema de comunicação literária», tal como Bourdieu vem a considerá-lo.

A esta luz, com efeito, estudar-se-ia a intitucionalização do sistema literário no campo da cultura. Gusmão apresenta ainda como outros modelos explicativos da literatura a possibilidade de ela ser compreendida como conjunto de realizações pertencentes a «séries sociais». Não estamos longe das teses de Tynianov e de Jakobson e da actualização que Genette faz dessas teses quando concebe uma história da literatura responsável pelo estudo das «formas literárias

transtextuais, uma vez determinadas pela poética, concebida como teoria geral [...] ou como ciência da literatura». O textualismo seria outra possibilidade de entendimento do discurso literário, considerado um «novo historicismo». Ao abrigo desse modelo, os textos da literatura poderiam ser entendidos como textos históricos e, subsequentemente, conceber-se-ia a História como textualidade, perspectiva de que se afasta Gumbrecht para quem a história literária «se estudaria em rede [...] de modo a reconstituir o modo de ser, ler e escrever» (p. 133) de um determinado feixe temporal.

Posto isto, e dado que a literatura não pode eximir-se de uma história do humano em todas as suas variantes culturais e operações ou gestos intelectivos e/ou afectivos, admite-se que, hoje, tendo mudado os tipos de textos que se lêem, bem como as técnicas de leitura e as circunstâncias pragmáticas em que a leitura acontece, esta actividade não constitui meramente um facto intersubjectivo, mas uma «complexa interacção transdiscursiva e social, individuada e individuante — histórica» (p. 140). E é precisamente como processo de individuação que Gusmão lê os autores e obras que nestes textos são alvo de apreciação e exegese. Sabe-se o risco que se corre: é certo que esses mundos de linguagem vão interrogar a própria compreensão da historicidade literária de um leitor que, para todos os efeitos, também faz literatura. As obras seleccionadas forçam-nos, segundo Gusmão, a reler as teses da História na certeza de que — se todos aprendemos a falar, como diz Benjamin — então a todos assiste um papel histórico, uma «pequena força messiânica» (p. 195) passível de ser reencontrada na leitura desses romances.

Assim, em Maria Gabriela Llansol, estatui-se uma textualidade-mundo, uma versão-de-mundo que expande a multiplicidade das figuras do humano, irrompendo dos seus textos uma «ontologia fulgorizada» (p. 215). Já em Maria Velho da Costa o trabalho verbal intensifica uma experiência de língua materna e pela tensão existencial das suas personagens e ficções a autora invectiva o destino colectivo e pessoal dos portugueses. Destaca-se, pela vontade romanesca de erguer um mundo *impossível*, a recuperação da «antiga tradição trágica grega em que o drama familiar [como se lê em *Casas Pardas*, *Missa in Albis* ou *Irene ou o Contrato Social*] se entretece com o drama político na configuração do humano» (p. 234).

Por seu turno, a obra de José Saramago é lida como reescritura, compensação de um, digamos assim, excesso de real. *O Ano*

da Morte de Ricardo Reis parece corrigir, por exemplo, a própria História, e o mesmo sucede em diversos romances (*Memorial do Convento* ou *Levantado do Chão*). Combinando o que de facto é histórico com o que «poderia ter acontecido» os seus livros actuam triplamente «sobre a matéria histórica, inscrevendo-[se] na história e [sendo] portadores de história» (p. 282). Tal não significa, no entanto, e como bem vê Gusmão, a «perda pela ficção de um sentido histórico ou da sua capacidade de configurar a historicidade», até porque, em Saramago, «A historicidade é transtemporal» (p. 282).

Uma mesma capacidade de figuração da historicidade pode ler-se no autor de *A Noite e o Riso* (1969), cuja obra romanesca activa — no contexto de renovação do romance em Portugal nos anos 70 e 80 — uma linguagem fragmentária e fragmentada, na tentativa de representar um mundo social e historicamente estilhaçado, espelhando «usos e costumes urbanos segundo os tempos, figuras pícaras e boémias diversas, os confrontos da amizade viril; a polifonia e o dialogismo de diferentes tipos humanos; o fogo e a dança da energia sexual, a experiência obsessiva do encontro entre o masculino e o feminino [...] a unidade difícil entre a possível e difícil transcendência do existir humano e a responsabilização da escrita» (pp. 317-318).

Sendo os textos aqui coligidos autênticas lições (no sentido barthesiano do termo) não se pode esquecer, por outro lado, que o ensaísmo de Gusmão é, não raro, e intrinsecamente, criação. É, aliás, nesse sentido que aponta uma das mais produtivas asserções do autor, quando a respeito das condições de possibilidade da crítica e suas dificuldades contemporâneas, declara: «No trabalho de compor o poema que veio de uma outra região [...] a experiência crítica ajuda-me a tentar distinguir onde estão os pequenos êxitos verbais e os lugares onde a intensidade falha [...]» (p. 178).

Corroborado por toda uma tradição crítica que concebeu o exercício da análise da obra literária como «componente integrante da invenção poética» (de Eliot a Valéry, sem esquecer Pessoa), Gusmão aproxima a sua leitura da que Benjamin postulou em *A Obra de Arte na Era da Sua Reprodutibilidade Técnica*. Há que compreender o complexo sistema literário à luz do que a Modernidade, enquanto processo imparável da industrialização da arte entendida como mercadoria, produziu. Mas essa mesma ajuda do labor crítico no fazer da poesia pode ser ainda transferida para outra esfera do trabalho estético, porquanto o acto crítico possa surgir como «espaço aberto

para a vinda de poemas que ainda não foram escritos» (p. 179) e, definindo as intersecções entre crítica e poesia, pode o autor de *Uma Razão Dialógica* falar na primeira pessoa e chegar à seguinte conclusão:

Julgo que cada um de nós tem nestas coisas as suas manias. Uma das minhas: procurar para cada livro uma unidade, que não seja a unidade de uma voz, de um estilo ou de um registo discursivo apenas, mas antes pelo contrário se faça de uma pluralidade de formas e de registos; cada livro deve ser um projecto.

(p. 179)

Importa, pois, a Manuel Gusmão, saber qual o papel reservado à Literatura num tempo em que ela, seja como disciplina ou exercício solitário, seja como prática «de massas» (ou empresarial, se quisermos) se debate com o esvaziamento do seu poder em face de uma industrialização que originou novas possibilidades de efectivação da cultura. É urgente, diz Gusmão, interrogar os modos como essa cultura massificada (e não necessariamente democrática) apenas confirma a morte da poesia. É necessário perguntar se a Alta Cultura não dispensou as exigências retóricas (próprias da literatura intemporal), num acordo tácito com as massas, as quais igualmente recusam a necessidade ou a existência de um estilo. Legitimando-se, com isto, aquela «plebe audiovisual» e aquele «analfabetismo secundário» que mina, por dentro, a própria sobrevivência da literatura, como refere M. S. Lourenço em *Os Degraus do Parnaso* (Assírio & Alvim, 2002, pp. 65-69), Gusmão coloca-nos em face do problema central das democracias: a massificação da cultura e a sua gradual estetização de grau zero, em que tudo, por ser relativo, é igual a nada.

Note-se bem: a «razão dialógica» é, sem dúvida, intrínseca à Literatura e é também uma razão que procura investigar a «experiência do humano e a sua teoria», porquanto recuse a anulação de «vontade de futuro». Razão dialógica como olhar crítico e analítico dos diversos conflitos sócio-históricos; olhar que perscruta saber até que ponto o acto de ler literatura nos transforma e transforma o mundo. O perigo é evidente: ao ler-se a Literatura corre-se o risco de ousarmos ser aquilo que somos (Nietzsche). Por outro lado, interessa a Gusmão sondar as condições de possibilidade explicativas da Teoria (da Literatura), da História, da Filosofia e de outras ciências

e assim iluminar a complexa rede de correspondências que fazem da Literatura uma «experiência do humano» ou, se quisermos, uma experiência humanizadora do humano. Assim perspectivada, a literatura (como um fazer que vai de um «eu» para um «outro», seja ele o leitor, também produtor de um sentido, seja esse «outro» aquele que dentro de nós se oculta) pode ser «uma das maneiras pelas quais pode advir uma auto-transformação ou *auto-poiesis* do humano ou das suas formas de auto-representação» (p. 157). No sentido em que pode ser uma invenção de «possíveis verbais», a literatura, para Gusmão, será ainda uma «conversa entre humanos» e uma «reinvenção da sua linguagem, dos seus gestos e das suas figuras» (p. 80), originando, tanto na escrita como na leitura, o encontro do Homem com a sua «indecibibilidade».

Obrigando quem lê literatura, «a ir descobrindo sobre o sentido», não só dos textos, mas da própria existência, *Uma Razão Dialógica* pretende agir sobre o leitor destes ensaios. Faz-se, neste livro, o apelo a uma necessária construção dos leitores. Ser leitor não é ser-se figura morta nas margens de uma História em convulsão. Defende-se: aqueles que à literatura se entregam, lendo-a e estudando-a, no afã de se reconfigurarem e se descobrirem outros resgatam, pela Literatura, o Homem do seu próprio passado. Ler o discurso literário também como fazedor da Humanidade é recusar a ideia de um já-feito da História em que as forças de um poder concentracionário pretendem de novo apagar, mistificando, conquistas e direitos inalienáveis da Europa e do Mundo.

Em suma, enquanto «operador de socialização» (p. 375), defende-se a Literatura (e as artes) como diálogo, cooperação, edificação de relações humanas na linguagem; Literatura como corporeidade e enquanto operadora de historização (e transformação histórica) do humano. Se quisermos, Literatura como invenção, humanização, poesia. Uma razão dialógica, pois.

Paula Morão:

Um saber de leituras feito

PAULA MORÃO, *O Secreto e o Real — Ensaaios sobre Literatura Portuguesa*, Lisboa, Campo da Comunicação, 2011

O ensaio e a crítica ocupam um lugar central no campo da produção cultural no nosso país, ainda que, como sabemos, viva uma situação problemática no actual contexto da industrialização do livro, o parente pobre dos meios de comunicação de massas. Não obstante a crise que os estudos literários atravessam neste tempo de globalização de tudo quanto é virtual e «digitalizado», convém sublinhar certos actos de insurgência, de revolta e aviso, justamente porque ao pensar sobre a literatura, sobre determinados textos e autores da cultura portuguesa, o ensaísta que assim abraça o ensaio como gesto empenhado, indica-nos um caminho e prepara-nos para ver (e ler) melhor o tempo que nos coube. É o caso de Paula Morão e do seu livro *O Secreto e o Real — ensaios sobre Literatura Portuguesa* (Campo da Comunicação, 2011).

Dividido em três partes («Leitura e Crítica», «Literatura Autobiográfica» e «Autores dos Séculos XIX e XX»), esta organização sugere o carácter fluido do volume, isto é, o modo como temas e problemas atinentes ao literário aqui se cruzam e complementam. Reenvios e regressos, invocações e evocações, o percurso exegetico de Paula Morão parte de uma injunção que deve ser tida em conta e que une quer o gesto do ensaio enquanto escrita analítica, informada

e sustentada num «saber de leituras feito», quer a escrita literária, concebida como espelho da memória, da tradição e da historicidade (romance, teatro ou poesia).

Ampliando o gesto crítico ao referir-se a Ruy Belo, Paula Morão relembra «o ensaísta como aquele que procura, aquele que percorre o caminho pedregoso das palavras dos outros e das suas próprias, inquieto viajante». Assim, aquele que lê os textos dos outros é sempre alguém cujo pensamento reflexivo sobre o mundo dos textos propende à meditação sobre o próprio — ele, ensaísta, também detentor de textos-mundo, guardião de uma memória literária. Talvez por isso o título do volume só possa ser esse: *O Secreto e o Real*. O secreto da literatura, ou seja, o que pode estar escondido por detrás da *poiesis* (a intenção, a motivação cultural, o diálogo com a tradição, o domínio dos meios de expressão), o segredo que os faz funcionar a partir do real de que nascem e o real como matéria mesma da literatura, em particular do que nela é a demanda de rostos que cabe ao ensaísta revelar.

Poder-se-ia lembrar Eugénio de Andrade, o qual precisamente em *Rosto Precário* afirma que a poesia «é o empenho total do ser para a sua revelação». O mesmo se pode dizer do ensaísmo da autora: não raro as suas leituras procuram revelar o rosto escondido de quem escreve. Nessa escrita, porém, é o próprio rosto oculto de quem pensa sobre aquele que escreve que acaba também por ser desvelado. Daí que haja, em quase todos os ensaios, a presença de rostos que com o rosto ou a voz do ensaísta se misturam, até porque, no caso vertente, Paula Morão é bem o exemplo de um leitor que «viu claramente visto», ao ler os textos, o *modus operandi* que resultou nesta ou naquela obra. Isso deve-se à sua familiaridade, ao seu profundo saber (conheceu autores, mas sobretudo leu-os) que lhe possibilita deter-se nos bastidores da linguagem.

Figuras e retratos com que tem convivido justificam grandemente os temas, os tons e as formas que Paula Morão selecciona para estudar a literatura enquanto «ficcionalização do vivido» (p. 343). A realidade é o que importa tratar no discurso da ficção, mas trata-se sempre de uma realidade que o mundo dos textos vai configurar e ordenar de outra maneira — é essa maneira outra que Morão descortina e nos dá em mãos. O eixo que dinamiza a escrita destes ensaios pode, pois, ser este: «o desvendamento dos enigmas em que assenta o mundo dito 'real'» (p. 12) e que, nas operações de transferência de que se faz a poesia e o romance, legitima que um ensaísta do calibre da autora de

Viagens na Terra das Palavras (Cosmos, 1993), afirme a vontade de inscrição da crítica como inquirição das categorias *real* e *realidade*, postas entre aspas, uma vez que é de representação que se deve falar sempre que lemos aquela já referida «ficcionalização do vivido».

O real transfigurado em carta e poema, autobiografia ou diário, isso modula o tipo de perturbação que Paula Morão tenta interpretar ao ler os autores em presença. Que a literatura perturba o real quotidiano, já pela linguagem densa que promove, já pela exposição dos próprios segredos que a edificam e que, à nossa frente, nem sempre estão visíveis, eis o que não sofre contestação. Como na atenção prestada a outras áreas do saber se pode perceber (a pintura, primordialmente, isto é, aquilo que depende de um saber olhar), o ensaísmo nunca é aqui simples amostragem de erudição (que existe e é fundamental), mas necessidade de iluminar melhor os caminhos dos textos. Bíblia e *close reading*, análise estilística e rigor quanto às circunstâncias editoriais (não se ignora que o ensaio é essencialmente pedagógico — dessa pedagogia generosa, profundamente devedora de uma ideia de literatura como *ars memoriae*), não é em vão que, logo num dos primeiros artigos, se convoque um poema de Jorge de Sena para dar conta de uma posição pessoal perante aquilo que é a literatura como sinal de vida. Para Paula Morão, a literatura exige um posicionamento ético que deriva de uma intransigência: sem a arte existir é difícil, é ficar à margem do que a vida possui. É esse convívio humano que, de resto, Sena, lido por Paula Morão, exige e transmite e dessa exigência se faz a arte do ensaio neste *O Secreto e o Real*.

Atente-se ainda no seguinte: a compreensão dos estados de ficção intrínsecos ao discurso literário, são susceptíveis de fazer repercutir no ensaio um conhecimento que participa da literatura enquanto cosmologia — a autora sabe desse conhecimento; ela parte do rigor analítico (estruturas frásicas, motivos, modos de construção do livro e modos de figuração dos «eus» da escrita) para estruturas profundas que revelam o «como» dos textos literários. O que a ensaísta nos dá a ler é a matéria — a linguagem — desse real outro que nasce de uma escrita onde mito e símbolo, alegoria e metamorfose têm um peso e uma função. Veja-se, a páginas 244, como se interpreta Nobre e o mito da «Purinha» entendida como ideal inalcançável. Veja-se como, ao ler Torga, se descobre na paisagem o motor central do universo «intemporal e mítico» do poeta de *Orfeu Rebelde*.

Paula Morão compreende que a poesia «é a realidade [porque é um] essencial modo de constituição do humano» (p. 40). Afirmção com consequências profundas no seu pensamento. Os textos estudados configuram o espaço de actuação de um saber hermenêutico que pretende descodificar, por detrás das figuras da linguagem, o humano e, por via dele, o secreto do real. Ao ler Cardoso Pires (p. 167), o que se poderá ver? O romancista como escritor de um «modo José» que se revela em termos de uma «consciência de si como imagem». Singularidade e excepcionalidade, eis o que descobrimos também por detrás dos rostos daqueles que Paula Morão interpreta. Falando de Gomes Ferreira, nele se vê a aventura da escrita centrada na ironia (o «recoo irónico») com que se armadilham textos de pendor mais intimista, como sejam as suas memórias. A redacção ancorada num «gosto de falar de [si]» é já uma irrupção de um sujeito denso, aquele que pede leitores com espessura. A ideia de composição de um mundo-vida-literário ganha força à medida que lemos estes ensaios, uma vez que Paula Morão não divide a inquirição da obra que merece a leitura crítica daquilo que à crítica igualmente se pede: que ajude quem lê a tornar-se sujeito com instrumentos de análise. Assim é que, no território dos artifícios que é a Literatura, sublinha-se o carácter irrepetível de cada universo autoral, isto é, de cada criador.

Nessa medida, defende-se, criação pode ter como sinónimo a palavra engano, ou equívoco ou fingimento, posto que ao olhar para a Esfinge, o mote lourenciano da perscrutação do discurso literário é recuperado pela ensaísta como suprema sondagem das perguntas que esse deus antigo nos lança. Encenação e jogo de espelhos, o ensaio reflecte, ao olhar para o texto lido, sobre o interior da invenção. Por isso há uma instigante afirmação: nada na literatura se pode compreender se não tivermos presente as condições de possibilidade do seu discurso — ancoradas, no limite, na encenação permanente. Mesmo nos textos autobiográficos isso se comprova.

Com efeito, a tradição da literatura autobiográfica (Santo Agostinho é aqui a matriz de leitura), consubstancia-se nessa dimensão transformadora da palavra literária («os escritos intimistas [são] representação de um sujeito empírico, histórico e *verdadeiro* (quer dizer, com uma vida civil documentada), mas que se representa através de processos narrativos entre o testemunhal e o ficcional, numa gradação nem sempre fácil de destrinçar» (p. 55)). Recomeço e reconstituição, o «eu» dos textos é esse «ser volúvel» que o crítico procura co-apreen-

der. Deste ponto de vista, o texto intimista será essa «meditação sobre ruínas» — para lembrarmos aqui um título célebre de Nuno Júdice (livro de forte inquirição de um eu em torno dos escombros da sua identidade e dos espaços em que ela evolui), reinvenção de si — dicção ameaçada de uma fala em falha. Dir-se-ia que é trabalho do ensaísta juntar os estilhaços do texto, reconstituir o caminho que levou à obra, recolhendo das ruínas esse lado oculto que o olhar da Esfinge atingiu.

Estes ensaios, na verdade, são sobredeterminados por uma vontade de inscrição da palavra crítica no tempo em que actua — este, inimigo do pensamento. Voz e temporalidade — ou historicidade, termo caro à leitora que é Paula Morão — articulam-se com uma ideia que, vinda de Blanchot, tem forte impacto na reflexão crítica que se lê aqui. Refiro-me à ideia que, oblíqua ou de forma mais evidente, a autora nos dá da escrita literária (ou da escrita, tão-só) como resistência à morte. Isso é claro quando lê Rodrigues Miguéis ou Lobo Antunes, pois em ambos a força da autoridade do autor, ou a força das assinaturas, de tal modo se faz sentir, que a subjectividade de quem nos textos se mostra, sobrevive nesse gesto da criação. Escrever é ser, é reinventar um real de tal maneira forte que se sobrepõe à morte inescapável: «rigor da escrita, *techné* aparentemente ausente, labor sem pausas, esses são traços maiores do ‘modo José’ de narrar» (p. 176). Na mesma linha, assim lemos — as obras de Irene Lisboa ou de Luísa Dacosta.

Em última instância, este livro recorda-nos que a escrita — e a leitura, claro — é uma experiência vital porque em si mesma contém o movimento da vida: pensamento, imaginação, análise, decisão. Feita de avanços e recuos, a natureza da *poiesis* tem uma performatividade, é um organismo vivo. Paula Morão é uma leitora exímia e modelar até por fazer do labor intelectual essa perscrutação da magia de uma língua com alma, interpretando com generosidade e espírito de partilha, a cultura literária em que vive e trabalha.

Uma tese se pode recolher deste *O Secreto e o Real*, a saber: que, tal como nos textos autobiográficos e no auto-retrato, há como que uma impossibilidade produtiva, um enigma que provoca a própria *re-flexão* daquele que escreve sobre si, também no ensaio há sempre uma impossibilidade fecunda: escrever crítica ou ensaio é pôr em palco as figuras do texto (De Man), insinuar talvez que quem lê a literatura é também personagem, duplo, criação, um outro que vive em nós e está sempre por descobrir.

Vasco Graça Moura:
Um modo verbal de estar no mundo

VASCO GRAÇA MOURA, *Discursos Vários Poéticos*,
Lisboa, Verbo, 2013

A Helena Buescu e Maria Pinto Basto na recordação de dias felizes ao prepararmos o encontro no CCB, «A Urgência da Literatura», em Janeiro de 2014, sob a orientação e as sugestões do Vasco, comum amigo

O título da mais recente compilação de ensaios e críticas sobre literatura, assinada por Vasco Graça Moura, é uma sintomática forma de associar à poética aquilo que mais lhe diz respeito: os assuntos da *polis*. É certo que o binómio política/poética nem sempre se associa e é, actualmente, dicotomia que tem servido o programa em curso, a saber: o do gradual esquecimento e concomitante ignorância do que caracteriza a nossa cultura literária e o nosso ser e estar portuguesmente no mundo. Mas, se o fenómeno poético, definidor, por excelência, do animal humano, é entendido separadamente da dimensão da *civitas*, então, de que vale a realização poética — ou a arte, *tout court* — se, escrevendo poesia ou pintando; fazendo ensaio ou dançando, a sociedade civil a nada do mundo dos artistas tem acesso e fica refém dos ditames televisivos? Estas palavras têm ainda mais razão de ser no que se refere à realidade portuguesa. Separar os universos da política e, em termos gerais, da cultura letrada (a dos

livros, a das letras — nunca é de mais sublinhar), tem-se traduzido no empobrecimento da nossa vida colectiva e, deste ponto de vista, a edição de um livro desta natureza reveste-se de uma importância real e simbólica a que temos de dar o devido relevo.

Dito isto, *Discursos Vários Poéticos* reenvia ao conhecido livro de título quase homónimo, de Manoel Severim de Faria, *Discursos Vários Políticos*, dedicado às biografias de Luís de Camões, Diogo do Couto e João de Barros, editado em 1624. Entre esse volume de biografias e esta reunião de ensaios, há uma mesma intenção: dar a conhecer, cruzando autores e obras, problemas e temas da poesia e cultura portuguesas, segundo «um modo verbal de estar no mundo» caro a Vasco Graça Moura. Em rigor, parece-nos, será este um livro também «político». Por isso, nestas dezenas de textos há a preocupação em divulgar e promover a nossa literatura, contemplando um período que recobre os últimos «vinte e tantos anos», como se diz na breve nota de abertura. O alcance desta compilação será tanto mais vasto, quanto melhor soubermos ver nestes «discursos» o desejo de intervenção político-cultural que, de resto, dá contorno à totalidade da obra de Vasco Graça Moura.

O volume, extenso, com 544 páginas, é itinerário multimodo por pessoas, textos, épocas, artes e circunstâncias, as mais diversas. Artigos em revistas; outros publicados em jornais; textos saídos por ocasião de entregas de prémios ou quando da recepção de condecorações ou galardões internacionais; ensaios que partiram de intervenções em congressos, mas também prefácios a livros de poetas ou romancistas de reconhecido mérito, textos de homenagem ou de evocação, muito do que Vasco Graça Moura tem feito e escrito pode ser aqui relido, com proveito e exemplo. Como Terêncio, também Vasco Graça Moura parece querer lembrar-nos — e lembrar-se — de que, para ele, nada do que é humano lhe é estranho. E, sendo certo que convivem neste livro textos longos e textos mais breves, em nenhum momento deparamos com arrazoados supérfluos ou desnecessárias minudências. A erudição do autor (ao contrário do que alguns podem supor) não é sinónimo de sobranceria, mas de profundo amor aos factos da cultura que, como factos, devem ser conhecidos em toda a sua profundidade.

Com efeito, não se espante o leitor com apontamentos relativos a datas (da literatura, da política e das artes) e edições, e nem se espante com esse gozo, por vezes *blasé*, de uma voz que, discorrendo

sobre a cultura, sobre a imagem e a prática da *ekphrasis* (ou a ausência dela) em Viale Moutinho ou em Manuel Gusmão; dissertando sobre Florbela Espanca ou Sophia e o seu rigor ético, sobre Eduardo Lourenço ou um «manuscrito encontrado na botica», é uma voz que, como no poema «Coral», de Sophia, a cada coisa pergunta o nome, num vai-e-vem constante, curioso, generoso...

Essa voz, que à nossa frente pensa e discorre, em movimentos dialécticos em que se entrecruzam teoria da tradução e poética, memorialismo e crítica (mordaz, por vezes, mas inteligente, sempre), história do livro e evocação; essa voz escrita não pretende arvorar-se em sentença ou juízo final sobre as matérias em causa. Não raro — basta estar-se atento ao registo ora cuidado, ora quase coloquial, num jeito (apetece lembrar) davidiano ou nemesiano de falar sobre cultura e o humano, assim como quem conversa — Vasco Graça Moura empresta a essa voz a ironia distante, decerto *british*, sem a qual, estes «discursos», poderiam conduzir-nos a uma fastidiosa leitura, como a de um qualquer compêndio árido. Não é isso que sucede. O seu estilo reenvia a mestres da comunicação e da cultura (Nemésio e David, mas também Steiner ou Eduardo Lourenço) e é um registo claro, culto e ao mesmo tempo acessível ao leitor não especializado, o que se cultiva. Tal desiderato comunicacional corresponde ao que um «discurso» deve ser: domínio pleno dos instrumentos da retórica (e da oratória, pois é prazeroso ler alto o que está escrito), fazendo da pronunciação uma intervenção pública. Para que a escrita seja essa voz deambulante e deleitosa, *movere* e *delectare*; *inventio* e *elocutio* comparecem equilibradamente, fazendo destes ensaios corpos que sedutoramente se nos entregam no acto da leitura.

Consulte-se o índice deste volume. Abre com dois ensaios sobre Fernando Pessoa. Um primeiro sobre a *Mensagem*, um outro sobre a «inflação» do fenómeno «Pessoa». Em ambos a surpresa de ver como Vasco Graça Moura escreve «de costas voltadas» para o criador dos heterónimos. São dois artigos publicados em 2010, na revista *Ler* e, seja pela ousadia do gesto, seja pela fecunda releitura a que nos submete, não podemos deixar de constatar a pertinência de algumas observações a respeito do poeta de «Tabacaria», o qual, com a crítica que lhe é movida, surge aos nossos olhos de um modo talvez diferente. Tenha-se em conta, por exemplo, esta passagem: «Pessoa nunca compreendeu que, para engendrar uma epopeia, teria sido também necessário incluir nela uma dimensão lírica, em especial no

tocante ao amor, às suas várias formas, aos seus casos concretamente considerados, à sua dimensão ontológica e até cósmica. [...]» (p. 18).

Confesso «anti-pessoano», Graça Moura condena os raciocínios paradoxais, as passagens «patentemente falhadas e deselegantes» que *Mensagem* comporta. O uso da primeira pessoa — em texto que, no caso vertente, será de opinião, mais do que exegese analiticamente fria — vai ao encontro do tom polemizante que, sabemo-lo, é também um modo de ser do autor de *Camões e a Divina Proporção*. Pode-se, pois, escrever algo do género: «Mas já ninguém se espantará de me ouvir [a ele, VGM] considerar aquela afirmação de que ‘literariamente’, o ‘passado de Portugal está no seu futuro’ (Pessoa à *Revista Portuguesa*, por ocasião da publicação da sua épico-lírica), pois o poeta de *Modo Mudando* desassombradamente considera que essa, como outras contradições pessoanas, são uma «portentosa parvoíce, à maneira para mim insuportável, de muitos paradoxos pessoanos do mesmo tipo» (p. 19).

Citando Jorge de Sena, Vasco Graça Moura tem, nesses dois artigos/ ensaios sobre Pessoa, o cuidado de informar o leitor quanto ao ciclo poético a que *Mensagem* pertence. Integra essa obra no contexto histórico-mental da época e, posicionando-se a favor de Camões (inferência lógica, sabendo que VGM é dos mais penetrantes exegetas do autor *Os Lusíadas*), estabelece a linhagem da epopeia pessoana à luz dos contributos de Mário Beirão e de Oliveira Martins, seus predecessores, a par de Junqueiro (que prefigura Portugal no Doido de *Pátria*)...

O que se depreende é que, segundo Graça Moura, *Mensagem* não é essa obra original que entroncaria na reactualização moderna do género épico antigo (de que *The Waste Land*, de Eliot, ou, *The Cantos*, de Ezra Pound serão os mais altos monumentos) mas tão-só o produto de certa espectralidade e de certo simbolismo que, nele, Pessoa, é mero desfiar de heróis passados e mitificados num presente de nevoeiro... O ensaísta persegue, como facilmente se vê, um entendimento do fenómeno poético não como «pensar que sente» ou «sentir que pensa» — contradição que não caberá no espírito e formação, digamos assim, clássica do tradutor de Petrarca —, mas como experiência que coagula consciência da passagem do tempo e «objecto verbal de simulações controladas». O poema é, para o autor de *Nó cego, o Regresso*, objecto irónico e que não se faz com sentimentos, senão com esse «coeficiente de mundo» que levará a

colocar-se em «estado de emergência», como diz Reverdy, a palavra a fazer-se arduamente. Note-se, portanto, que se digladiam, ou se conjugam (ou leitor escolherá), ao longo destas quase quinhentas e cinquenta páginas, o Vasco Graça Moura poeta e o Vasco Graça Moura ensaísta. Poliédrico, nem por isso ficamos perante as faces de Janus de uma obra tão manifestamente omnívora. Há, creio, uma extrema coerência entre os dois planos — o crítico, ensaístico e o criador literário —; coerência que tem por base uma sólida e arreigada crença nos valores do classicismo como *modus vivendi* e maneira de enfrentar uma modernidade perigosamente irracional.

É neste sentido, aliás, que Graça Moura percorre um conjunto de autores pouco lidos na actualidade. Pelo gosto de resgatar os clássicos dum esquecimento injusto. Para além dos ensaios sobre a obra de Vitorino Nemésio — de que Graça Moura destaca o aspecto anfíbio da sua poética, lembrando a célebre síntese de David Mourão-Ferreira sobre o autor de *Mau Tempo no Canal*; síntese que apontava à multiplicidade de saberes do açoriano, e onde se plasman popular e erudição; investigação sobre a palavra e a inquietação religiosa; meditação amorosa e angústia existencial, tornando-o verdadeiro gigante se comparado com Pessoa — e do autor de *Do Tempo ao Coração* (e a pretexto do David, tradutor de poesia, oferece-nos VGM uma verdadeira lição de teoria da tradução, algo aprofundado no ensaio que dedica a João Barrento, modelar pela subtilidade das observações acerca das dificuldades e fascínios que fazem de traduzir poesia não um «processo acumulativo de soluções parciais», mas sim «a orquestração de uma totalidade» (p. 316)), temos artigos de grande inteligência crítica sobre Franco Alexandre (a propósito da publicação de *Duende*, de 2002), Florbela Espanca, João Cabral do Nascimento (o que disserta sobre o autor de *As Três Princesas Mortas num Palácio em Ruínas* é essencial para entender este poeta, hoje, praticamente desconhecido), Joaquim Paço d’Arcos, Manuel Antunes ou sobre — valha a justiça — Esther de Lemos que, em 2003, publicou na Porto Editora uma selecta de ensaios intitulada *Estudos Portugueses* e que faz hoje parte de um rol de ensaístas pouco ou nada frequentados.

A diligência quanto à nossa cultura (os «estudos portugueses»), leva Vasco Graça Moura a procurar fazer destes escritos uma prova de gratidão em relação ao muito que essa mesma cultura portuguesa lhe tem dado. Resulta claro que o exercício do ensaio em VGM é

também um modo de ir mudando os objectos estéticos que cartografam esse *húmus* cultural de que parte para interrogar Portugal e os portugueses. Dir-se-ia que é o amor ao «pregão do ninho [s] eu paterno» o que faz mover os interesses deste livro em louvor do nosso país. Mas estamos na presença dum intelectual e, como o leitor confirmará, para além das preocupações em analisar poetas e escritores portugueses (não escapam ao crivo de VGM autores como Mário Cláudio ou Pedro Tamen ou A. M. Pires Cabral), ressalta a importância dada a homens e mulheres de cultura como, Paulo Quintela, Pacheco Pereira, George Steiner, Richard Zenith, ou mesmo Álvaro Cunhal (a quem dedica dois textos onde mostra a sua admiração pelo homem de cultura por detrás do homem político) e ainda José Saramago ou Helena de Sá e Costa e Sophia de Mello Breyner.

A estruturação destes ensaios não segue — como seria desejável e mais prático — as áreas sobre as quais Vasco Graça Moura incide. Percebe-se, porém, que há conjuntos ou blocos de ensaios que correspondem aos interesses ou temas aqui explorados. De Fernando Pessoa a Sophia, sem esquecer as leituras críticas a autores dilectos, e lendo ainda Manuel Gusmão e Florbela, passando pela atenção prestada a livros de Tamen, Franco Alexandre ou Luís Filipe de Castro Mendes, as primeiras cento e oitenta páginas são, *grosso modo*, recensões a poetas. Há, por assim dizer, uma «zona intermédia» de textos subordinados a temas ou eventos diversos, aí cabendo as leituras a antologias (é o caso do prefácio escrito para a edição de *Poemas Portugueses — Antologia da Poesia Portuguesa dos Séculos XIII a XXI*), ou a memorialistas como Marcello Duarte Mathias ou ficcionistas como Sousa Tavares, ou Mário de Carvalho.

A evocação e a teoria literária, isto é, o uso perfeito da maquinaria teórica que consolida a exegese dos romances aqui estudados, conduz-nos a modelares propostas de interpretação de livros tão diferentes quanto Miguel Sousa Tavares ou Mário de Carvalho. O admirável é ver como Graça Moura deslinda nesses autores uma arte de dizer que os faz ou mais cosmopolitas ou, se quisermos, mais próximos de uma matriz que remonta a Camilo e Aquilino ou a Eça.

Em rigor, o ensaísmo do autor de *Discursos Vários Poéticos* é em si mesmo de uma atenção minuciosa, perscrutando os ritmos e as sonoridades, angústias e desafios que os poetas, nas suas obras, nos colocam. Assim como lhe não escapa o trabalho estrutural das diegeses ou a arte dos diálogos em romancistas que mantêm viva

uma forma de fazer romance em português. A propósito de Mário de Carvalho, por exemplo, escreve uma das melhores sínteses que temos lido a respeito do autor de *A Sala Magenta*: Depois de reter o olhar em aspectos impressionistas da narrativa, contemplando, de uma vez, a linhagem a que Carvalho pertence (Garrett, Eça, Raul Brandão, Aquilino), sentencia: «Eu atrever-me-ia mesmo a dizer que Mário de Carvalho pertence a uma espécie em vias de preocupante extinção: a dos autores que não dão erros de português... Mas além disso, trata-se de um escritor que nos proporciona um extraordinário prazer de redescoberta intelectual e estética [...]» (pp. 250-251). A oportunidade com que Vasco Graça Moura, avaliando da destreza deste ou daquele romancista, lembra episódios da sua vida, localizando momentos, pessoas e conversas, apenas confere ao ensaio esse mesmo prazer de descoberta intelectual e estética que imputa aos autores em análise.

Discursos Vários Poéticos é um livro exigente. Alguns dos textos mais interventivos, naquele sentido a que inicialmente nos referimos, estão naquela que poderia ter sido uma secção intitulada «Estudos Portugueses», parafraseando, assim, Esther de Lemos. São verdadeiras chamadas de atenção quanto aos caminhos mais recentes (os desvios mais recentes) que a nossa contemporaneidade tem percorrido.

Por ocasião de entregas de prémios (em especial os Prémios D. Dinis) ou comunicações em congressos, Graça Moura dirime das contribuições que autores como Aguiar e Silva ou Eduardo Lourenço, Frederico Lourenço ou Manuel António Pina deram a Portugal. Entendimento da literatura como construção de uma identidade, retenhamos o que, num desses momentos, escreve sobre o mestre em Camões, Vítor Aguiar e Silva: «Tudo isto, claro está [refere-se VGM aos agudíssimos ensaios reunidos em *A Lira Dourada e a Tuba Canora*, livro de 2008] concomitantemente com outros textos que só ele poderá escrever [contribuem] para um conhecimento e uma interpretação verdadeiramente modernos da obra de Camões e da sua relevância para os portugueses, [envolvendo] toda uma complexa teia multipolar em torno de quem fomos, de quem pensamos hoje que fomos, de quem somos e de quem pensamos que somos, na história de Portugal, na consciência colectiva e na subjectividade portuguesa» (p. 266).

Não cabe tamanho mar de erudição de VGM no tão pequeno vaso destas linhas... Esta é uma edição essencial para compreendermos

melhor quem é Vasco Graça Moura e qual o projecto de cultura que o animou ao longo de cerca de cinquenta anos de actividade literária e cultural. Os últimos artigos — respostas a inquéritos, comunicações a propósito de prémios recebidos — reflectem a visão do mundo do poeta de *A Sombra das Figuras*. É sobretudo como poeta que Vasco Graça Moura escreve. A ductilidade da sua voz, a sagesa das observações sobre a linguagem literária e, simultaneamente, a extensão e profundidade dos seus conhecimentos, recolhidos numa vasta experiência de homem político e homem de cultura, tudo isso acaba por se poder sintetizar transcrevendo o que o próprio Vasco Graça Moura escreveu sobre poesia na cerimónia da entrega da Coroa de Ouro do Festival de Poesia de Struga, em 2004. Nessa intervenção estará, porventura, o seu fascinante e complexo retrato. Com isso terminamos:

Very early in my life I noticed that poetry corresponds to my verbal way of being in the world. The apprenticeship of literature and of the other arts, the making of a poet, leads to this situation: you have the words available, you feel tempted to use them in a different way, you feel compelled to use them the same way the other poets usually did or do. [...] Cultural creation has always developed a peculiar appetite for importing and exporting forms, because it always felt that contemporary artistic and literary forms could allow us to achieve a certain conciliation between Memory and Time.

(MOURA, 2013: 531)

Reconciliação entre memória e tempo... Estes «discursos» disso falam, em jeito de balanço de quem muito viu, viveu e estudou.

Fernando J. B. Martinho:

Uma homenagem⁴⁶

Para a Joana e Rute

Fernando J. B. Martinho, nascido em Portalegre em 1938, é, de há largos anos, um dos ensaístas mais destacados da nossa cultura. Ocupa, por direito próprio, um lugar de relevo na história do ensaísmo em Portugal, a que se soma um magistério pedagógico de décadas, quer no ensino secundário no início dos anos sessenta, quer, ao longo das décadas de 70 a 90, no ensino superior.

Foi, a convite de Jorge de Sena, leitor na Universidade de Califórnia, em Santa Bárbara, mas também em Bristol e, por fim, na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, instituição onde, conjuntamente com Margarida Vieira Mendes, Paula Morão, Manuel Gusmão, Helena Buescu, entre outros docentes, desempenhou com excelência o nobre papel de professor de Literatura Portuguesa, na senda do mestre Jacinto do Prado Coelho.

Não é acessório que, ao traçarmos o perfil de Fernando J. B. Martinho, vencedor desta edição do Prémio Fundação Inês de Castro, tenhamos, necessariamente, de sublinhar a dupla face que o seu labor intelectual constantemente apresenta: estamos perante um ensaísta

⁴⁶ Texto lido por ocasião da entrega do Prémio de Consagração da Fundação Inês de Castro, em Março de 2016.

de fino recorte, um leitor agudo do fenómeno da poesia (a sua tese de doutoramento — *Tendências Dominantes da Poesia Portuguesa da Década de 50*, 1.^a ed. 1996 — comprova-o), um conhecedor profundo da história das revistas literárias do Portugal Moderno e contemporâneo, autor prolífico e de cuja obra ensaística se destacam os mais diversos estudos: *Pessoa e a moderna poesia portuguesa — do «Orpheu» a 1960*, (Icalp, 1983, 2.^a ed., 1991); *Pessoa e os surrealistas* (Hiena, 1988.) *Mário de Sá-Carneiro e o(s) outro(s)* (Hiena, 1990), a já supracitada tese de doutoramento, reeditada em 2013; «From revolution to apocalypse», (in *After the revolution: twenty years of Portuguese literature 1974-1994*); «Poesía contemporánea (de 1974 a nuestros días) », in *Historia de la literatura portuguesa* (eds. José Luis Gavillanes y António Apolinário, (Cátedra, Madrid, 2000); «Poesia portuguesa do século XX», in *Século XX: Panorama da cultura portuguesa*, 2 Arte(s) e letras I, coord. de Fernando Pernes, Afrontamento/ Fundação de Serralves, 2002, pp. 351-401; *Literatura portuguesa do século XX*, coord. de Fernando J. B. Martinho), sendo igualmente da sua autoria o ensaio aí incluído respeitante à Poesia, (Instituto Camões, 2004, pp. 11-53; «Heranças de Pessoa na poesia portuguesa contemporânea», in *Catálogo da Exposição Weltliteratur: Madrid, Paris, Berlim, S. Petersburgo, o Mundo!*, Fundação Calouste Gulbenkian, 2009, pp. 291-299); «The formation of a modernist tradition in contemporary Portuguese poetry», in *Portuguese modernisms: multiple perspectives on literature and the visual arts*, ed. by Steffen Dix and Jerónimo Pizarro, Legenda/ Modern Humanities Research Association and Maney Publishing (2001).

Para além desta extensa bibliografia, acrescente-se a crítica literária publicada nas mais consagradas revistas portuguesas da actualidade. Gostaria de destacar, pelo seu peso real e simbólico, a revista *Colóquio-Letras* da Fundação Calouste Gulbenkian e a revista *Relâmpago*, da Fundação Luís Miguel Nava.

Sob a forma da recensão breve ou do ensaio propriamente dito, onde análise temático-ideológica se alia com análise de estilos e de formas, Fernando J. B. Martinho tem sido presença frequente nessas publicações, bem como de outras publicações internacionais, com especial relevo para as que se publicam no circuito universitário brasileiro (revista *Diadorim*, da UFF) e no circuito de língua inglesa.

Os seus artigos, as suas «achegas» — para lembrar aqui uma palavra bem sua — quanto ao que a poesia, como mundo de lingua-

gem e forma de pensar o humano, significa, são sempre momentos de aprendizagem a merecer não só leitura, mas releitura.

Recordo, nesta circunstância, dois ensaios publicados nas revistas *Colóquio-Letras* e *Relâmpago*, respectivamente, os quais, pelo poder de síntese e de análise, merecem aqui brevíssima referência. Julgo, pelo que mostram e demonstram, serem das melhores provas da inteligência crítica do nosso premiado.

Publicado na revista *Relâmpago* em Abril de 2009, no vigésimo quarto número, dedicado à personalidade de David Mourão-Ferreira, Fernando J. B. Martinho escreve aí um dos mais pertinentes estudos sobre a arte poética do autor de *Os Quatro Cantos do Tempo*; ensaio esse intitulado: «David Mourão-Ferreira e o bucolismo». Não é este o momento para dirimir da profundidade dessa leitura crítica, mas vale a pena destacar o modo como Martinho articula os poemas publicados por David em *A Secreta Viagem*, seu livro de estreia, em 1950, com outros poemas e artigos, ensaios, verbetes de dicionários; textos de índole vária vindos a lume em publicações posteriores e nos quais, Mourão-Ferreira obsessivamente tratava da presença do bucolismo quer na nossa literatura, quer na sua própria produção poética.

Fernando J. B. Martinho aproveita, nesse ensaio, para elencar tudo quanto David escreveu a respeito daquele tema: refere a tese de licenciatura do poeta de «Soneto do Cativo» sobre Sá de Miranda; lembra o modo como David lê Cesário a partir dessa herança bucólica de que ele — ou eles, David e Cesário Verde — faria(m) parte e informa-nos ainda sobre o verbete «Bucolismo» que o então jovem David assina no *Dicionário de Literatura Portuguesa* (Mourão-Ferreira, 1966:128-130) coordenado por Jacinto do Prado Coelho. Não esquece J. Martinho de fazer do ensaio um exercício de pesquisa permanente de fontes e de textos, colocando em diálogo a bibliografia activa e passiva sobre autores e obras que domina em profundidade.

Num outro trabalho dado à estampa na revista *Colóquio-Letras* (n.º 177, de Maio/Agosto de 2011), desta feita a propósito dos 50 anos de edição das plaquetas *Poesia 61*, oferece-nos J. B. Martinho uma preciosíssima análise do que foi essa aventura poética no contexto tardo-modernista. Aí se percebe como o gesto da escrita ensaística se vai engendrando em torno de conceitos operatórios que Martinho, amíude, recupera: modernidade, moderno e modernismo; vanguarda, dialéctica da tradição do novo, tal qual sobre essa dialéctica escreveu Octavio Paz. Martinho procede a uma espécie de inqui-

rição teórica de práticas poéticas nas obras de Gastão Cruz, Fíama, Luíza Neto Jorge, Casimiro de Brito e Maria Teresa Horta. J. B. Martinho dedica-se àquilo que para T. S. Eliot era axial no entendimento dos fenómenos artísticos: o modo como o talento individual nasce sempre da consciência de que este ou aquele autor pertencem a uma dada linhagem. Assim, J. B. Martinho chama a nossa atenção para o seguinte facto: um dado acontecimento literário na diacronia da nossa historicidade tem sempre de ser compreendido à luz de um quadro mais vasto de marcos ou referências.

Assim, para lermos *Poesia 61*, o ensaísta recua à década de 50, fazendo-nos ver como são fundadoras de uma nova linguagem uma série de experiências estéticas centradas na transgressão fónico-rítmica e sintáctico-imaginística que ocorrem em autores como Ramos Rosa, Cesariny, Herberto, sem os quais a novidade das cinco plaquettes de 1961 não teria, talvez, tido o mesmo grau de surpresa. Nesses textos de autores do decénio de 1950 (Echevarría, mas também os livros de Sena (*As Evidências* de 1955 e, sobretudo, *Fidelidade*, de 1958) e de Sophia (*Mar Novo*) encontramos já uma grau de ousadia que *Poesia 61* irá aprofundar, apostada nos jogos de significante e que Martinho enquandra e explica à luz duma concepção de reconstrução do texto poético determinante para essa neo-vanguarda (Martinho, 2011:9-27).

No vasto domínio da teoria, Martinho muitas vezes faz ancorar as suas leituras em obras e ensaístas modelares que formaram a sua geração: Hugo Friedrich, Dámaso Alonso, Leo Spitzer... Em jeito de diatribe, o que importa ao ensaísta? A poesia que de forma original é um contínuo procedimento hostil à frase, justamente porque — dos muitos poetas sobre os quais tem escrito, dos muitos temas e problemas sobre os quais tem meditado — há como que um nó central para onde muito do seu ensaísmo converge: poetas e obras que, na literatura que edificam, perseguem, uma «linguagem carregada de sentido» (Pound), a Literatura.

Aproveitar a escrita do ensaio para nele fazer confluír história literária e hermenêutica, teoria da literatura e filosofia, estética e — no mais fundo rigor — memória, memória de um património poético de que ele, Fernando Martinho, é um dos principais defensores, eis o que justifica plenamente a entrega deste prémio de consagração.

O ensaio é, de facto, para Fernando Martinho, na senda de Jean Starobinski, exame, exercício de pesagem, palavra que se declina

como o verbo «exigir», pois todo o ensaio é pensamento exigente, palavra feita pensamento em acção. O ensaio como criação verbal é enxame de ideias, motivo para lúdica e lucidamente tecer uma bem emaranhada trama de argumentos e exemplos. Ao analisar quer os anos 50 ou o neo-realismo, quer a poesia de Herberto ou a de *Poesia 61*, ou ainda a música como «límpida medida» (ainda sobre David, na *Relâmpago*, n.º 19 de 2006), ou poetas contemporâneos (é de Fernando Martinho um dos melhores balanços da poesia portuguesa da primeira década do século XXI, inserto no número que a revista *Relâmpago* no seu trigésimo terceiro número, de Outubro de 2013, subordinou ao tema «O estado da poesia»), tudo lhe é pretexto para activar, no nosso tempo tão dado à amnésia cultural, a lição de um outro dos seus mestres, Henri Meschonnic, para quem ler poesia é, ainda e sempre, ir ao encontro da rima que há na vida. Poesia e ensaio, artes da memória, como ensina Frances Yates, essas são as pátrias de J. B. Martinho, aquelas onde a língua portuguesa espelnde num pensamento sempre vivificado.

Não podemos, membros do Júri do Prémio Fundação Inês de Castro, estar mais de acordo com a atribuição deste prémio a Fernando J. B. Martinho.

Pelo rigor das suas leituras, pelo (bom) humor inteligente com que nos brinda a cada comunicação neste ou naquele congresso, nesta ou naquela conversa, todos lhe devemos muito, alunos que somos seus a cada leitura do que nos oferece sobre os poetas que amamos e que ama. Pela sua acutilante e empenhada defesa da poesia como género maior de uma cultura como a nossa, e porque é também poeta (*Resposta a Rorschach*, Col. «Daimon», Évora, 1970 e *Razão Sombria*, Col. «Oiro do Dia», Porto, 1980), sirva este prémio como sinal do enorme reconhecimento que a comunidade científica lhe presta.

Este prémio pretende ser também sinal de ânimo para trabalhos futuros. Impõe-se reunir os muitos ensaios que estão dispersos por revistas, jornais e outras publicações da especialidade. Esse seria um inestimável legado para quantos reconhecem em si um modo sensível e profundo de ler o nosso tempo.

Gastão Cruz:

O crítico ou como conhecer a escuridão?

*Com Eliot e alguma poesia brasileira
em pano de fundo*

«[...] contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. [...] Contemporâneo é, justamente, o que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente.»

GIORGIO AGAMBEN, *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*, Santa Catarina, Unochapecó, 2010, pp. 62-63

«[...] O entendimento do poema, o acerto com que dele se fala, são fenómenos tão infrequentes quanto o é a criação de verdadeira poesia. E assim como não é fácil dizer por que razão um poema é um poema e não um simples amontoado de versos ou de frases com pretensões poéticas, difícil será explicar por que um texto sobre poesia não falha (quando não falha) o seu objetivo, que é entrar no «lago escuro», não para o iluminar, mas para lhe conhecer a escuridão.»

GASTÃO CRUZ, in *A Vida da Poesia — textos críticos reunidos*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2008, p. 20

A epígrafe que escolhemos, se não é, por si mesma, suficientemente esclarecedora quanto a uma determinada concepção da crítica de poesia como trabalho similar ao que o poeta tem de fazer ao construir o seu objecto, é, ao menos, suficientemente desafiante para que se compreendam as razões pelas quais se defende que ler um poema é um acto inevitável e natural para quem, criticamente, a sente e pensa. É esse o caso de Gastão Cruz.

Dito de outro modo: importa ver o sistema de vasos comunicantes, que no autor de *As Aves* (1969), põem em relação uma ideia de poesia e uma certa formulação crítica. Para a experiência da leitura da poesia, isto é, dos diversos modos como a leitura de poemas determinaram um modo de ser e estar «dentro da vida», Gastão convoca livros, textos, músicas, peças de teatro, autores que fazem parte da sua rede de referências, criando com essa rede uma complexa teia — ou trama — intertextual que é também visível na faceta crítica de um livro como *A Vida da Poesia — textos críticos reunidos*, em cujas páginas são evidentes as lições apreendidas noutros poetas, noutros críticos e ensaístas com os quais Gastão Cruz partilha um ideal de arte literária. Poemas e resenhas, ensaios mais extensos ou breves testemunhos, tudo se cruza num saber feito da experiência da leitura do que vem das mais diversas tradições e latitudes literárias. O que nos ocupa aqui é ver como crítica e poesia mutuamente se complementam na obra gostoniana, vendo também, no mesmo lance, como Gastão, o crítico, a reboque desse ideal, lê alguns poetas brasileiros.

No «Homenagem aos Livros Pequenos e a Alguns Menos», inserto em *Repercussão* (2004) a poesia apresenta-se como trabalho da memória, movimento que investe o seu sentido no modo como depende da aprendizagem da História da leitura do que outros escreveram. Assim, o poema:

HOMENAGEM AOS LIVROS PEQUENOS E A ALGUNS MENOS

Livros pequenos onde se concentra
a vida das palavras que é o eco
de vozes vivas povoando as cenas
de cada hora contra o céu batendo
livros que dizem coisas tão
diversas do mundo e as prendem

aos olhos de quem esperava
não a ígnea
visão que é a que nasce
afinal na passagem de olhar para dizer
mas só a escala mortal
da vida livros
pequenos *coração do dia*,
cantata, o grito claro, a noite vertebrada
e alguns livros grandes a colher na
boca, toda a terra, cenas
vivas livros grandes perfeitos como se
fossem pequenos ⁴⁷

O sujeito escolhe para tema os livros lidos «onde se concentra/a vida das palavras», sabendo que nesses livros há o eco da tradição — as «vozes vivas» de eliotiana ressonância —, isto é, um saber com que a própria vida parece dotar-se de uma outra densidade. Livros «que dizem coisas tão/diversas do mundo», prendendo aos olhos de quem os lê a «escala mortal/da vida». Esse realismo que a poesia de certos livros diz é anunciado, no final dos versos, em títulos que perfazem como que o breve cânone do poeta: de Eugénio de Andrade, *Coração do Dia*; de Carlos de Oliveira, *Cantata*, e ainda *O Grito Claro*, de Ramos Rosa, *A Noite Vertebrada*, de Luiza Neto Jorge e *Cenas Vivas*, de Fiama. Porque «a poesia depende da memória», os efeitos citacionais estão dentro e para além da poesia. «Em Tempo Alheio», de *Rua de Portugal*, de 2002, uma epígrafe de Drummond agencia a escrita de um sujeito que tem de fazer da escrita o seu «grito de libertação» em face do desaparecimento de pessoas amadas. O procedimento é o da resposta que tem, a motivá-la, a epígrafe de um outro; neste caso, de Drummond de Andrade.

⁴⁷ CRUZ, Gastão, *Os Poemas*, Assírio & Alvim, Lisboa, 2009, pp. 308-309.

EM TEMPO ALHEIO

«Peço desculpa de ser o sobrevivente»

DRUMMOND, *As Impurezas do Branco*

Demasiados mortos para a
minha memória
O dia está aí um projector nos rostos
que repetem
cenas, deslocando-se entre os móveis
polidos pelos anos e as árvores, com falas retardadas
Não há quem sobreviva a ninguém no cenário
são somente aparências o que está
e o que falta,
todos em cada um,
enquanto ausentes o habitam como casa
em tempo alheio
Deixastes toda a esperança vós que entrastes
na memória

Vale a pena ver aqui como é a presença da memória e da cultura literárias que consolidam uma poética, um modo de ler o mundo e a vida através do que a poesia e a sua historicidade realizam. Assim, não só a presença de Drummond, mas também Dante (aquele «deixastes toda a esperança vós que entrastes» é o eco do verso introdutório do «Inferno» de *Divina Comédia* — «Lasciate tutti gli speranza / voi qu'intrate!»), no poema que transcrevemos, comprova quanto a arte dos versos é arte da memória, a qual, associada ao tema da morte, mais do que lamento é exaltação da vida da poesia, um modo de resistência à mortalidade, justamente porque lendo poetas, lendo livros da sua predilecção se prolonga o tempo de vida, ilude-se a lei da morte a que estamos submetidos. Não por acaso, as décadas de 40 a 70 surgem, em diversos momentos da obra de Gastão Cruz, como o tempo de ouro daquele que, na actualidade, rememora o passado. É a sede de tornar real o que, aos olhos do presente parece extinto, que determina muitas vezes o aparecimento do poema e a procura, pela leitura crítica de outros poetas, de vozes que, de algum modo, participam de uma forma de viver a vida e viver a poesia semelhante à que o sujeito experimentou naqueles memoráveis decénios.

Em *Escarpas*, livro de 2010, o pensamento sobre a poesia como modo de comunicação há um texto absolutamente central para se perceber como entre o «eu» que escreve e o mundo que o rodeia há uma ponte — a da poesia — que a si mesmo se basta. À vontade de comunicar com alguém sobrepõe-se, na meditação sobre para quem é a poesia, a impressão de que as palavras que formam um poema a ninguém se destinam. É uma outra realidade aquilo que o poema forma, são outros os rostos que a visão poética recria e o passado, como realidade factual, é agora, no tempo da escrita, uma imaginação poderosa que faz reflectir na página uma existência que só na ficção é verdadeira. Trata-se de um texto fundamental do ponto de vista teórico e que se relaciona directamente com alguns princípios de poética que Gastão Cruz elenca em diversos pontos do seu livro de crítica reunida.

PARA NINGUÉM

Poemas sobre alguém simultaneamente real e imaginário. Não são mensagens, apenas versos um pouco absurdos na sua inútil clareza. Falam de quem, com quem, desconhece o que imaginei. Inutilidade maior das palavras assim agrupadas, dirigindo-se a quem não as conhecerá nem as podia entender. Cartas para ninguém, que é alguém sob a verdade das imagens. Ignoro até que ponto é esta a realidade. Verdade, realidade, criei-as eu ou fui por elas inventado? Num exacto momento elas introduziram factos na minha vida. O poder da visão tornou-me real e levou-me a imaginar que éramos reais: alguém, não existindo com a existência que a minha mente lhe dera, estava diante de mim; e eu estava diante de alguém que via a minha visão e ignorava o que nela era a sua própria realidade.

(Cruz, 2010:29)

No jogo de espelhos que aqui se constrói, o mecanismo da ficção apresenta-se como espaço da ambiguidade e do paradoxal: quem escreve escreve para ninguém o ler, posto que, se alguém lê, não sabe verdadeiramente o sentido que está por detrás das «palavras agrupadas» e que se dirigiam a alguém que não as poderia entender. É já uma concepção de poema o que aqui se estatui: linguagem estranha, agrupados os vocábulos de modo complexo, o poema é como uma carta em cujas linhas se fabricam imagens que tornarão real o destinatário inexistente ou oculto. Do mesmo modo que aquele que escreve desenha mentalmente o seu receptor, ele mesmo se crê

inventado pelas imagens que a sua escrita tece («Verdade, realidade, criei-as eu ou fui por elas inventado?» Num certo momento elas introduziram factos na minha vida»). É atribuída à imagem poética um poder criador independente, quase, do labor verbal que o poeta domina. Independentes, ela geram factos e tornam, pela visão, pela evidência da sua irradiação, um outro que «não existindo com a sua existência» é fruto da mente criadora, isto é, imagem viva de alguém que se coloca frente ao poeta e é a encarnada visão — uma visão corpórea, uma «cena viva», que olha de frente quem escreve («via a minha visão») e é já um outro mistério, pois aquilo que os poetas criam — visões, imagens, cenas — não se lhes torna real na sua verdadeira essência («e eu estava diante de alguém que via a minha visão e ignorava o que nela era a sua própria realidade»).

Esta dimensão visionária, ou a concepção do poeta como um criador de visões, podendo ter a sua raiz em Rimbaud, como é sabido, não deixa de estar patente também num poeta de enorme importância para Gastão Cruz e a ideia da poesia como sede da fabricação das imagens mentais. Refiro-me a Fernando Pessoa, para quem, na teoria como na prática poética, o poema é o lugar da criação de uma emoção intelectualizada.

Porém, outro autor, T. S. Eliot, poderia ser chamado à colação neste contexto. O conceito de «correlato objectivo» (*Hamlet and his problems*, 1919); o postulado da fuga ou diluição da personalidade (*Tradição e talento individual*, 1917); a tese, mais tarde revista, de que um bom crítico de poesia deve ser também um poeta (*A função da crítica*, 1923); a rejeição da interpretação baseada nas intenções ou nas fontes do autor — a «falácia intencional» e a «falácia afectiva» dos Novos Críticos norte-americanos (*As fronteiras da crítica*, 1956), e a relevância do texto como fonte primária de informação e prazer; a função social da poesia como meio para mudar a sensibilidade de um povo por meio do aperfeiçoamento de sua fala e sua cultura (*A função social da poesia*, 1943) e a proposta de uma poesia aproximadora do intelecto e da emoção, tudo isso que enforma muita da reflexão eliotiana, reencontramos em Gastão Cruz, a principal consciência crítica da década de sessenta.

Segundo Eliot, a poesia é uma «visão intensa das culminâncias e das profundezas», palavra que jamais se alcançará e que se traduz no silêncio. A poesia age no tempo e no espírito e o equilíbrio poético só é alcançado pelo homem «cuja sabedoria aflora de fontes

espirituais, [razão pela qual] a sabedoria é um elemento essencial à poesia, e é preciso apreendê-la enquanto poesia para que dela se possa usufruir enquanto sabedoria.» (1991, 295-6). Se a sabedoria temporal é grafada com letra minúscula por Eliot, a Sabedoria espiritual é escrita com maiúscula para reforçar a sua grandeza: «maior do que a realização da sabedoria em qualquer alma humana».

Se em Eliot o ideal de uma poesia pensante está presente na poesia que o próprio realiza, na mesma senda, Gastão Cruz refere a importância de Fernando Pessoa, ou as figuras centrais de Jorge de Sena ou de Ruy Belo, poetas e críticos, para os quais a aproximação à linguagem poética estava para lá das duas *superstições*: a superstição da forma e a superstição do conteúdo.

Nos ensaios sobre poetas portugueses modernos e contemporâneos, mas também nos ensaios que dedica a Carlos Drummond de Andrade, Eucanaã Ferraz e Luís Maffei, hoje compilados em *A Vida da Poesia*, Gastão Cruz reenvia a essa família de poetas-críticos, dialoga com eles, traz para o seu pensar a poesia os ensinamentos desses autores maiores da nossa cultura. Desde logo, para todos eles, o poema é um artefacto de linguagem e não mera reprodução de um «eu» circunstancialmente condicionado a ter de escrever poesia para esconjurarmos o real. Tal posicionamento leva-o a afastar-se de protocolos mais realistas da prática poética e a defender acerrimamente uma herança em que rigor e consciência artesanal — o espírito oficinal que preside à fabricação das imagens — se unem para moldar um intenso objecto de arte verbal. A pretexto de Jorge de Sena, precisamente alguém cuja teoria poética podemos aproximar da de Eliot, Gastão Cruz sentencia:

Um crítico, depois de ter apressadamente lido em Baudelaire que o poeta deixou cair a sua auréola na lama, daí retirando a ilação de que o poeta não é nenhum ser especial (realmente não é, embora por razões diversas das engendradas pelo crítico: e, por outro lado, a verdade é que não é Camões, Baudelaire ou Pessoa — ou Wagner, Ravel, ou Miguel Ângelo — quem quer), defenderá, no jornal onde escreve, uma poesia espontaneísta e «sem técnica ou artifício» (não se dando ao trabalho de imaginar como, sem técnica ou artifício, teriam sido escritos «O Sentimento dum Ocidental», a *Divina Comédia*, *Os Lusíadas*, *As Flores do Mal*, ou a «Ode Marítima»)⁴⁸

⁴⁸ Vide *A Vida da Poesia — textos críticos reunidos*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2008, p. 115.

Pois bem, ao contrário das leituras ínvias que defendem a espontaneidade em poesia, diga-se que um dos méritos da sua crítica reside na preocupação por enquadrar o texto na produção geral do autor, a qual, por sua vez, a que se sucede, não raro, um enfoque de ordem linguística, fazendo perceber que aspectos da linguagem da obra em presença causam surpresa, vibração, prazer. Gastão Cruz tende a fazer da crítica um gesto de recriação do poema em estudo, mais que um mero juízo de valor, tendo presente a dimensão ética do acto crítico, isto é, não cedendo a modas ou opiniões de que se fazem as glórias passageiras de tantos escrevinhadores de versos...

Nuno Júdice, num didáctico livro recentemente publicado, intitulado *ABC da Crítica* (Dom Quixote, 2010), sublinha, do mesmo T. S. Eliot, a seguinte ideia: a crítica honesta deve debruçar-se não sobre o poeta, mas sobre a poesia e é para a compreensão da obra que a crítica de Gastão se dirige. Lembremos o que escreve Júdice:

O que determina o rigor de uma linha crítica é a relação que ela é capaz de estabelecer com a obra e não com a própria teoria. [...] numa teoria que lida com objectos que nascem da vida, como é o caso dos textos literários, que visam a transformação dessa matéria, resultando na própria transformação do real que os produz, o estabelecimento de princípios universais não pode senão forçar, deformar e perverter a leitura [...]⁴⁹

Precisamente o saber-se que há um inexplicável que torna o poema o «lago escuro» é o que leva o crítico a ter perfeita consciência de que a leitura analítica, por tentar o entendimento da falha ou da crise, é uma injunção, uma resposta ao texto como lugar onde à falha se tenta dar uma fala, como quer Deleuze. No acto crítico colocam-se num plano conceptual equivalente a existência real do artefacto linguístico e aquilo que é da ordem do vivido e é nesse jogo de equivalências entre ficção e realidade que resulta inútil aprentar teorias gerais. Os princípios de funcionamento daquilo mesmo que é uma experiência particular de cada vez que é feita — o poema — esse é um caminho improdutivo. No limite, Gastão Cruz lê cada autor em função dessa evidência: cada poema, ou livro tem de merecer uma adesão autêntica: ler é sempre ler pela primeira vez, mas escudando essa leitura em princípios sólidos que uma longa experiência de pensamento sobre a poesia acaba por formar.

⁴⁹ JÚDICE, Nuno, *op. cit.*, p. 63.

Ao ler Drummond ou Eucanaã, ou Luís Maffei, Gastão não cai numa qualquer qualquer espécie de solipsismo, ou em pretensiosos juízos de valor. O que garante a justeza das suas leituras é a fidelidade a uma rede de conceitos operatórios de que se serve — e que aprendeu lendo e experimentando na sua própria escrita — e a partir dos quais se torna quase que óbvia uma formulação de arte. «Rigor», «Oficina», «artesanato», «imaginação», «construção», eis alguns desses conceitos que regem a visão crítica do poeta de *Teoria da Fala*.

No primeiro ensaio de *A Vida da Poesia*, logo se diz que falar sobre poesia é, para o crítico, tão natural como fazê-la. Como se o acto crítico obedecesse, primeiramente, a um impulso natural, Gastão Cruz destaca o papel fundamental da leitura, esse movimento do desejo de compreensão e que pode levar o leitor a escrever, também ele, uma resposta à provocação poética. Procurar entender «por que algumas obras se nos impõem com aquele distintivo e misterioso brilho que as torna únicas na paisagem imensa da produção que se pretende poética», isso levará a que a análise do poema seja a inquirição de um sentido para o que, na raiz, não tem de ter um sentido.

No ensaio «A poesia, nomeação do universo», após determinar que a «a poesia é um uso particular da língua, uma fala» — dirá: «um vastíssimo conjunto de falas» —, esclarece que a linguagem poética não tem como prioridade comunicar, dado que a poesia é só veículo de si própria. Servindo-se de um poema de Ramos Rosa, «O Sentido» (título absolutamente ajustado à mensagem que se pretende dar), o que resulta claro é que há outros conceitos (os de «autonomia» e «liberdade») que regulam a dinâmica do texto poético, por muito que a poesia, sendo linguagem artificial, recorra a estratégias retóricas (rima, figuras, desenho gráfico) que de algum modo são condicionantes para que o poema tenha determinado efeito. Assim, considera:

A única realidade importante no poema é a emoção derivada, já não dos factos narrados ou dos sentimentos e emoções a que se alude, mas da pura junção das palavras, aproximadas não tanto pela necessidade de fielmente reproduzir casos — o que poderia resultar numa tarefa bem pouco poética — mas pela dinâmica da transferência, para a língua, das emoções recolhidas em acontecimentos que pouco importa se o são efectivamente ou se acontecem apenas no plano da linguagem.⁵⁰

⁵⁰ CRUZ, Gastão, *op. cit.*, p. 23.

Não nos admiremos, portanto, que a poesia como nomeação de mundo seja a «revelação da «importância misteriosa de existir» [Gastão cita Pessoa]», eventualmente «o núcleo mais estável e significativo da nossa língua poética no século xx.». Nessa perspectiva, a poesia, como a crítica, é o produto, diz Gastão, de uma «profunda reflexão, explícita ou implícita, sobre a sua natureza, a sua essência e a sua técnica», coisas raras.

Em «Música de som e sentido», Gastão parte do que o Simbolismo deu à poesia europeia em geral e à portuguesa em particular, e observa que foi essa estética finissecular que prestou atenção ao que sempre, afinal, tinha sido a natureza da linguagem poética: «a supremacia do som sobre o sentido». Proporcionando o «encontro duma totalidade conformada pelo triunfo do primeiro sobre o segundo», Gastão Cruz é sensível a essa contínua simbiose entre música e poesia, um dos pólos de reflexão da sua intervenção crítica. Tentando-se compreender de que modo a melopeia — conceito poundiano e que Gastão faz activar — é uma das primaciais dimensões de acesso à leitura rigorosa de um poema, defende nesse ensaio o seguinte:

O sentido do poema é algo que não tem existência fora do som criado, que é simultaneamente o sentido criado. A história contida nos versos só é pensável na linguagem deles: com estes vocábulos, colocados nestes lugares, determinando ritmos estes e sonoridades.

(p. 29)

É precisamente a supremacia do som sobre o sentido o que levará Gastão Cruz a identificar em Drummond de Andrade, Eucanaã Ferraz e Luís Maffei o grau de estranhamento, e, logo, de criatividade que faz destes três poetas brasileiros casos raros de grande poesia.

Perseguir o sentido por meio do que no som é sugerido, eis o que funciona como alicerce da visão crítica sobre os textos. O significativo, não o significado; a sobredeterminação da música livre dos vocábulos em vez da mensagem que resulta de uma «intenção», levando a que «As leis da inauguração de um espaço poético» não sejam, no fim de contas, «fundamentalmente muito diversas das que regem o desenvolvimento de um discurso musical» (p. 31). No ensaio que vimos seguindo, uma outra questão se impõe e que Gastão vai buscar a Ruy Belo: a questão do trabalho sobre as palavras, a consciência de que a novidade poética depende da imersão daquele que

escreve no idioma, no modo como esse idioma se lhe oferece como terra arável. Seleccionando do volume de ensaios de Ruy Belo, *Na Senda da Poesia* uma passagem a todos os títulos paradigmática, partilha-se da seguinte ideia:

O poeta serve-se das palavras — melhor seria dizer: serve as palavras — como o pintor mistura as suas tintas. Escolhe-as pelo que elas têm de som, de ritmo, pela sua condição social, pela sua árvore genealógica. Dá-lhes novas ligações e é como se as fizesse esquecer a casa dos pais. Aí temos uma palavra novinha em folha, livre, isenta ainda de qualquer servidão, próxima da fonte, com o seu peso, a sua densidade, o seu volume, a inaugurar um espaço que só pode ser poético.

(p. 31)

E um outro poeta-crítico, António Ramos Rosa, é também lembrado, e citado, com vista a estabelecer de modo claro os parâmetros teóricos que defende quando fala de poesia nova, ou da novidade em poesia. Gastão convoca Ramos Rosa e o texto «Estrutura e significação na poesia moderna»:

A partir de Rimbaud a poesia passa a ser «um sopro que abre brechas nos muros». Assim se entra num mundo onde o real foi destruído, onde a única realidade é a própria linguagem. O único conceito positivo que é possível extrair da poética de Rimbaud é o da liberdade plena da imaginação, a demiurgia absoluta. O conteúdo de um poema já não depende do assunto ou argumento que o estruturava, mas confunde-se com todos os acidentes sonoros e semânticos que se integram na sua verdadeira substância [...] as palavras já não obedecem às relações gramaticais, mas condensam em si as múltiplas virtualidades significativas.⁵¹

Ora bem, recenseando o poeta de *A Rosa do Povo*, Gastão Cruz evoca a antologia de Alberto de Serpa, de 1943, onde Drummond comparecia ao lado de Murilo Mendes, Vinicius de Moraes e Cecília Meireles. Sublinha a «linguagem poética nova» (do mesmo índice de novidade que, diz Gastão, encontramos em Cesário ou Nobre), mas uma novidade causadora de uma perplexidade. «No meio do caminho» é o texto que lhe serve de exemplo. Mas também «Sweet

⁵¹ ROSA, António Ramos. «Estrutura e significação na poesia moderna» in *Poesia Liberdade Livre*, (3.^a ed.), Lisboa, Ulmeiro, 1986, p. 45.

home», «Os ombros suportam o mundo» e «Os mortos de sobre-casa». Registe-se, na leitura crítica a que procede, a atenção prestada a aspectos prosódicos em Drummond, poeta da banalidade doméstica, cultor do verso branco. Gastão não deixa de comentar questões de ritmo em Drummond (ou a ausência dele), conseguinte que surte efeito pelo jogo paronímico de rimas («Entre os poemas da antologia [de Alberto de Serpa], «Sweet home» era, sem dúvida, para mim, o mais estranho, no seu prosaísmo cru, na aparente ausência de artifício literário, [...]» e, transcreve alguns versos de Drummond: «Quebra-luz, aconchego./Teu braço morno me envolvendo./A fumaça de meu cachimbo subindo.//Como estou bem nesta poltrona de humorista inglês.//O jornal conta histórias, mentiras.../Ora afinal a vida é um bruto romance/E nós vivemos folhetins sem o saber.//Mas surge o imenso chá com torradas,/Chá de minha burguesia contente./Ó gozo de minha poltrona!/Ó doçura do folhetim!/Ó bocejo de felicidade!» (p. 377)).

Investivando os que, na actualidade, ao usarem certo tom de prosa, facilmente cultivam um discurso banal, Gastão Cruz considera Drummond um dos grandes poetas da Modernidade por haver na sua obra um grau de rebeldia que confina com aquele ideal ramos-rosiano (via Rimbaud) de liberdade e imaginação verbais. A palavra desobedece às relações lógicas e tende para uma inovação linguística por meio da qual se capta — veja-se a imagem esplendorosa — «o «imortal solução de vida» que rebentava num álbum de fotografias intoleráveis. A Gastão tanto lhe interessam questões de rigor textual, como a vibração existencial, a profunda meditação sobre o existir, e outros aspectos de linguagem que, no caso drummondiano, estavam para lá da esfera de intervenção social e política que em *Rosa do Povo* poderíamos rastrear. «Intensidade», «fulgor», eis outros dois elementos caracterizadores de uma ideia pessoal de poesia e que Gastão lê em Drummond, relacionáveis, de resto, com a noção de «temperatura poética» que Ruy Belo não deixou de teorizar.

Para além dos poemas «Na praça dos convites» e «Sentimento do Mundo», «Nosso tempo», «Morte do Leiteiro», entre outros poemas que teriam causado espanto, não é por acaso que Gastão Cruz relaciona António Ramos Rosa com o poeta brasileiro.

Servindo-se do método comparativo, Gastão salienta, por exemplo, «O funcionário cansado», de Ramos Rosa, reenviando ao verso de Drummond: «Hoje sou funcionário público. / Itabira é apenas

uma fotografia na parede. / Mas como dói!» e admite que aqueles «intensidade» e «fulgor» não podem dissociar-se da «arte de ser moderno», tal qual firmada por Jorge de Sena no ensaio dedicado a Sá de Miranda.⁵² Gastão aponta como marcas estilísticas do poeta de Minas a figuração do poeta como «anjo torto», alguém «que vive na sombra», sendo «torta a sua poesia», para além do que nesse «eu todo retorcido» drummondiano se descobre por detrás d'«o manto diáfano» da ironia, estratégia que, longe duma tendência actual para tudo relativizar na poesia (inclusivamente o artifício), faz dele um poeta «sem disfarce». Só recuando a Camões, diz Gastão Cruz, para «encontrar um poeta que nos fale tão directamente dos seus (?) sentimentos, sem que a poesia perca (pelo contrário, só ganhe) com isso»⁵³.

Sobre Eucanaã Ferraz escreveu o autor de *A Vida da Poesia* um só ensaio. Mas é, a nosso ver, trabalho absolutamente revelador no que tange à visão do fenómeno poético por parte de Gastão Cruz. A capacidade de surpreender é o que confere autenticidade — e tensão — à *intensidade* da linguagem. Após uma breve apreciação do que sucedeu nos anos 70 e 80 em Portugal (terá havido um «abrandamento» relativamente à capacidade de surpreender, de procurar uma dicção nova seja na construção sintáctica, seja ao nível imaginístico), Gastão Cruz aplica-se a ler Eucanaã sob a óptica do que em livros como *Martelo* (1997) e *Desassombro* (2002) é a «aventura da linguagem» (expressão resgatada a Casais Monteiro).

Do poeta carioca, também ele crítico, destaque-se a «ousadia estilística, aliada ao mais exigente apuro artesanal», que Gastão coloca na linha de poetas como João Cabral e Carlos de Oliveira. Poema como fruto de um trabalho, o pendor oficial está presente em Eucanaã Ferraz tanto quanto está ausente a mitificada espontaneidade poética que tem levado, segundo o crítico, ao empobrecimento da poesia portuguesa nos dois lados do Atlântico.

Uma arte poética sintetiza a justeza das palavras do crítico português: «Um fio de luz:/tesoura que baste/para tornar nítido/o que//sobre a cômoda,/sobre a mesa: um lápis, uma pêra,/um cálice,//que nossos olhos/podem anotar/sem complicação/sem

⁵² É recorrente a referência a Jorge de Sena e esse seu trabalho, inserto em *Da Poesia Portuguesa*, Portugalíada, sd.

⁵³ CRUZ, Gastão, *op. cit.*, p. 382.

gula ou fastio.» A economia de recursos, o verso cadenciado, o ritmo rigoroso e as imagens-lâmina patentes em *Desassombro* levam a que Gastão Cruz veja em Eucanaã um poeta da constante pesquisa de sentidos novos, da procura incessante da precisão vocabular. Em virtude da influência cabralina, o poeta que fala de «facas, dentes, navalhas, lâminas, adagas» (p. 385) supera a sombra do cantor de «Morte e Vida Severina», por meio da «desconstrução sintáctica» e da «aspereza do verso», já que toda a aspiração ao verso perfeito é ideia ociosa.

Dessacralização da poesia, mas sem ceder à superficialidade que imputa às experiências das décadas de 70, 80 e 90, com exceções, dir-se-ia que ao crítico português o conseguimento poético é tanto mais real, quanto mais as imagens forem «geradoras da visão poética»: adagas e tesouras, na poesia de Eucanaã, dando forma ao mundo; uma forma verbalmente concentrada e elíptica, conquanto narrativa nesse livro, *Desassombro*:

O poema que encerra o livro de Eucanaã Ferraz («Desassombro II») compara o ofício do moleiro [...] com o dos «pintores / que trituram a moldura, / o gesso, / o gesto preso» e com o «dos poetas / que desmancham / o molde para / fazer de novo»⁵⁴

Não deixa de ser revelador que as ideias de liberdade, surpresa, rigor, autonomia e imaginação se associem, na crítica gastoniana, a experiências de leitura de poetas que perfazem, na poesia portuguesa, como que um restrito cânone pessoal onde entram, já agora, estes três poetas brasileiros. E, já agora, de poetas portugueses revelados nos últimos 20 anos, Luís Quintais.

Pois bem, a leitura crítica que faz ao livro de Luís Maffei, *Signos de Camões*, publicado com chancela portuguesa (Companhia das Ilhas, 2013) vai no mesmo sentido de valorizar o que na obra poética de Maffei — um outro poeta-crítico — é sinónimo de surpresa, rigor, liberdade imaginística, invenção e trabalho verbais.

Na recensão a esse livro de Maffei, publicada no último número da revista *Colóquio-Letras*, dirá Gastão Cruz que esta experiência literária do jovem poeta e professor universitário brasileiro «exibe uma consistência e uma unidade estilística que o tornam um caso

⁵⁴ CRUZ, Gastão, *op. cit.*, p. 387.

especialíssimo no panorama actual da poesia em língua portuguesa». Ancorado num registo camoniano, mas ficcionando a enunciação, Gastão Cruz chama a atenção do leitor de poesia para o facto de Maffei se distanciar de certa poesia *pop* ou pós-moderna que evita a ilogicidade do discurso.

Trata-se, tanto quanto posso saber, de uma experiência isolada no quadro da poesia brasileira contemporânea, onde o hermetismo e a ilogicidade não parecem sustentar os discursos, inclusive os que se dizem experimentais [...]

Constata o crítico que a poesia brasileira «navegou preferencialmente nas águas de um realismo alicerçado no quotidiano», sem que tal realismo operasse «fortes rupturas semânticas» e desvios, colocando a melhor poesia brasileira — de Drummond a Cabral e ao concretismo — sob a égide de Rimbaud.⁵⁵

Luís Maffei, neste seu livro, recupera a sextina, forma compositiva labiríntica e de sintaxe desafiante. A presença herbertiana, num poeta que tão bem conhece o autor de *Ofício Cantante*, é outro aspecto destacado por Gastão Cruz, até porque há em Maffei a mesma busca de «destruição semântica» que podemos ler em Herberto. Obscuridade e natureza elíptica dos discurso no livro de Maffei merecem a Gastão Cruz a transcrição integral de uma sextina onde se percebe, tal como em livros anteriores do poeta brasileiro, a tentativa de afastamento da moda prosaica e realista na poesia. Diz Gastão que Luís Maffei «está mais próximo da poesia portuguesa da década de 60 (e alguma de 70, por exemplo, a de Franco Alexandre). Afinidade estilística, e não propriamente influência, é também à luz da reatualização de modelos poemáticos que a poética de Maffei encontra muita da sua originalidade. Não hesita Gastão Cruz — no que é um gesto de forte ressonância ramos-rosiana — em reclamar para Maffei o mesmo princípio rimbauldiano da «poesia liberdade livre» (transcrevendo um soneto do livro de Maffei, A).

Poeta da pesquisa, numa época em que o discurso poético se afunda numa literalidade por vezes rasteira, Luís Maffei, lido por

⁵⁵ E, mais uma vez, veja-se como Gastão Cruz concilia o seu pensamento crítico com o de Ramos Rosa, para ambos Rimbaud surge como fundador da poética moderna. Lugar central tem Jorge de Sena, neste contexto, a quem coube o primeiro grande ensaio de síntese sobre o autor das *Illuminations* em Portugal.

Gastão Cruz, surge-nos como um oficiante de uma linguagem sintacticamente estranha, dado o seu «maneirismo liberto e exacerbado».

Como poeta-crítico que sabe ler e dar a ler muitas das tensões e *contradi(c)ções* da nossa contemporaneidade poética, Gastão reserva para si o legado de uma tradição ensaística que, como tentei esboçar aqui, nos faz resgatar para este tempo de crise, uma crítica de adesão ao que é intrínseco ou essencial ao texto poético: a linguagem.

Ao ler Drummond, Eucanaã e Luís Maffei, Gastão Cruz não deixa de estar presente, como crítico activo, na poesia brasileira. Essa actividade, que é também acção, delimita, não por acaso, três poetas de três épocas diferentes. Mas aplica em relação aos três um modo de ver que tem raízes numa linhagem de poetas-críticos aos quem não era indiferente a tal supremacia do significante sobre o significado.

Renovação formal, experimentação linguística, isso vê/lê Gastão Cruz em Carlos Drummond de Andrade, em Eucanaã Ferraz e Luís Maffei. E isso está presente, como se sabe, na própria obra poética de Gastão Cruz, herdeira das conquistas do Modernismo, assim como o são as obras que, no cânone pessoal do autor de *A Vida da Poesia*, melhor souberam inovar e *recriar o mundo pedra a pedra*, com palavras vivas, transfiguradoras do mundo.

Bibliografia

- AGAMBEN, Giorgio, *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*, Santa Catarina, Unochapecó, 2010.
- BELO, Ruy, *Na Senda da Poesia*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2002.
- CRUZ, Gastão, *A Vida da Poesia — textos críticos reunidos*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2008.
- CRUZ, Gastão, *Rua de Portugal*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2002.
- CRUZ, Gastão, *Escarpas*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2010.
- ELIOT, T. S., *Ensaio de Doutrina Crítica*, Lisboa, Guimarães Editores, 1997.
- JÚDICE, Nuno, *ABC da Crítica*, Lisboa, Dom Quixote, 2010.
- ROSA, António Ramos, *Poesia Liberdade Livre*, Lisboa, Ulmeiro, 1986.

Nuno Júdice, o Crítico:
(Sobre *ABC da Crítica*)

NUNO JÚDICE, *ABC da Crítica*, Lisboa,
Dom Quixote, 2010

Escreveu em tempos David Mourão-Ferreira, num conhecido ensaio intitulado «Crítica da Literatura e Análise da Obra Literária», hoje inserto na colectânea *Tópicos de Crítica e de História Literária*, o seguinte:

A crítica, ao pretender compreender, interpretar e julgar a literatura terá, segundo penso, de atender aos seguintes requisitos: 1.º — assegurar-se do concurso da teoria e da história literárias; 2.º — assimilar, numa perspectiva histórica, os problemas e as técnicas que lhe são inerentes; 3.º — recorrer, como já em 1948 propunha Stanley Edgard Hyman, ao «uso organizado de técnicas e de conhecimentos não-literários para obter o íntimo discernimento da própria literatura» — a fim de conseguir, consoante a expressão do mesmo autor, «a integração ideal de todos os modernos métodos críticos dentro de um supermétodo».

(Mourão-Ferreira, 1969:35)

Esta perspectiva sobre o que deve ser e como deve ser o exercício da crítica estava de acordo com a qualidade e a regularidade dos suplementos de crítica de literatura que, entre as décadas de 30 e oitenta ou até meados dos anos 90, enchiam as páginas de jornais

de grande circulação. Findos os suplementos propriamente literários (o *DNA* e o *Mil Folhas*, por exemplo) há, apesar de tudo, a vontade de que a crítica, sob a forma da recensão ou às vezes do ensaio, sobreviva àquilo que é, para todos os efeitos, o estado atual do jornalismo cultural em Portugal, mais interessado em promover o romance feito por jornalistas de duvidosa qualidade literária, relegando para um plano secundaríssimo obras que verdadeiramente importam (e importarão) para compreendermos este nosso tempo.

Para o estado a que se chegou — e para que contribuíram muitos críticos que escrevem há 20 ou 30 anos — bastaria lembrar que impera uma «crítica extrínseca», na formulação de Northrop Frye, isto é, uma crítica de interesse, tantas vezes ignorante quanto ao modo como se deve apreender um texto e não raras vezes mal intencionada acerca do que é a função do crítico.

Ora, o livro de Nuno Júdice, *ABC da Crítica* (Dom Quixote) procura justamente interrogar quais são as funções do crítico. Hoje. Partindo das lições de T. S. Eliot e, como sugere o título, de Ezra Pound (autor do conhecido *ABC da Literatura*), de um Jacinto do Prado Coelho (autores de referência para Júdice, além de Ricoeur e Heidegger, de que há ecos), logo o autor concebe a crítica como aquele acto que visa esclarecer a obra literária, procurando também aventar possibilidades de interpretação dela. Uma crítica poligonal, que dá a ver as diversas perspectivas e as várias abordagens possíveis quanto a um objeto literário, baseada, essa crítica, num acto de adesão, eis o eixo fundamental do pensamento crítico de Júdice: «O lugar do crítico é o lugar do leitor: e, aí, tentar encontrar as questões que o texto coloca a quem o lê, procurando dar-lhes uma resposta, já que a simples leitura não tem esse fim. Se, ao ler a crítica, o leitor tiver encontrado ao menos uma resposta às interrogações que cada obra coloca, o objectivo da crítica poderá dar-se por satisfeito.» A tese inicial é esta. Mas há, cremos, outros quatro pontos cardeais, norteadores da intenção pedagógica deste livro.

Com efeito, o primeiro ponto axial que Júdice convoca é a necessidade de a crítica se distanciar de um determinado tipo de exercício que é, atualmente, comum: a crítica de livros que deve a sua argumentação à crítica de cinema, remetendo a literatura «para um espaço de publicidade e pipocas». Precisamente porque a literatura nasce da diferença de linguagem, porque literatura é o domínio de meios e processos retóricos, linguagem oposta ao «analfabetismo

redaccional que tem vindo a pretender que o texto literário se transforme em simples sinopse televisiva ou cinematográfica, ou registo informativo de ocorrências quotidianas em certa poesia que é levada aos píncaros do sublime numa paixão meramente grotesca de um certo círculo *crítico*» (p. 76), Nuno Júdice acaba por concentrar a sua atenção naquilo que é o gosto imperante na poesia (género a que dedica mais atenção), não escamoteando a gravidade do que se passa. Deriva desta constatação a segunda tese do livro: a crítica transversal ao estruturalismo e ao neoestruturalismo, à prática de uma suposta crítica aberta ao gosto público que descamba na pobreza interpretativa, mascarada, quantas vezes, num tecnicismo estéril.

Tem isto a ver com o «relativismo de critérios» e a uma crítica subjugada aos «ditames do mercado», o qual não aceita «a diversidade do facto literário, o pluralismo de linguagens e de universos estéticos» (p. 56). Repete-se, pois, a ideia de que o crítico deve não pactuar com as «análises facciosas em que o texto de que se gosta é usado para pôr de lado aquilo de que não se gosta, e se ataca um texto para pôr em evidência o texto que se pretende defender». Enquanto formação de uma *auctoritas* deve o crítico, segundo Júdice, recusar o gosto, isto é, a crítica centrada em impressões que têm mais que ver com a pessoa que escreve o livro do que com o modo como o livro, enquanto objeto linguístico, é um universo original e um exercício retoricamente rico.

As terceira e quarta teses promanam da crítica à instituição universitária e ao «mercado»: à criação, em catadupa, de *best-sellers*, de autores novos que praticam uma literatura pobre em ideias e obediente em termos de fórmulas para ganhar mercado. A demissão da Universidade é, neste contexto, particularmente grave porquanto à necessária democratização da cultura se assistiu, em proporção, à crescente banalização das técnicas e estratégias de ensino da Literatura (e mesmo à eliminação desse ensino por parte das entidades responsáveis ou, quando não, à prática de um hermetismo académico, responsável pelo alheamento de tantos...), fazendo com que as gerações de estudantes pós-25 de Abril, ao não frequentarem um ensino culturalmente rico, tenham, por vezes, um desconhecimento real do que é a Literatura e do que ela, simbolicamente, representa. Realidade evidente, a juzante, do jornalismo cultural, segundo Júdice.

Enfim, poder-se-á interrogar se a condenação da crítica do gosto não é, no fundo, uma utopia que na teoria literária se tem perseguido. A cientificidade nos estudos literários — do formalismo russo à escola de Chicago, do Estruturalismo à estilística de Spitzer ou Alonso, até Compagnon — depende em muito do que, afinal, é sempre o juízo pessoal de alguém que exerce crítica. Com direito, em todo o caso, ao «pecado capital» do gosto.

Fernando Cabral Martins e Richard Zenith:

Leitores de Pessoa

Teoria da Heteronímia (Assírio & Alvim, 2012), edição de Fernando Cabral Martins e de Richard Zenith, é um importante contributo, de dois especialistas da obra literária de Fernando Pessoa, para quem, dentro ou fora dos estudos pessoanos, se interessa sobre a galáxia heteronímica e o que, mais vastamente, diz respeito aos problemas da literatura como representação da realidade ou de uma identidade; da literatura como processo criativo — de criação de linguagem, entenda-se — e invenção de mundos.

No caso deste volume, onde antologicamente se selecionam textos de diversa índole do universo pessoano (desde textos iniciais, escritos por Pessoa numa fase de formação do plano autoral ou poético que concebeu, passando por cartas célebres, enviadas a Côrtes-Rodrigues ou a Casais Monteiro, sem esquecer missivas a editores em que, por exemplo, o poeta disserta sobre os três princípios da arte, até outros documentos assinados pelas «personagens» (Thomas Crosse sobre Caeiro) ou ensaios sobre iniciação e ocultismo, sobre cultura e poesia portuguesas ou sobre filosofia), o carácter didáctico desta edição determina a sua estruturação, algo de essencial para quem queira conhecer a obra ortónima e heterónima e os seus eixos de sentido.

Teoria da Heteronímia tem a seguinte organização: entre as páginas 11 a 38 há uma extensa e exigente fundamentação da teoria dos heterónimos. «Teoria» é, no respectivo enquadramento, um lexema essencial, dado que, sendo essa a questão central na arte que Pessoa põe em jogo, só enquanto «teoria» pode esse problema ser pensado.

«A ideia de heteronímia» levanta alguns interessantes problemas teóricos que extravasam a própria obra literária do Autor, uma vez que «o diálogo múltiplo entre textos assinados por diferentes nomes de autores» coloca o leitor perante um dos mais fascinantes nós semióticos numa obra labiríntica: precisamente o problema concernente à autoria e seu processamento em Pessoa e os vestígios ou evidências dos efeitos da assinatura na produção literária. Esclarecem os editores/prefaciadores: «Muitos deles [dos textos assinados pelos diversos 'eus'] são interpretações e anotações que contribuem para a discussão de poemas e se tornam complementares da sua leitura, passando a integrar, de modo mais ou menos directo, a poesia que tematizam. Um exemplo disso são os prefácios escritos por Ricardo Reis e Crosse para a obra de Alberto Caeiro» (p. 11).

Cabral Martins e Zenith esclarecem-nos também relativamente ao «espaço interior» (expressão que vão buscar a José Gil) em que a obra de Pessoa se engendra. Chamando a atenção para os percursos trilhados pelas diversas exegeses acerca de Pessoa — desde Gaspar Simões e Montalvor, Eduardo Lourenço e José Gil, sem esquecer Óscar Lopes ou Francisco Maciel da Silveira, Jacinto do Prado Coelho e Eduardo do Prado Coelho — avulta uma preocupação pedagógica que nos parece de salientar: ao localizar os pontos-chave das leituras críticas dos estudiosos que atrás referimos, Cabral Martins e Zenith conduzem o leitor pelo imenso bosque hermenêutico que a obra do autor de *Mensagem* suscitou e explicitam as traves-mestras críticas desses leitores obsessivos de Pessoa. E não deixa de ser preponderante que essa revisitação da crítica seja feita por dois críticos/ensaístas, porquanto a revisitação dos pontos nodais da hermenêutica pessoana acabe por ser a defesa de um determinado modo de ler a multifacetada poética fernandina assente em pressupostos filológicos, estilísticos e ideológicos e estéticos.

Das leituras que postulavam a «despersonalização» em Pessoa como fenómeno de desdobramento de uma psicologia (Simões), ou referindo as interpretações de Lourenço, segundo o qual haveria em Pessoa um excesso de «personalizações» (os heterónimos); ou destacando ainda a leitura de José Gil, o qual terá visto na heteronímia «um modo especial de produção de sentido», à luz de cuja invenção se produziria um «sujeito de tipo novo» criado no espaço intervalar entre sujeitos que a escrita dos vários «eus» encena, até às consabidas teses de Jacinto do Prado Coelho (a de um Pessoa produtor

de uma obra infinita que não teria resolução alguma, excepto o do caminho de uma escrita encenada noutros) ou de Óscar Lopes (esta de teor histórico-literário, sendo Pessoa o ponto culminante de um processo de criação autoral nascido no Romantismo e cuja produtividade textual — de estilhaçamento textual — teria mais que ver com uma estética pós-simbolista), ou ainda de Eduardo Prado Coelho, uma leitura de 1987 e segundo a qual a heteronimização é uma «descoincidência do sujeito em relação a si mesmo» (p. 15), o que se verifica é a gradual desvalorização da figura do Autor.

A poética simbolista e Mallarmé e a «desaparição elocutória do poeta», Keats e a declaração de o poeta não ter identidade e não ser a que cria nos outros e, claro, Rimbaud e a capital afirmação «JE est un autre», firmam uma linhagem outra para a modernidade poética, sendo Pessoa o ponto culminante dessa revolução da subjectividade e do modo de produzir estilos, figura inescapável de uma nova forma de construir a encenação em literatura. Robert Browning e Wordsworth (o *egotistical sublime* e o transbordamento do poeta aí problematizado), a transformação do autor «em grande personagem» — com origens, já no século XVIII em Chatterton ou em Macpherson (a invenção do bardo Ossian) — e a heteronimização gradual em figuras como Fradique Mendes (1869, ainda antes de Cesário), tudo parece legitimar os heterónimos também António Machado e Valéry Larbaud. Tal fenómeno corresponderia a uma dupla cisão: de um lado autores que se transferem para identidades outras, sejam elas editoras ou «autoras», figuras já independentes — em estilo e ideias — do centro empírico que as criou e dum outro lado o sujeito empírico, civil, o menos real que existe no jogo de máscaras que entretanto mobiliza a escrita.

Distinguindo entre heterónimo e ortónimo (heterónimo seria uma ideia que Pessoa teria ainda antes de cunhar o termo, a qual corresponderia à ideia de «transpersonalização» ou «outramento»), dá-se a ver, por meio de correspondência com inúmeros interlocutores, a ponderada auto-análise de Pessoa num diálogo permanente de vozes, definindo os seus outros «eus» segundo a ideia de eles constituírem um «agrupamento de psiquismos subsidiários». Só em 1928 Pessoa definirá com propriedade o que é heterónimo: «[termo aplicável a um pseudónimo] desde que este não represente o mesmo poeta com outro nome, mas um poeta diferente, concebido dramaticamente como personagem diversa do autor e, até, oposta à índole

dele». Assim Caeiro, Campos e Reis. O drama em gente decorre, portanto, dum plano de biografias, minuciosamente pensado e que teria inclusivamente a extraordinária hipótese de a cada heterónimo corresponder uma fotografia. Um estilo e um nome próprios, três heterónimos, um semi-heterónimo, Bernardo Soares, (por manter o estilo do seu criador), Fernando Pessoa ele-mesmo e um conjunto de sub-personalidades... eis a galáxia Pessoa.

Cabral Martins e Richard Zenith tiveram ainda o cuidado de documentar com sentido de oportunidade em que consistiria essa «teoria da heteronímia». Chamam a atenção para uma gralha que fez história: a de Gaspar Simões, cujo erro de transcrição levou a que o heterónimo fosse lido como «personalidade literária». De «personagem literária» se trata no caso de Bernardo Soares. Sendo um poeta dramático, o caso de Soares — compositor de um livro incompleto e nem por isso autor ou narrador do desassossegado livro que escreve — acaba por ser visto por Cabral Martins e Zenith como «um semi-heterónimo que tem a característica essencial do heterónimo: um outro autor» (p. 23). Personagem e heterónimo são, assim, lexemas equivalentes. Pessoa ele-mesmo, como ortónimo, apela a que nele se veja um heterónimo. As consequências dessa leitura prendem-se, então, com aquilo que seria o meta-autor, Fernando Pessoa.

Realidade e ficção, confundidas, assumiriam aqui uma interpenetração com essa outra *morfologia*, a saber: a de uma autoridade ou poeticidade com consciência de ser poesia feita por diversos «eus» com autoridade de assinatura. Shakespeare (e o problema da autoria em debate com Bacon) irrompe como génio e sombra tutelar de Pessoa. É, no fundo, um problema ontológico aquele que acaba por concentrar a produção textual em torno do problema do nome. Quem, no nome de quem, assina os textos por meio de que nomes? A ironia seria, no limite, o processo e a estratégia justificadoras do «efeito heteronímico», legitimando um modo específico de escrever: um processo mental e visual, dado que cada texto, sendo escrita, seria a figuração (o desenho mental) de uma imagem de determinado autor.

Para além do carácter lúdico e de *private joke*, há, em todo o caso, uma frieza que a *Tábua Bibliográfica* de 1928 e as *Notas Para a Recordação do meu Mestre Caeiro* acabam por denegar. A «Teoria Dramática», consagrando os trabalhos de Teresa Rita Lopes e de José-Augusto Seabra, acaba por conduzir-nos a mais uma câmara do complexo edifício pessoano: por meio de Caeiro, Reis e Campos,

Pessoa *sente* «na pessoa de outro» ou finge. Personagem e personalidade acabam, portanto, por se confundir ou funcionar como termos tangenciais dum drama em gente.

Galáxia em expansão, *Teoria da Heteronímia* é bem o exemplo de como se pode pensar Pessoa e os seus «ismos» tendo em conta os nomes de que a sua identidade se constitui: o mestre Caeiro sentiria as coisas como elas são, Reis sentiria as coisas perseguindo um ideal de medida (impossível na modernidade industrial, corruptora da Grécia Antiga), e Campos seria um projecto (até ao fim do próprio Fernando Pessoa) de sentir porque as coisas deveriam ser sentidas simplesmente... Que resulta daqui? Nomes. Ficções. Projectos que sustentam o sistema heteronímico central. O leitor gostará de saber quem foram António Passos, Aurélio Biana, Denton, Francisco da Costa, Jacob Satan, Erasmus Dare, Karl Heywood, David Merrick, Gaveston, Dr. Abílio Quaresma, Sidney Parkinson Stool... Pimenta ou João Rasteiro... Para além de António Mora, do Barão de Teive, Bernardo Soares ou os outros «eus» dele: Fernando Pessoa.

O Pessoa de Dona Cléo

CLEONICE BERARDINELLI, *Antologia Poética de Fernando Pessoa*, Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2010.

Com organização, apresentação e ensaios de Cleonice Berardinelli, a Casa da Palavra (Rio de Janeiro) acaba de publicar uma *Antologia Poética* de Fernando Pessoa, a qual tem o mérito de dar a conhecer de modo mais amplo o cosmos pessoano no espaço cultural brasileiro. Mas, cremos, esta é uma antologia que, a ser distribuída (por que meios?) em Portugal, pode muito bem funcionar como uma excelente introdução a Pessoa e seus heterónimos, já pela selecção de textos de Cleonice Berardinelli, já pela abordagem exegética que a especialista segue relativamente à galáxia fernandina.

Numa «Pequena Nota Final Sobre uma Pesquisadora Incansável», a equipe da Casa da Palavra sentencia: «Nem os mais de 60 anos de contato com a poesia de Fernando Pessoa eximem Cleonice Berardinelli de se deparar com desafios e descobertas [...]. No itinerário de preparação deste livro, produção marcada por infinitas surpresas, uma dúvida inquietou nossa incansável Cleonice. Na sólida edição portuguesa publicada pela Imprensa Nacional-Casa da Moeda (IN-CM), adotada como referência para esta antologia, o poema «'Fúria na noite o vento'...» terminava com o inexplicável verso «Como o vento preso ao mar».

Conhecedora profunda da obra pessoana, Cleonice estranhou a versão, acreditando tratar-se de um pequeno deslize, pois sempre considerara o breve poema um dos mais preciosos achados do Poeta,

onde este conseguira expressar poeticamente uma regra de três: «eu estou para o pensamento como o vento para o ar, isto é: o vento é feito de ar e eu sou feito de pensamento». Para certificar-se, Cleonice pôs-se novamente em campo, recorrendo aos originais do Espólio III da Biblioteca Nacional de Portugal. Frente à cópia do original dactilografado no poema, com traços da grafia de Pessoa, pôde ler claramente: «Como o vento preso ao ar.» Segue-se, depois deste esclarecimento um apontamento da equipa da Casa da Palavra, dando conta da «memória e intuição» de Cleonice Berardinelli; memória e intuição que «transforma[m] a obra de Fernando Pessoa em uma revelação inesgotável, para si e para os inúmeros companheiros de viagens literárias».

Não obstante a extensão desta transcrição, talvez possamos partir daqui para asseverar também dessa memória e intuição reveladoras de Pessoa, espécie de marca de água dos estudos pioneiros de Cleonice no âmbito dos estudos pessoanos. Num paratexto, Gilda Santos considera que esta antologia segue alguns propósitos académicos, nos quais a linha interpretativa dos ensaios cleonicianos jamais se quebra, antes se ergue como edifício hermenêutico sem falhas.

Primeiro que tudo, o trabalho filológico: procurou-se, com esta edição, colocar em diálogo «poemas [que dessem conta] das várias posições em que se situa o poeta ao enfocar um único ponto». Diz-nos ainda Gilda Santos: «Dos muitos estudos que dedicou aos poetas-em-Pessoa, figuram no volume os que privilegiam um escopo mais globalizante da produção pessoana, em percursos transversais pelos vários ‘eus’ e em corente interlocução com os poemas antologados.»

Diga-se, portanto, que os ensaios de Cleonice aqui compilados, percorrendo 60 anos de investigação, não perdem actualidade, antes reforçam linhas de leitura coesamente engendradas e em diálogo, fecundo sempre, com uma obra que se abre continuamente a novas perspectivas. Estamos, assim, perante pensamento que sente e sentimento que pensa: o sentir e o pensar de uma veterana leitora da Poiesis. O que se faz é, partindo da lição filológica, construir uma leitura que na releitura se dá a ver como aproximação a uma verdade possível do que os poemas pretenderiam dizer. Por isso o aparato crítico de Cleonice não anula os contributos da correspondência, nem tão-pouco os contributos da poesia em si mesma considerada, a qual, não raro, funciona como explicação da própria obra.

Não por acaso, num dos mais envolventes momentos deste livro, Cleonice Berardinelli, lendo a correspondência, esclarece que em Pessoa a heteronímia corresponde a uma diversificação do estilo a que corresponde a despersonalização do Poeta, até se chegar ao ponto de — como em Shakespeare, por exemplo — construir-se uma entidade (e não só uma identidade) que é feita de voluntariedade e involuntariedade. Quer isto dizer que em Pessoa (como ele esclarece em cartas a Cortes-Rodrigues ou a Casais Monteiro, a Sá-Carneiro e a outros destinatários — veja-se a carta que endossa aos psiquátricos franceses [em carta de 10 de Junho de 1919]), o movimento da escrita obedece, quase sempre, a um jogo de tensões motivado pela recepção da tradição lírica ocidental e a influência de Shakespeare. O problema da atribuição de autoria ao inventor de *Hamlet* e a questão da assinatura seria, como se deduz destes ensaios, estruturante no pensamento estético pessoano. Isso, a par da possibilidade de a escrita surgir da lucidez extrema com que se sabe que a realidade é uma fabricação intelectual e o mundo um conceito enigmático, misterioso e insondável. Tangencial ao fundo histórico-neurasténico de que o poeta de *Mensagem* desconfiou sempre, assim se explica a oscilação permanente entre emotividade e abulia, ou melhor, entre emotividade e cerebralidade num poeta que de si mesmo disse ter sentido, desde a infância uma tendência natural para a despersonalização.

Em «A Presença da Ausência em Fernando Pessoa», a exegeta estabelece a linhagem a que o autor de *Mensagem* pertenceria: Mallarmé (e Salinas), autores para quem a compreensão da essência das coisas é feita por substituição: em Pessoa, diz Cleonice, «é um mundo poético» aquilo a que temos acesso, mas esse mundo tem uma transcendência, um certo «além» e que, à luz da dúvida permanente do Poeta em relação ao que é fenomenologicamente o mundo, o leva a entender que o ocultismo, uma das facetas do seu pensamento poético, da sua estética, seria mais uma das soluções (a estética dos heterónimos seria outra, a cada uma das personagens do drama em gente correspondendo uma saída para a dor de pensar e de ser, para a certeza de que a vida é mistério, um mistério gravíssimo que impede que se faça arte pela arte se viva a poesia como missão, diz Pessoa) para que o naufrágio no ser não fosse, no limite, traduzível em termos de suicídio (como em Sá-Carneiro).

Deste ponto de vista, numa pertinente nota de rodapé, Cleonice desmente a tese de Mar Talegre: em Pessoa o clima do seu esote-

rismo não é de crença numa fé tranquilizadora, mas sim um clima de inquietação e dúvida, de contradição contínua e dialéctica, essa mesma dialéctica que, no fim de contas, anima o ensaísmo de Cleonice Berardinelli — como se ela nos dissesse também que, ao entrar no mundo-Pessoa, se diluem as certezas da teoria, da crítica e do ensaísmo. O que temos é, em síntese, um ensaísmo que igualmente se desdobra, se converte em aventura em torno de questões também candentes nos estudos pessoanos: autobiografia, autoria, fingimento, sinceridade, autenticidade, realidade e ficção, assinatura e autoridade... Tudo isto problematiza Cleonice Berardinelli por causa do fascinante Fernando Pessoa. Um Pessoa muito seu e que metodicamente é esquadrinhado, em leituras ricas e cujas teses vão ao encontro daquela polissémica felicidade cleonicianiana.

Ruy Belo:
Literatura explicativa

Literatura Explicativa — ensaios sobre Ruy Belo

EDITORA: Assírio & Alvim, 2015

ORGANIZAÇÃO: Manaíra Aires Athayde

Literatura Explicativa, volume de ensaios dedicado à obra poética de Ruy Belo (1933-1978), nasceu na sequência do colóquio organizado na Fundação Calouste Gulbenkian em 2011. Coordenado por Nuno Júdice, Paula Morão e Teresa Belo, esse congresso internacional contou com a presença de diversas personalidades da Universidade portuguesa e de outros tantos leitores de Ruy Belo — poetas, ensaístas, investigadores, não só de Portugal, mas do estrangeiro — para os quais o autor de *Aquele Grande Rio Eufrates* (1961), serviu de pretexto para tentar situar na diacronia e historicidade da nossa poesia contemporânea uma das suas vozes mais originais.

Divide-se o volume quatro secções: «Lugares, Paisagens e Intertextualidades», (com artigos de Ida Alves, Cristina Firmino Santos, Paula Morão, Jorge Fernandes da Silveira e Fernando J. B. Martinho), «Torrencialidade, Fragmentos e Montagem», (com textos de Gastão Cruz, Rosa Maria Martelo, Vasco Graça Moura e Diana Pimentel); «Amor, Mulher: Traços de Memória e Despedida» (Fernando Pinto do Amaral e Luís Mourão), «O tradutor, O ensaísta» (análises de Nuno Júdice, Jorge Valentim e Luís Maffei) e «Esquecimentos e Desencontros» (exegeses de Pedro Serra, Gustavo Rubim, Clara Rowland, Manoel Ricardo Lima e Golgona Anghel). Na secção final,

Marcos Lopes, Manaíra Aires Athayde e Eduardo Lourenço assinam os artigos que fecham esta compilação.

Para Ida Alves são as relações entre a paisagem e a inquirição do espaço como motivo de reflexão da própria escrita e de um fazer gramatical, o que pode pontuar a diferença axial da poética beliana quanto à crise da representação que as derivas modernas e pós-modernas estabelecem. Frente a uma realidade urbana tentacular, pode a paisagem recolocar o homem perante o mundo de uma forma que o humanize? Quer dizer: ver uma paisagem não é apenas, diz a ensaísta, citando Michel Collot, proceder a um enfoque estético do espaço, mas antes «examinar como determinadas formulações paisagísticas problematizam, em termos de conteúdo e forma, o trânsito entre subjectividade, linguagem e mundo» (p. 22). É essa a tese deste primeiro estudo: Ruy Belo é um poeta produtor de imagens, alguém que, na sua prática literária, procurou mudar a forma de perceber o real, configurando-a, como lugar onde o próprio mundo irrompe em todo o seu paradoxal esplendor.

Eduardo Lourenço destaca a «vaga oceânica dos [poemas de Ruy Belo]», articulando esse fundo marinho, feito de vagas vocálicas, da frase distendida por centenas de versos e imagens, com a influência do estilo pessoano, a cuja linguagem Ruy Belo teria ficado a dever quer a clássica dicção ou a «clássica vocação de prosa libérrima da imaginação» (p. 338), quer uma coloquialidade livre para ser a fala de um eu que «decidirá escrever em minúscula todos os ícones da idolatria humana: heróis, estrelas, santos, cristo, a virgem, Deus mesmo» (p. 340). Nele a «hiperconsciência [relativamente à] condição impotente da linguagem para falar a realidade na sua essência, como miticamente e formalmente o pode fazer a fórmula matemática» torna-se também paisagem onde o grande Nada só se resolve com a exaltação da «memória poética do Ocidente [...] como se o iluminado de Deus e dos deuses fosse voz de ninguém [...]» (p. 344).

Nesse sentido, têm enorme relevância para a compreensão do universo poético beliano, os ensaios insertos no início desta compilação, de Paula Morão e de Fernando J. B. Martinho. Em ambos há uma mesma preocupação por articular questões da representação de um eu confrontado com o Nada e os lugares que esse eu transporta para os poemas, cartografando os momentos em que esse nihilismo textualiza. Sujeito e lugares que só se podem ler na meditação religiosa-poética, tal qual Eduardo Lourenço sugere e deste ponto de vista os

trabalhos de Paula Morão e de Fernando Martinho complementam a intuição crítica de Lourenço e vice-versa.

Segundo Paula Morão, Ruy Belo problematiza o tema da sinceridade e do fingimento, sem esquecer quanto a crise da representação do eu na linguagem moderna se cruza com fontes várias da cultura literária ocidental, também elas, em regime citacional, postas em permanente questão num universo em si mesmo marcado pelo deceptivo e a consciência de que ser poeta é exercer uma sabedoria que detesta a boca bilingue. Tal implica que dizer o mundo poeticamente é dizê-lo segundo uma ideia de desvio, de excentricidade ou de fuga a uma suposta norma-padrão, pondo em destaque ideias que se expõem no poema-prólogo de *Transporte no Tempo*: da poesia como desconcerto, agressão e perturbação das «organizações patrióticas, ou [d]as patrióticas organizações» (in «Breve Programa Para Uma Iniciação ao Canto»).

Dessa fidelidade a um programa poético conduzido por uma palavra metafórica e excessiva dependerá a estruturação do livro de 1966. Observando-se os palimpsestos vários de que esse livro é feito, Paula Morão considera que uma necessária leitura comparatista pode iluminar o sentido poético da palavra de Belo, metodologia que atende a dactiloscritos e variantes lexicais e/ou tematico-ideológicas, de modo a mapear a arqueologia de *Boca Bilingue*. A representação e a sua crise só pode ser pensável, afirma a ensaísta, em função da linguagem, precisamente o eixo onde «o sujeito empírico [se vê], decisivamente afastado para a margem da textualidade» (p. 47). É a ideia de texto e de sujeito como *exemplum* o que se deixa adivinhar na circularidade de uma obra em torno de uma subjectividade responsável por se ir inventariando nos poemas. Habitar a linguagem como quem habita lugares, eis o que transforma os poemas em casas que são feitas «das peças e dos tempos do sujeito distanciado de si para ao núcleo do seu ser tornar — «homem de palavra[s]».

As ideias de variação e de experimentação são, para Fernando J. B. Martinho, termos inescapáveis e que reenviam para tantos outros artigos aqui reunidos. Martinho questiona a variação textual dos poemas pertencentes ao ciclo de Madrid. Que motivações de ordem humana e literária justificaram determinadas produções poéticas correspondentes à vivência do autor na capital espanhola? O ponto nodal em J. B. Martinho está na constatação de que qualquer leitura da poesia de Belo tem de ter em conta os modos como a «deriva

interior» do sujeito passa pela compreensão dos lugares e «dos países como realidades interiores». Madrid tem, pois, uma importância fulcral na obra de Belo, marcando, a partir de 1971, uma segunda fase da sua evolução poética, pautada pelo poema longo, agora mais radicalmente explorado.

Os textos como lugares de visitas várias, isso mesmo anima as leituras de Gastão Cruz, segundo o qual uma dialéctica da construção e da desconstrução, da liberdade e do rigor, mobiliza a proposta poética de Ruy Belo no quadro geral da evolução da poesia no decurso das décadas de 60 e 70. Para Rosa Maria Martelo, a alegoria, o fragmento e a montagem legitimam a escrita da poesia beliana, fruto de uma aguda consciência da História, sendo o poeta o recolector da memória e o arquivista de um devir pessoal e colectivo. Entre montagem e fragmento, diz Rosa Maria Martelo que é a perda do fundamento que agencia uma «organização textual essencialmente metonímica, dominada pelo olhar alegorista» (p. 125). Nesta perspectiva, é a repetição dessa perda que suscita poemas expansivos, ou em expansão, como se vincar a perda fosse a via para fazer nascer os textos.

Repetição, variação, experimentação, também em Vasco Graça Moura, que lê penetrantemente *A Margem da Alegria* nos seus 2161 versos, e em Pedro Serra (cujo ensaio poderia integrar a segunda secção, porque aí se investiga o estilo e a construção de procedimentos poemáticos em Belo), se referem a importância da torrencialidade discursiva como sedimento essencial desta escrita onde se unem ironia e lirismo. A partir da noção de um «estilo tardio» (declara Serra) assente na revalorização da «significação poética», mais do que numa sublimação poética da autenticidade, em direcção oposta à leitura crítica de Gaspar Simões quanto aos perigos em que Ruy Belo teria incorrido nos anos sessenta, defende-se que a linguagem beliana é o resultado de uma excentricidade. O poeta de «Muriel» procede à insularização e mesmo ao culto de certo anacronismo verbal, consciente de que essa linguagem, herdeira do simbolismo-modernismo, se amalgama com um barroquismo persistente na última fase da sua produção, facto que Simões não teria compreendido.

Se para Pedro Serra ler Ruy Belo é apreender o significado do «estilo tardio», a mesma lógica se aplica também ao ensaio de Vasco Graça Moura. Exímio na atenção quanto ao *modus operandi* de *A Margem da Alegria* (1974), analisam-se aqui os movimentos de des-

multiplicação semântica, efrástica e aliterativa desse texto, dando a ver como nele o tom e a forma são determinados por um ritmo e uma melopeia, originando um *rallentando* fonético-sintática, em cuja voz enunciativa se cruzam «tempos, espaços, dimensões da alma e do corpo, do espírito e da emoção, da história e da memória» (p. 129). A leitura é enriquecida pela profundidade interpretativa dos símbolos e da iconografia que modulam esse poema longo, desde as referências às cenas do Juízo Final ao significado da rosácea que, esculpida no monumento fúnebre dos amantes em Alcobaça, como tantos outros signos escrutinados por Graça Moura, indicia a preocupação do poeta por, também ele, se dedicar à construção de um texto que fosse o equivalente verbal das esculturas de Pedro e Inês em Alcobaça.

Num volume tão rico de leituras heterodoxas, chame-se ainda a atenção para os trabalhos assinados por Diana Pimentel sobre o cinema em Ruy Belo, aí se defendendo que a sétima arte é um modo de habitar e inventar paisagens perspectiva a que não é alheio o enfoque deleuziano que Pimentel persegue; e por Fernando Pinto do Amaral, o qual, escrevendo sobre o amor, perscruta os cambiantes do sentimento amoroso em articulação com o tópico da *brevitas*, questão obsidante. Para além dos artigos que, na quarta parte, relacionam o poeta com o ensaísta e o tradutor, vale a pena sublinhar os reenvios que as mais diversas coordenadas hermenêuticas vão estabelecendo de ensaio para ensaio: por exemplo, chamam-se à colação problemas atinentes à autoridade do autor, bem como ao duplo efeito autoral da tradução, gestos de assinatura plenos de consequências quer nas relações entre poesia e crítica, quer no que tange à actividade de tradutor que Ruy Belo levou a cabo.

Com efeito, Nuno Júdice reflecte sobre as consequências da assinatura do tradutor Ruy Belo relativamente àquilo que poderíamos ver como o complexo borgesiano da figura de Pierre Menard, reescritor do Quixote. Segundo Júdice tais efeitos de palimpsesto (ao traduzir Borges ou Blake), inscrevem-se num princípio estético de transfusão ou transferência que legitima a tradução como «transporte na língua» (p. 199), expressão adequada a um poeta para quem fazer poesia ou traduzi-la, assim como teorizar sobre a palavra poética foi sempre exercício de transporte. Esse efeito de transporte leva Jorge Valentim a interrogar, em «Na Senda do Ensaio» que coordenadas guiam o ensaísmo beliano. Pessoa e Sérgio, mas também Eliot, dina-

mizam o ensaio como exercício espiritual, independência, experimentação e labor judicativo tal qual Belo preconizou; ideias que Luís Maffei corrobora, chamando-nos a atenção para o modo como se conjugam a ética e a estética no exercício crítico: «[em Ruy Belo] há um jogo a ser jogado [entre poesia e crítica], não unívoco nem equívoco, mas cheio de responsabilidade frente à terrível e fascinante presença do outro» (p. 221).

Em rigor, *Literatura Explicativa — ensaios sobre Ruy Belo* pode ser lido ainda sob a óptica daqueles que, como Gustavo Rubim ou Clara Rowland, vêem no poeta alguém que, mesmo num só poema soube levar às últimas consequências uma radical forma de conhecimento do mundo, reunindo num mesmo gesto a compreensão das folhas do vento (a natureza) e as folhas dos livros (a cultura). Acolher esse mundo e recolher, diz Rowland, nessa «Conspiração de Folhas», uma ideia de livro(s), eis o sentido do movimento pendular desta poética. As folhas de uma vida consomem uma organicidade estilística, recolhendo e acolhendo na escrita a vida como «coisa feita», inalterável, similar a um livro acabado.

Sob este prisma, talvez este *Literatura Explicativa — ensaios sobre Ruy Belo* confirme já quanto obra, nome e escrita no poeta são signos de uma ausência que sempre se intuíram, porquanto é como voz que irrompe de um «fracasso necessário» que reiteradamente o livro da vida se redige. Tal qual afirma Golgona Anghel em «Figuras do Desaparecimento» (a páginas 289), a potência criadora deste poeta maior do século xx deflagra de uma inércia que se abandona obsessivamente a uma atonalidade, a uma «literatura [que se torna] o chão movediço e quebradiço duma experiência nova».

Poetas que interessam mais:
Um livro de ensaios

Poetas que interessam mais
Leituras da Poesia Portuguesa Pós-Pessoa
Organização de Ida Alves e Luís Maffei
Rio de Janeiro, Editorial Azougue, 2011

Talvez não seja despropositado começar por perguntar o que é o ensaio e quais os limites da sua possibilidade enquanto género. O termo comporta o étimo *exagium*, proveniente do latim tardio, querendo significar «balança», reenviando ao termo *exagiare*, «pesar». Tangencial a essa primeira significação, ensaio pode também designar «exame», com remissão para a parte da balança que, examinando, controla, pela lingueta do fiel da balança, o peso dum objeto. Assim, ensaio remete para o verbo *exigo*, cuja semântica aponta para as ideias de empurrar, expulsar e, mais distante do sentido primeiro, exigir. *Poetas Que Interessam mais — Leituras da Poesia Portuguesa PósPessoa* reúne vinte e cinco trabalhos em que se faz a arqueologia de «alguns dos principais vectores da poética pós-pessoana [...] para conhecer e reconhecer o importante lugar que essa literatura [a portuguesa] ocupa em nossa cultura» (p. 7).

Cronologicamente, assim se apresentam os estudos compilados. Mónica Figueiredo escreve sobre Nemésio. Luís Maffei, por seu turno, detém-se na poesia portuguesa de 2000 até hoje. Dois aspectos unem estes textos: Mónica Figueiredo, a respeito de Nemésio, destaca a rutura discursiva operada pelo autor de *O Verbo e a Morte*, assente

numa maior liberdade retórica que rompe «com a sagração de temas poéticos, [pois Nemésio] inverteu toda a forma de linearidade, levou ao limite a metáfora, jogou com a intertextualidade, abriu espaço para o registo da memória involuntária, acreditou no desconexo e fez de bactérias, falências econômicas, ou de reatores de avião temas e motivos de poesia» (p. 9).

Para Maffei, a escrita do novo no século XXI opera também alguma rutura, devedora do lastro nemesiano, entre outras heranças. Joaquim Manuel Magalhães e os autores de *Cartucho*, António Franco Alexandre, Helder Moura Pereira e João Miguel Fernandes Jorge, mas também Al Berto, são responsáveis por um vanguardismo de blague, entre o *pop* do invólucro — folhas de mercearia amarrotadas onde constavam poemas — e a atitude de recusa de certo textualismo da década anterior que Magalhães ostensivamente interroga, defendendo um «regresso ao real», como refere Emerson Inácio.

Aludindo à antologia de 2002, *Poetas Sem Qualidades*, Maffei destaca o fim da densificação verbal ocorrida nos últimos dez, quinze anos, algo que entronca no que poetas como Nuno Júdice — que para Ida Alves estabelece uma «poética de *personas*» (p. 293) operando uma «narratividade [que] trata, na verdade, da elaboração do próprio poema a partir de emoções ou sensações» (p. 293) — ou, noutro sentido, Adília Lopes, propuseram enquanto dessacralização do literário, mesmo se tal dessacralização significou habilidade extrema em colocar o próprio lirismo e a tradição literária em questão permanente, como lemos no poeta de *Teoria Geral do Sentimento*.

Maffei segue um dos postulados mais ativos da leitura pós-moderna: o de Guy Debord. Na sociedade do espetáculo em que a poesia atua, esta tende a seguir efeitos pragmáticos da comunicação, explorando os conteúdos realistas que evidenciam a «fragilidade ontológica do próprio texto» — reconhece Rosa Maria Martelo, aspecto comum a João Luís Barreto Guimarães, Luís Quintais ou Carlos Bessa (p. 392). Mesmo se se aposta num percurso de «transfiguração» em Filipa Leal ou num tom surrealista em Rui Córias ou Valter Hugo Mãe, sem esquecer Rui Laje e Rui Nunes, é de fragilidade ontológico-textual que a poesia desta primeira década dá conta.

Porque se trata de pensar a linguagem, Carlos de Oliveira, em ensaio de Leonardo Gandolfi, surge como um dos astros fortes da segunda metade do século XX. O ficcionista de *Finisterra* cria uma linha de leitura central para a compreensão de muita da poesia

novecentista portuguesa a partir das interrogações que lança sobre a laboração da escrita e o estatuto do escritor/autor e das relações de conflito e semelhança entre sujeito e texto. Há em Oliveira, como lê Gandolfi, um percurso literário pautado por uma certa desestabilização do biográfico que procede da reescrita, entenda-se: da reformulação permanente de versões de mundo e que, da poesia aos romances, diluem a figura do autor para intensificar a figuralidade da escrita. Essa reescritura torna-se tarefa de correção de um mundo verbal árido e escasso dando a ver o microrrigor de uma gramática de rarefação, inspiradora, na contemporaneidade, da poética de Manuel Gusmão.

Como *razão apaixonada*, o poeta de *A Terceira Mão* apresenta-nos, segundo Marleide Lima, uma «escrita árdua [...] um exercício contínuo do poeta no seu trabalho inquieto com a linguagem que se constrói letra a letra, imagem a imagem» (p. 365), assim justificando os reenvios que muitas vezes a sua obra estabelece com nomes como Carlos de Oliveira e Herberto Helder. Em Gusmão, a poesia concebe-se como «chão da história» espiritualizando, pela invenção de possíveis verbais, a humanidade. Já para Virgínia Boechat, em estudo sobre Eugénio de Andrade, «a palavra é [...] o lugar de uma soma que não apaga os caminhos da dualidade» (p. 48) existente entre efemeridade do amor e a perseguição de uma eternidade da escrita. O poeta é visto como portador de um sentido para a vida humana, guardador de metáforas «[reeditando] nele uma consciência demiúrgica» (p. 55) que o coloca numa posição heterodoxa no quadro da evolução do lirismo moderno em Portugal: de costas voltadas para Pessoa, mais perto duma expressão cancioneril a que as influências da poesia ibérica não serão estranhas.

Talvez o ensaio dedicado a Eugénio possa ser complementado com a leitura de Alberto Pucheu sobre a poética de Luís Miguel Nava. O obscurecimento gradual que podemos ler em Nava deriva, talvez, da mesma funda melancolia que se observa em Eugénio. Mas, no contexto em que evolui a poética do autor de *O Céu sob as Entranhas*, essa melancolia toldase de uma negritude relampejante, como se os poemas funcionassem como espelhos de uma «vitalidade descautelada» (p. 333). Em Nava, afirma Pucheu, o erotismo soube conjugar-se com um mundo de imagens fortes à luz de «uma efervescência homoerótica [...] havendo, prioritariamente, um cosmoerotismo em sua poesia» (p. 337).

Já nos ensaios dedicados a Sophia (assinado por Márcia Barbosa), Jorge de Sena (da autoria de Gilda Santos) e ao surrealismo (por Jorge Fernandes da Silveira) importa ver como os estilos do ensaio são diversos e as fronteiras com o literário, ténues. Márcia Barbosa procura nos poemas de Sophia um singular empenhamento, relacionando a sua obra com *Mensagem*, de Pessoa. Em ambos os poetas identifica o mesmo desejo de transcendência e o «prenúncio de uma nova ordem social» (p. 63), pois Sophia e Pessoa seriam animados, escreve, citando Maria Lúcia Dal Farra, por um «messianismo de linguagem».

Segundo Gilda Santos, Jorge de Sena é alvo de exegese à luz do magistério de Rimbaud e de outros autores franceses que o autor leu, traduziu, citou, apresentou e procurou divulgar e que confirmam um Sena poliédrico que irrompe das páginas do ensaio. Esse diálogo repercute-se em poemas como «L'été au Portugal», «La Dame à la Licorne», «Si jeunesse savait» ou o conhecido «Chartres ou As Pazes com a Europa». Em torno de O'Neill e Cesariny, Jorge Fernandes da Silveira percorre um trilho de leitura que é uma prodigiosa exegese dos dois autores. Ao ler o que escreveram os poetas de «Um Adeus Português» e de «You Are Welcome to Elsinore», Silveira «aprende» que os poemas são «Textos Personagens, em repouso» (p. 99). Assim o seu «ensaiodramaemgente» é uma proposta hermenêutica arrojada onde se defende que estamos perante poetas que suscitam a criação dum «ensaio teatral», investida surrealizante em ensaio que é também literatura.

Em outros estudos, como os dedicados a David Mourão Ferreira (Teresa Cristina Cerdeira) — onde se enquadra a sua poética numa linhagem que vem do amor cristão ao amor erótico numa reinvenção da lição camonianiana —; a António Ramos Rosa (Silvana de Oliveira) — entendido como responsável por uma obra onde se configura «uma poesia de carácter solar, cotidiana e povoada de metáforas ligadas à concretude de um mundo» (p. 123) — ou ainda à Poesia Experimental (Rogério Barbosa da Silva), verificase que «a escrita nunca foi senão representação: imagem» (p. 135), como sentencia Ana Hatherly.

De resto, esse caminho da imagem está patente em Ana Luísa Amaral e Maria Teresa Horta, poetas que são alvo de ensaio comparativo/contrastivo por parte de Ana Domingues de Oliveira e onde se explora uma semântica da recusa e uma fundação do poético no feminino como modo de resistência de um corpo que se

faz canto/cântico do indomesticável nas obras das autoras que não fogem aos temas da opressão e da liberdade.

Os ensaios mediais do volume — sobre Ruy Belo, Herberto Helder, Fiama, Luiza Neto Jorge, Gastão Cruz, Armando Silva Carvalho, Maria Gabriela Llansol e Assis Pacheco — concitam coordenadas de leitura renovadoras. Em Ruy Belo, como defende Marcos Aparecido Lopes, a vocação poética banhasse numa experiência religiosa marcada pela valorização da visão epifânica do deus ausente, experiência a partir da qual a poesia se encaminha, como escritura, para uma atenção às potencialidades da linguagem segundo o «primado da audição sobre a visão» (p. 159).

De certo modo, nas exegeses sobre Herberto, Fiama Hasse Pais Brandão, Luiza Neto Jorge e Gastão Cruz, o fenômeno poético é compreendido de forma correlativa: em Herberto (Izabela Leal) refere-se a influência de Baudelaire «sobretudo no que diz respeito à dimensão da experiência que o poema dá a ver, ou que não pode dar a ver, isto é, a dimensão que se traça entre o que o poema deseja ser e o que de fato é» (p. 172). Desta feita, a poética herbertiana afirma-se «comemoração, comemoração, reatualização da memória no presente, do mundo dos mortos naquele dos vivos» (p. 173). Poesia como escavação e jogo entre devir e porvir em *Ou o Poema Contínuo* assiste-se ao combate entre «vida e morte [e o poema é] a devoração do criador pela coisa criada» (p. 177), «construção e destruição de outros textos na busca do texto próprio [...] fazendo [o poema] com e contra os escritos que [o] antecedem» (p. 178).

Um mesmo processo de aquisição de textos (de escavação?) de outros para criar o seu próprio é visível em Fiama. Monica Simas dedica-se à análise dos quatro poemas insertos no número da revista *Relâmpago* dedicado à autora (2004). «A Matéria Simples» cumpre o gesto da escrita feita leitura dos labirintos da existência. É a literatura como elemento terceiro entre a linguagem e a obra, tal como defende Foucault, que anima a escrita transgressora da poetisa. Logo, «talvez possamos assinalar a duplicidade do ‘espaço próprio’ da poesia de Fiama [...] em relação [...] à herança textual/cultural, configurando a literatura como ‘princípio de legibilidade’» ou «de ‘biblioteca’, mas também como lugar ‘interdito’ em relação ao uso da linguagem como transparência da língua» (p. 184).

Sobre a poetisa de *O Ciclóptico Acto*, Roberto Corrêa dos Santos afirma que ela persegue a «letra que leve até à mão aquilo que se

passa no rio do pensamento, lá desaguardo volumes de afetos e frases, libertos de elos fáceis» (p. 202). Assim, a poesia de Luiza é «guerra entre impulso e ressonância: lembrança: arquivo: arquivo: arquivo: teste de constrangimento: regra: ponto e mira: mensagem tópica e arqueológica: sinalizador» (p. 203). Gastão Cruz, em ensaio da autoria de Simone Caputo Gomes, surge como discípulo sábio de Camões, Pessanha, Shakespeare, Blake, entre outros; autor também dum «duelo agudíssimo» com as vozes da tradição poética ocidental. O maneirismo, a que se refere a ensaísta, é uma das marcas mais fortes dessa poética culta e que obedece a um «estado crepuscular» da consciência. Trata-se da tentativa de gravação do efémero na segurança de um texto sobrevivente. Os poemas viajam pelo tempo passado recuperando os materiais concretos — as palavras — para resistir ao império da morte.

Sebastião Edson Macedo trata da «manipulação da memória» e de uma certa necessidade de eternizar o efémero na obra de Armando Silva Carvalho. Poeta das «fantasmagorias da metrópole» (p. 231), nos seus textos articula-se a temática amorosa com a crítica à hipocrisia do tempo urbano. Algo de semelhante ocorre na poesia de Assis Pacheco, subvertor da história que condena a barbárie humana segundo «o binómio memória/esquecimento», como salienta Mário César Lugarinho em ensaio sobre «As Poéticas do Tempo e a Guerra da África». Neste sentido, Alegre e Assis Pacheco podiam inscrever-se numa mesma vivência do poético à luz da «história [vivida como] um rotativo palco romanesco» (p. 239). Já em Llansol figura uma «escrita no ventre» que leva à explosão «luminosa da paixão da escrita» (p. 245) e nos oferece, segundo este ensaio, o «combate pelo dramapoesia».

Poetas Que Interessam mais — Leituras da Poesia Portuguesa Pós-Pessoa fica como um marco do ensaísmo sobre a poética da segunda metade do século xx. Pelo que seria ainda possível escrever sobre os poetas que foram objeto de reflexão, é plausível que outro volume de ensaios se justifique, pois é eclética e heteróclita a poesia que, hoje, continua a aventura iniciada por Pessoa, poeta, nestes poetas, vivo.

II

VOLTAR A LER

POETAS PORTUGUESES MODERNOS E CONTEMPORÂNEOS

«[...] devíamos lembrar de que toda a crítica é tão inevitável como respirar [...]»

T. S. ELIOT, *Ensaio de Doutrina Crítica*, Lisboa, Guimarães Editores, 12.^a ed., 1997, pp. 21-22.

«Aço na forja dos dicionários
as palavras são feitas de aspereza:
o primeiro vestígio da beleza
é a cólera dos versos necessários.»

CARLOS DE OLIVEIRA

Antero de Quental:
A redacção do suicídio?

A Mariana Costa e Filipe Fernandes, meus alunos

«Quem sois vós, peregrinos singulares?
Dor, Tédio, Desenganos e Pesares...
Atrás deles a Morte espreita ainda...

Conheço-vos. Meus guias derradeiros
Sereis vós. Silenciosos companheiros,
Bem-vindos, pois, e tu, Morte, bem-vinda!»

ANTERO DE QUENTAL, «Em Viagem», in *Sonetos*,
Lisboa, IN-CM, 2002, p. 128

É quase impossível não ler Antero sob a óptica do que o seu último gesto em vida pretendeu significar. O Antero da juventude nos Açores, aluno de Castilho no Colégio do Pórtico, ou do tempo de Coimbra, lugar onde irrompe, com toda a energia e luminosidade de um líder, o polemista, o organizador de uma geração, o poeta e o pensador, esse não é o mesmo Antero que em 1891 põe termo à vida após um longo período de depressão e questionamento irresolúveis.

Escreveu Eça de Queirós que Antero era «um Génio que era um Santo». Esta afirmação acabou por se tornar como que uma imagem de Epinal, levando a que sucessivas gerações construíssem sobre o autor das *Primaveras Românticas* uma mitologia e um fascínio difi-

cilmente dissociáveis do suicídio ocorrido frente ao Convento da Esperança. Todavia, não será a frase de Eça a que mais justiça faz à magnética personalidade do pensador-poeta. Talvez Anselmo de Andrade tenha escrito dos mais sérios testemunhos. Este: «Todos os que um dia se aproximaram de Antero ficaram logo, irresistivelmente, dominados pelo seu espírito e pela sua grandeza moral».⁵⁶ João Machado de Faria e Maia não hesitou em considerar que Antero era:

Uma destas superioridades morais que nos dava a convicção de algum alto destino.⁵⁷

É esse traço de fidelidade ou coerência absolutas entre vida e obra que parece guindar Antero ao plano do mito.

Camilo Ribeiro, responsável por um dos mais penetrantes estudos sobre Quental, publicado em 1995, procede ao levantamento dos eixos temáticos e ideológicos da poética anteriana e reitera o juízo de Magalhães Lima exposto no *In Memoriam*: a perseguição da verdade, da justiça, da independência e da liberdade, tudo isso concorre para o estabelecimento de uma harmonia entre textos e percurso existencial, como se Antero tivesse planeado ser o que os seus contemporâneos dele idealizaram. Essa idealização, que se efectiva numa obra ímpar de poesia e de pensamento, exprime ideias e valores que foram não só literariamente aprofundados, mas também concretamente vividos. É esse um dos primeiros sinais de singularidade da obra de Antero: a concordância entre o que os textos dizem e aquilo que, contemporâneos, das mais diversas áreas da cultura portuguesa, afirmam sobre o poeta açoriano.

Igualmente se pode ver a originalidade da sua voz no modo como Antero explana nos seus poemas a angustiada demanda da verdade absoluta de Deus, do Homem, da Morte e da Alma. O que nele está em jogo é a superação gradual do romantismo na sua faceta mais emocionalmente lírica e confessional, de modo a encaminhar a sua linguagem para uma depuração clássica, ancorada, esse processo, na sistematização de um pensamento filosófico que reclama uma expressão poética. Tal expressão implicará a ficcionalização dessa voz poética, uma voz que é o lugar da meditação fria, distanciada,

⁵⁶ Transcrito de RIBEIRO, Camilo. *Arte e Estética em Antero de Quental*, Lisboa, Edições Universitárias Lusófonas, 1995, p. 16.

⁵⁷ *Idem*, p. 16.

mesmo quando o discurso é laborado na primeira pessoa ou sentimos mais vibrante a exclamação de uma dor e de um vazio universais.

A poesia não se faz em Antero com ideias, mas com palavras e é ele quem, primeiramente, teve, a este respeito, a consciência — moderna — de que a literatura não é simples derramamento de uma interioridade em convulsão, mas a afirmação de um combate entre linguagens: a que o real histórico nos impõe, árida de imaginação e excessivamente presa aos grilhões dos materialismos e a poética palavra, que se trabalha para atingir uma consciência de si na «arena trágica» do fluir humano.

Por outro lado, consciente da fissura existente entre palavra poética e ideais perseguidos, diga-se que há nas *Odes Modernas* (1.^a ed. 1865) noção de que palavra de poesia, para superar o lirismo mais estereotipado, teria de percorrer os caminhos de certa expressão épica. Tal estava justificado, no plano da intervenção social, com opúsculos e artigos de teor socialista, na crença dialéctica no progresso e nos poderes que o Poeta possui enquanto mentor da humanidade. Já nos *Sonetos Completos* (edição de 1886), o que temos é uma outra voz, pessimista e desistente, cujo único anseio é mergulhar no Nada, na Morte e descansar do turbilhão do mundo.

Na sua *opus magnum* não é possível apontar uma fraqueza, formal ou de conteúdo, de tal modo são lapidares e conclusivas as teses que os sonetos pretendem transmitir. No contexto do século XIX, esses sonetos surgem em toda a força da sua expressão, justamente porque se firmam as bases de um discurso poético novo, no qual vislumbramos um dos problemas do homem moderno: a cisão da subjectividade, a fissura entre a Poesia e o Mundo, entre o Poeta e o colectivo que ele anseia regenerar. Tal aponta para a fractura ontológica que os poemas de Antero denotam: há neles a divisão entre o Poeta (personagem, figura, símbolo) e o Homem na sua existência civil, o filósofo, o chefe-de-fila de uma geração, como se entre Antero, autor, e Antero, o Poeta, estivesse cavado um fosso intransponível a que a poesia responderá dramaticamente.

Com efeito, o «eu» anteriano constantemente se pergunta quem é e essa sondagem aos labirintos do seu pensar e do seu sentir se pode convocar, apesar das críticas⁵⁸ que possam ser colocadas, a

⁵⁸ Convém, neste contexto, e porque nos referimos a Sérgio e à natureza para-teatral da poética anteriana, ter presente as críticas de Ana Maria Almeida Martins

tese de António Sérgio, a dos «dois Anteros», o apolíneo e o dionisíaco, sobretudo põe em relevo os caminhos de uma impessoalidade que Pessoa, Sá-Carneiro e a modernidade irão trilhar. Assume-se nos sonetos uma espécie de Morte (do autor e da sua poesia), elidindo definitivamente o sujeito empírico, ao ponto de o próprio Antero de Quental considerar que esses sonetos são «o testamento do pobre poeta que acabou», como escreveu em carta a Carolina Michaëlis.⁵⁹

Nessa perspectiva a inquirição que Antero dirige quer ao seu mundo interior, quer à realidade em que se vê imerso, tem legitimado as exegeses que apontam para a natureza pré-dramática da sua poesia. Em termos de perseguição de um discurso novo, esse fundo parateatral ancora-se numa linguagem tendencialmente alegórica, ou na edificação de cenas líricas onde a Morte é a personagem principal do conflito interior existente no Poeta⁶⁰ e que o «episódio-fradique» antecipa enquanto figura de um Outro em latência; não ainda um

no que tange à edição dos *Sonetos* levada a cabo por Sérgio, na edição de 1962. A leitura da obra lírica anteriorana segundo uma ideia de «ciclos» não esteve de acordo com a vontade expressa do poeta. Em *O Essencial sobre Antero de Quental*, informa-se que, nos anos 80 Antero reescreveu diversos poemas, recuperando o estilo dos anos 60, «para suprir as lacunas de vários que então perd[eu] ou destrui[u]». Diz Ana Maria Almeida Martins que António Sérgio «numa falta de respeito incompreensível e inaceitável em nome de todos os princípios», fez «tábua rasa sobre tudo o que Antero escrevera acerca do seu livro, principalmente nas cartas enviadas a amigos». Conhecendo o conteúdo dessas cartas, Sérgio legitimou uma interpretação que extrapola a lógica inerente dos *Sonetos*, alterando a cronologia estabelecida pelo poeta. Tendo agrupado os textos por ciclos («do apostolado social», «da Morte», «da expressão lírica»...), António Sérgio condicionou a recepção da obra-prima do cantor de «Solemnia Verba» ao obnubilar o que o fundamental: o que o autor queria era comunicar poeticamente a sua «evolução intelectual e sentimental», algo que a concepção de «ciclos» contraria. A expressão dialéctica daquela evolução a que se refere Quental exigiria, de facto, que se respeitasse a diacronia dos escritos.

⁵⁹ Cf. QUENTAL, Antero de. *Cartas — II: 1881-1891*, organização, introdução e notas de Ana Maria Almeida Martins, Editorial Comunicação — Universidade dos Açores, 1989, p. 748.

⁶⁰ Veja-se o que diz Nuno Júdice: a poética de Antero inaugura, por assim dizer, o «duelo da subjectividade» na poesia portuguesa moderna. Para o autor de *O Processo Poético* o eu «salta para a boca de cena do poema quase constantemente, impedindo o Poeta — o Antero-Autor — de transmitir a sua versão, ou a sua verdade, do poema. De facto, a ausência desse sujeito «real» acaba o leitor por vivê-la como uma perda daquilo que, no seu inconsciente, apelaria para uma identificação com esse sujeito [...] — é que os papéis estão invertidos, isto é, o que o leitor acaba por confusamente aperceber é que o Autor e o Actor são ambos da

outro eu, mas um eu-Outro, inventado por uma trindade (Eça, Batalha Reis e Antero) que revoluciona as letras nacionais nesse último quartel de Oitocentos.

A urgência de revolucionar a cultura portuguesa, doente de ultra-romantismo e de conservadorismo, implicava a fundação de uma filosofia oposta aos ideais sociais em vigência. Fradique e o que Antero, na década de oitenta fará, traduzem esse projecto de criar «uma poesia, [de] toda uma literatura especial [...] que nos propunhamos construir a frio, aplicando os processos revelados pelas análises da Crítica moderna, desmontando e armando a emoção e o sentimento [...] colocando-se os verdadeiros autores, de propósito, num ponto de vista estranho», como escreve Batalha Reis no *In Memoriam*.

Sendo certo que Antero integrou, com variantes, poemas de Fradique Mendes em volumes assinados por si, quer nas *Primaveras Românticas*, na edição de 1872, quer na segunda edição de *Odes Modernas*, de 1875, reconheça-se que aderiu ao dito «ponto de vista estranho» publicando os «Poemas do Macadam» logo em 1869 n' *O Primeiro de Janeiro*, ainda que, mais tarde, tenha regressado, por assim dizer, à sua expressão natural, a sonetística⁶¹, o que é já uma maneira de se reposicionar na literatura portuguesa, em particu-

mesma natureza [...]. Vide JÚDICE, Nuno. «Antero e o duelo da Subjectividade», in *O Processo Poético*, Lisboa, IN-CM, 1992, pp. 88-89.

⁶¹ Joel Serrão, em *O Primeiro Fradique Mendes* (Lisboa, Livros Horizonte, 1985) vê na personagem «Fradique» essa tendência para Antero se «outrar». Serrão aplica a expressão «labilidade caracterial» a propósito desse fradiquismo que, apesar de fugaz, antecipa a fragmentação do «eu» no discurso lírico. Em todo o caso, como esclarece Carlos Reis, teria faltado a Antero «o cálculo, a frieza e a capacidade de despersonalização conducentes, pela via do fingimento poético, ao estilhamento da linguagem e a um discurso poético que, sendo *outro*, é radicalmente heteronímico.» Tal facto não exclui, em todo o caso, o fundo pré-dramático da poesia anterior, pois, a nosso ver, a construção de cenas, isto é, a projecção do sujeito em cenários onde esse sujeito se sonha outro confere, a uma leitura minimamente atenta, uma teatralidade que é, aliás, inerente a esse desejo de um discurso novo e que exigia que os autores / criadores de Fradique se cultivassem «um ponto de vista estranho». Os seus sonetos, nas suas nuances temático-ideológicas põem em cena um «eu» que, não sendo heterónimo, pois o estilo não se autonomizou da entidade empírica, é já um discurso diferente do tom militante, empenhado e epopeico que o jovem Antero expende nas *Odes* e nas *Primaveras*. E é diferente porque a perseguição de uma unidade do discurso falhou, até porque, como o próprio Carlos Reis afirma, «essa poesia inspirada no real, «poesia racional, positiva e social» não é (de certa forma não podia ser) a poesia do Antero-poeta.» Veja-se REIS, Carlos. «Antero e

lar perante Camões, seu émulo literário. Por isso Fradique Mendes suscita uma outra aproximação à poesia de Antero. Falhando nos mais diversos aspectos da sua vida, Antero de Quental, que falha igualmente no projecto do «fradiquismo» e no plano da Filosofia (o seu livro *Programa para os Trabalhos da Geração Nova* nunca será escrito), ao não conseguir construir um sistema explicativo do Mundo e da Vida, não parece ter outra solução que não a de fazer dos sonetos o palco onde dramatiza a sua tortura interior, psíquica e emocional. Ao adoptar o soneto mata Fradique e fecha a porta ao que seria a expressão satanista na literatura portuguesa. Os *Sonetos Completos* corresponderiam, desta forma, «ao desejo de projectar numa obra que o Autor sabia ser de todas as que publicara, ou publicaria, a mais sólida, a sua personalidade ideal, fazendo desta o arquétipo do movimento das ideias na segunda metade do século XIX.»⁶² Ou seja: com os sonetos, Antero substitui o ponto de vista estranho dos anos 60 e 70, por um novo ponto de vista estranho — o assumido na expressão clássica do soneto — correlacionando filosofia e expressão poética.

Dialecticamente, os sonetos dão a ver a dissonância da interioridade moderna, arquetipicamente operacionalizada em sonetos exemplares, condicentes com a modulação especulativa própria de um poeta-filósofo. Em decassílabos magistrais, a palavra assim dominada serve de defesa à natural tendência de Antero para oscilar permanentemente entre idealidade e realidade, entre aspiração a sonhos impossíveis (o de uma poesia com missão civilizadora) e a queda num real absurdo e injusto.

A cisão entre a natureza romântica e a exigência de uma moral social na poesia, que o leva a aderir ao realismo e ao socialismo utópicos nos anos sessenta, expõe-se em termos dicotómicos desde a primeira fase da sua obra. Os poemas de Antero expõe a divisão do Poeta, aquele que vive na sua fé em Deus («Esperemos em Deus!», exorta em «Salmo», poema da fase de 1860-62) e sabe, porém, que só o espera da Morte, única transcendência. Por isso é a Morte a força onipotente que imperativamente se dirige aos homens sofredores,

a Consciência da Poesia», in *Colóquio-Letras*, n.º 123/124, Janeiro-Junho de 1992, pp. 83-92.

⁶² Transcrito de BUESCU, Helena Carvalhão. «*Sonetos Completos* de Antero de Quental», in *A Lua, a Literatura e o Mundo*, Lisboa, Cosmos, 1995, p. 235.

anulando-lhes todo o Mal («Deixai-os vir a mim, os que lidaram; / Deixai-os vir a mim, os que padecem [...]»), como se pode ler em «O Que Diz a Morte», texto do ciclo que compreende os poemas feitos entre 1880 e 1884. O que se textualiza, todavia, não apenas uma poesia ciente de que nem mesmo a palavra de poesia sobrevive ao império da Morte; o que lemos é a procura desesperada de uma voz poética de tal maneira forte na assumpção da dor humana que compensasse a falha ou a falta de sentido da vida precisamente pela revelação da angústia como único modo de Ser e Estar na Modernidade desumanizada.

Para Helena Carvalhão Buescu, os sonetos são «de alguma forma garante da sua realidade intertextual e transtemporal, através do reconto do seu percurso biográfico» e só sob este prisma os podemos ler como «memórias de uma consciência»⁶³ ou como documentos probatórios de um projecto biográfico — um projecto de vida — e textual que só existe no seu falhanço e só no seu falhanço parece ter sentido. Por isso a morte de Antero encerra uma dimensão mítica: ele é *aquele que poderia ter sido*⁶⁴. Se podemos ler os sonetos como universo literário estabilizado, podemos também ver como aí Antero se despede, pela primeira vez na nossa Literatura, do rosto empírico, do corpo civil que o acompanhou como invólucro de uma «alma cativa» da sua «única Beatriz consoladora», a Morte.

Em carta de 14 de Maio de 1887 a Wilhem Storck escreve Antero de Quental o seguinte:

Estimo este livrinho dos «Sonetos» por acompanhar, como a notação dum diário íntimo e sem mais preocupações do que a exactidão das notas dum diário, as fases sucessivas da minha vida intelectual e sentimental. Ele forma uma espécie de autobiografia dum pensamento e como que as memórias de uma consciência.⁶⁵

A «*autobiografia dum pensamento e memórias de uma consciência*» aproxima-nos, então, da intencionalidade ficcional dos sonetos, porquanto na escritura e reescritura a que o autor procedeu, o que vemos é uma vontade de poeticamente pensar sobre os percursos de um pensamento que é, primordialmente, um discurso, ou melhor, o

⁶³ BUESCU, Helena Carvalhão, *op. cit.*, p. 233.

⁶⁴ Itálico meu.

⁶⁵ QUENTAL, Antero de, *op. cit.*, p. 49.

curso, o caminho feito por uma voz que ciclicamente se faz outra. Escrever-se, pois, que os sonetos são «uma espécie de autobiografia», é pôr em relevo, desde logo, a natureza de um lirismo que propende à ficção e se afasta do confessionalismo mais literal. Terá razão Ana Maria Almeida Martins, quando esclarece que Antero teria achado nos sonetos a solução «para o problema psicológico neles apresentado», o conflito interior, a «guerra civil» entre natureza romântica e a exigência de uma poesia com função civilizadora e, portanto, social e realista que uma personalidade ferida de excesso de ideal .

Como escreverá a Jaime Magalhães Lima, naquele que é um dos mais lúcidos documentos do próprio Antero relativos à sua natureza e psicologia, a divisão interior prendia-se com a sensação de ter sido dotado de uma dualidade:

A natureza tinha-me talhado para romântico descabelado, pessimista, satânico, que sei eu? Mas tinha-me dado, ao mesmo tempo, por singular contradição, razão e sentimento moral para muito mais e melhor. Daí o conflito, a guerra civil, a luta interior. Essa luta foi a minha vida, e é o que explica a aparente singularidade (que reconheço ser grande) e a esterilidade dela. O que venceu em mim foi a razão e o sentimento moral; mas a imaginação e a paixão, embora vencidas, não se submeteram. Ora não é a razão, mas a imaginação e a paixão que fazem o poeta [...] os últimos vinte sonetos do meu livrinho são uma coisa nova, a nota cristalina duma poesia nova, de verdadeira poesia (ousou dizê-lo) do futuro [...]⁶⁶

Mesmo se de cariz autobiográfico e memorialístico, o que se irá pesquisar, diz o autor, é a evolução do pensamento e da consciência, pondo em relevo, nos textos trabalhados ao longo de décadas, «as fases sucessivas» de uma vida intelectual e sentimental que só pode ser lida porque gravada poeticamente. O efeito de ficção dos *Sonetos* está sujeito ao crivo da memória, ao trabalho literário que exige a laboração de um estilo, filtrando, seleccionando, o que, do pensamento e da consciência, pode ser transfigurado poeticamente. Um desses elementos que pode ser transfigurado é a a morte, entidade sentida como coisa real, estádio emocional que confina com a consciência da excepcionalidade que Antero tinha sobre a sua própria

⁶⁶ Transcrito de MARTINS, Ana Maria Almeida. *O Essencial sobre Antero de Quental*, Lisboa, IN-CM, 2001, pp. 45-46.

pessoa, isto é, como alguém para quem a Morte é a irmã, ou a Mãe cósmica, o seio redentor e que só ele como poeta pode perceber. O dia do seu suicídio tem, talvez por isso, os contornos de uma representação final, tudo convergindo para a imagem emblemática que ficou do líder da Geração de 70.

Vale a pena, seguindo o que escreve Camilo Ribeiro, recuperar o que aconteceu nesse dia 11 de Setembro de 1891:

O primeiro tiro foi desferido pelas 8 da noite, com o suicida sentado no banco de uma praça pública de Ponta Delgada (Açores). A bala despedaçou-lhe a abóbada palatal e saiu pelo septo do nariz, próximo da região inter-orbital. Mas não foi mortal. Tendo Antero percebido, passados cruciantes segundos, que a morte não sobrevinha, disparou segundo tiro, na mesma região, mas em sentido mais oblíquo. Assistido, então, por pessoas que passavam, chegou a pôr-se de pé, mostrando forte agitação. Já no hospital, o médico que o assistia perguntou a um colega se havia um ou dois ferimentos. Foi o moribundo quem respondeu, com o indicador e o dedo médio, fazendo o sinal convencional de 2. Veio a expirar pelas 9 da noite, aparentemente sorrindo.⁶⁷

Trata-se de um momento que, para efeitos de uma mitologia do autor, em si mesmo concentra violência, paixão e compadecimento. Não escolheu o poeta, o veneno, nem a corda, nem o afogamento. Antero escolheu o revólver, por ser a arma predilecta para o suicídio entre os intelectuais. Igualmente, como refere Camilo Ribeiro, poderemos considerar que essa escolha «tem certamente a ver com o temperamento do suicida». Em diversos textos-homenagem lemos que o poeta-santo se guiava por uma sobriedade e obstinação totais, como se a vida em tudo tivesse de concordar com uma ideia de Literatura.

Nesta perspectiva, em Antero a marca do suicídio está de acordo, pela força do seu próprio gesto, com essa intransigência que tantos contemporâneos lhe apontaram. Defensor intrépito da Verdade como valor absoluto, a Morte afigura-se-lhe como Verdade indesmentível e que, por isso, merece reflexão. Como valor insofismável, a verdade da morte em tudo contradiz o impermanente do mundo humano, mostrando-se necessária e libertadora, como podemos ler em «Mors

⁶⁷ In RIBEIRO, Camilo. *Arte e Estética em Antero de Quental*, Lisboa, Edições Lusófonas, 1995, pp. 38-39.

Liberatrix» («Firo, mas salvo... Prostro e desbarato, / Mas consolo... Subverto, mas resgato / E, sendo a Morte, sou a Liberdade»). E é por essa morte desejada implicar, no trabalho de uma linguagem nova, o desaparecimento da voz revolucionária da poesia, ou mesmo a substituição dessa voz por uma outra que virá a ser arquetípica para todos quantos conheceram Antero, que falamos da redacção da morte nos *Sonetos*. Uma redacção que obriga à estruturação de um livro que só pode ser lido como lápide do poeta que falhou.

Terá, assim, sido Antero actor de si mesmo. Na sua vida pública imitou, no comportamento ático e na moralidade das acções, Alexandre Herculano. A reflexão sobre a condição humana, o cariz meditativo dos seus escritos, a inteligência a um tempo dialéctica e sintética da sua expressão literária, e de que o lirismo dos *Sonetos* é testemunho, tudo isso dá solidez à tese de Pessoa segundo a qual Antero inicia na poesia portuguesa uma complexidade que até aí o nosso lirismo não teria.

De resto, a figura do «Santo Antero», tal qual lhe chamavam os seus contemporâneos, é já indiciadora dessa tendência para a enenação. Muitos dos seus companheiros colocaram a pessoa civil de Antero num plano transcendente, como se o adversário de Castilho, o fundador da Sociedade do Raio, fosse o espírito iluminado de toda uma geração, a qual, sem o sacrifício do seu líder incontestado, não poderia pensar-se como uma geração de vencidos da vida.

Há um sentido de posteridade, uma crença na dimensão mítica que transborda da personalidade do poeta para os poemas, nos quais se ficcionaliza um «eu» transcendente. A escrita será o reflexo dessa vontade de representação de um sujeito de excepção. Em Antero muitas vezes concilia-se a vontade da assinatura, que lhe vem de ser o autor de uma obra de poesia e pensamento a todos os níveis já consagrada no seu tempo, com essa outra vontade de (re)inventar a mesma assinatura, como quem, evadindo-se desta vida, através dos seus poemas, noutra vida encontrasse o fim perseguido. Essa outra vida é, se quisermos, a vida que lhe provém da Literatura, a arte por excelência, segundo escreve.⁶⁸

⁶⁸ Escreve Antero em «A Dignidade das Letras e as Literaturas Oficiais»: «[A literatura] dirige-se ao espírito, toma o homem por todos os lados; toca, por isso, em todos os interesses, todas as ideias, todos os sentimentos; influi no indivíduo como na sociedade, na família como na praça pública; dispõe os espíritos; determina

Lembremos, a propósito, alguns momentos da sua biografia, passíveis de dar contorno ao que acabamos de afirmar. No momento em que a polémica do «Bom Senso e Bom Gosto» atinge o seu clímax, Antero passeia-se na mata do Buçaco, à maneira de Byron ou de Chatterton. É um líder ausente, mas cuja aura se vai consolidando até porque Antero paira sobre as acções dos seus seguidores.⁶⁹

Também a identificação do poeta com a figura de Cristo, o mentor daquela Revolução do mundo antigo — o Cristianismo — pode ser já lida como mascaramento da faceta empírica. De resto, a própria iconografia anteriorana suscita essa leitura de um fundo dramático ou tendencialmente teatral. As fotografias, os retratos vão ao encontro de uma edificação arquetípica da pessoa e do nome de «Antero», seja nos retratos do Visconde de Meneses, seja nos Columbano. De facto, o olhar oblíquo patente nesses retratos obriga o observador a procurar uma outra direcção, aquela transcendente direcção que os olhos do poeta parecem adivinhar...

Esse fundo dramático é evidente também no episódio da «Rolinada». Novamente Antero desaparece, para mais tarde se apresentar como chefe-de-fila de um grupo de intelectuais que nele vê o paladino da Escola Nova, o Realismo. Mesmo o célebre duelo com Ramalho, pode ser entendido como mais um momento em que Antero actua no palco que é a sua vida pública até meados dos anos 70.

Nos *Sonetos Completos*, com prefácio de Oliveira Martins, Antero-autor comparece em absoluto como sendo «Santo Antero»: um ícone e um símbolo. A adjectivação e o tom encomiástico do prefaciador não deixam espaço para dúvidas. É esse um dos momentos em que se explora a dimensão arquetípica do poeta-santo. Mas em Antero, o ser de excepção que o artista representa, nada tem de bizarro ou de diletante, pois ao contrário da atitude propositadamente dândi que encontramos num António Nobre, que na «Balada do Caixão» encena o poeta como alguém que irá ao seu próprio enterro com um fato cuidadosamente escolhido, ou opostamente à estética que podemos ler em Sá-Carneiro, que figura o criador como alguém que

certas correntes de opinião; combate ou abre caminho a certas tendências; e não é muito dizer que é ela quem prepara o berço aonde se há-de receber esse misterioso filho do tempo — o futuro.»

⁶⁹ Vide LOURENÇO, Eduardo. «A hora de Vila do Conde», in *Antero ou a Noite Intacta*, Lisboa, Gradiva, 2007, pp. 122-123.

«na sensação de polir as [suas] unhas / E de as pintar com um verniz parisiense» chora a sua própria existência, em Antero a excepcionalidade é consequência de uma férrea vivência moral, aliada a um viver quotidiano simples, sem luxos e pautado pelo modelo herculiano.

Leia-se, então, a pretexto dessa mitificação e fundo dramático que nele percebemos, o modo como Oliveira Martins se refere ao seu amigo no prefácio dos *Sonetos Completos*:

Um dos nossos mais queridos amigos, um dos que conhecem de perto Antero de Quental — e somente o conhece quem com ele viveu largo tempo na intimidade — interroga-me geralmente deste modo: «E Santo Antero, como vai?»

Di-lo com a covicção quente dos artistas [...]. A vida contemplativa, a vida asceta [...] essa virtude austera para consigo, tolerante para com tudo e para com todos; esse observar constantemente de si próprio e o dispensar de um sorriso sempre bom, embora indiferente com frequência, aos que alguma vez o rodeiam; a caridade, o amor, a abnegação, as tentações, as crises, as lágrimas, as aflições, as dúvidas cruciantes e as dores angustiosas: tudo o que reunido, forma uma alma mística — tudo isso mora na alma deste poeta arrebatada pela visão inextinguível do Bem. [...]

E para nada faltar a este místico, anacronicamente perdido no meio do burburinho de um século activo até à demência, tem também uma fé ardente — uma fé budista. Somente o seu Deus, Deus sem vontade, sem inteligência e sem consciência, é, para nós outros, a quem são vedados os mistérios da metafísica budista, igual a coisa nenhuma.

Este homem, fundamentalmente bom, se tivesse vivido no século VI ou no século XIII, seria um dos companheiros de S. Bento ou de S. Francisco de Assis. No século XIX é um excêntrico, mas desse feitio de excentricidade que é indispensável, porque a todos os tempos foram indispensáveis os hereges, a que hoje se chama dissidentes.⁷⁰

Alguns epítetos mostram, no texto de Oliveira Martins, quanto Antero era, por esses anos oitenta do século XIX, uma espécie de «personagem» singularíssima, próxima de um idealizado Cristo dos tempos modernos. Um homem contemplativo, um asceta, tolerante para com tudo e todos, não obstante a auto-imposição de uma rigidez digna de um monge, é por isso que se fala dum homem fora do seu

⁷⁰ In QUENTAL, Antero de. *Sonetos*, (organização, introdução e notas de Nuno Júdice), Lisboa, IN-CM, 2002, pp. 37-38.

época, um excêntrico, herético e dissidente e, se somadas as facetas anteriores que a sua obra expõe, não será essa a mensagem inscrita na sua poesia, isto é, a de Antero saber que não há unidade pessoal, que o Homem não é um, mas vários? Fradique é, logo no início da sua carreira literária, uma espécie de *alter ego*, de rosto terrível, satânico e baudelaireano que faz parte do místico Antero; é, se se quiser, o prenúncio de que há um Outro com quem incessantemente o poeta se confronta e que, no palco da escrita, se irá eliminar.

Em 1874, quando deflagra a sua doença, Antero tem atrás de si um repositório de textos em que se vislumbra já a cisão da subjectividade, suspendendo a identificação romântica entre vida do autor e vida dos textos. O autor empírico cede lugar a figuras de pendor religioso: o eremita, o filho esquecido de Deus, o poeta solitário, o cavaleiro-santo, de estirpe celestial que faz da luta pela alma o combate essencial:

Só! — Ao ermita sozinho na montanha
 Visita-o Deus e dá-lhe confiança:
 No mar, o nauta, que o tufão balança,
 Espera um sopro amigo que o céu tenha...

Só — Mas quem se assentou em riba estranha,
 Longe dos seus, lá tem inda a lembrança;
 E Deus deixa-lhe ao menos a esperança
 Ao que à noite soluça em erma penha...

Só — Não o é quem na dor, quem nos cansaços,
 Tem um laço que o prenda a este fadário,
 Uma crença, um desejo... e inda um cuidado...

Mas cruzar, com desdém, inertes braços,
 Mas passar, entre turbas, solitário,
 Isto é ser só, é ser abandonado!

Semelhante excepcionalidade, repetindo exclamativamente a condição de se ser «só», de ser abandonado, «entre turbas, solitário», irá concordar com a encenação do poeta como alguém que, misticamente, sabe que há um além onde tudo é inalterável e, por isso, ideal. Sejam os céus da Ideia, seja o «Palácio da Ventura», é na Morte que

esse mundo ansiado se cumpre e se realiza. Por isso motivo é em vão que neste mundo se luta («Em vão lutamos. Como névoa baça, / A incerteza das coisas nos envolve.»), escreve no soneto «Ad Amigos»), porquanto este mundo é cópia imperfeita do mundo Celeste; o real em que fisicamente actuamos é a «trágica enxovia» que nos embaraça a existência e nem mesmo o pensamento «que mil planos traça» outra coisa não é senão «vapor que se esvai e se dissolve». Só a ascensão à Morte pode, portanto, restaurar a fé perdida, juntando-se o «eu» à essência pura, alegorizada na Noite insondável, a que o sujeito sempre se dirige («Noite vão para ti meus pensamentos»). É essa noite que abafa os lamentos da humanidade e que recebe o Mundo no seu «seio inviolável» que reenvia o sujeito anterior a essa moderna negatividade.

Ocasões há em que Noite e Morte, exigem que o processo da alegorização vá até ao limite: O poeta dirige-se à Noite, «oráculo sagrado», pois é ela a «confidente e intérprete da Sorte». O destino humano parece depender da compreensão das palavras da Morte, mas esse destino só pode verbalizar-se por meio de uma linguagem tangencial ao próprio silêncio. Assim, visiona-se o cosmos como «pompa de imenso funeral», sendo a noite aquilo que é sinistro e que, triunfando sobre esse cosmos, sem nada dizer ao Poeta, deixa passar o tempo:

Noite, irmã da Razão e irmã da Morte,
 Quantas vezes tenho eu interrogado
 Teu verbo, teu oráculo sagrado,
 Confidente e intérprete da Sorte!

Aonde vão teus sóis, como coorte
 De almas inquietas, que conduz o Fado?
 E o homem por que vaga desolado
 E em vão busca a certeza, que o conforto?

Mas, na pompa de imenso funeral,
 Muda, a noite, sinistra e triunfal,
 Passa volvendo as horas vagarosas...

É tudo, em torno a mim, dúvida e luto;
 E, perdido num sonho imenso, escuto
 O suspiro das coisas tenebrosas...

Tudo termina em dúvida e «luto»: a única realidade parece ser o não haver realidade alguma, pois tudo está «perdido num sonho imenso» e o sujeito diz escutar, em torno de si, apenas, «o suspiro das coisas tenebrosas». A linguagem poética surge-lhe como expressão de uma moral e de uma Razão dirigidas para o combate de ideias através do qual é a própria Morte que se desafia e o que tinha começado por ser cântico exortativo do poder da própria poesia, transforma-se em elegíaca e fúnebre inquirição aos interiores de um sujeito para quem, no século XIX, é impossível que a literatura — a arte — seja novamente objectiva⁷¹.

⁷¹ Lembremos que em 1881, a propósito da publicação do livro de Joaquim de Araújo, *Lira Íntima*, Antero aproveita para escrever um texto intitulado «A Poesia na Actualidade». O futuro vaticinado para a poesia, considerando a sua evolução histórica, é semelhante ao da música. O espírito humano tem duas faculdades, a sintética e a analítica, sendo que a poesia surge no momento em que a criação instintiva das línguas e dos mitos cessa. Criação analítica, a linguagem poética é já um estádio da evolução do pensamento, produto reflectido da consciência, assim como a metafísica e a teologia. Antero concebe um primeiro momento evolutivo da poesia ocidental com os gregos, momento fundador, quando análise e síntese colaborariam na produção do objecto de arte. Essa colaboração estende-se por toda a poesia clássica greco-latina, medieval e renascentista (Ésquilo, Píndaro, Virgílio, Dante, Calderón). Nesses 30 séculos a imaginação poética tem o seu esplendor na poesia clássica, momento «mais belo e grandioso», pois imperava a imaginação intuitiva e plástica. Um segundo momento, de oposição, irá traduzir-se na substituição da imaginação e da intuição pela reflexão sistemática, contaminando a poesia, diz Antero, de um racionalismo filosófico-escolástico (trovadorismo, Petrarca e Dante) «são argutos e sofísticos, suspendem-se a cada passo raciocinando e demonstrando, e por toda a parte substituem ao largo símbolo poético, simples e forte na sua espontaneidade, a alegoria artificial e complicada». A Renascença reage ao alegorismo, instaurando o humanismo por excelência (Camões, Lope, Tasso, Ariosto), elevando as faculdades analítica e sintética a um plano superior de realização estética. Assim, dessa poesia do Renascimento haveria de surgir uma poética da subjectividade — Antero chama-lhe «egotista» — de que são exemplo Byron, Lamartine, Herculano, Leopardi, Foscolo. Com os poetas subsequentes, após o falhanço de Goethe em querer dar à poesia a objectividade perdida com a fase egotista, Antero assumirá que a poesia, com Heine, Baudelaire e Edgar Allan Poe anunciou ao mundo a sua própria extinção. Assim, para Antero, o falhanço do projecto poético compreende um falhanço do projecto humano. Se a poesia deixa de ter uma missão social, passando a ser o «mero reflexo de temperamentos individuais», então a sua própria fase poética revolucionária terá falhado. Até porque, como escreve, em 1888: «O tempo presente não quer saber da poesia para nada. E porquê, com efeito, para quê, quereria ele saber de poesia? Nada mais contrário à sua Natureza». Consulte-se, a propósito da poesia e sua evolução em Antero, Camilo Ribeiro e o capítulo III da obra já referida (páginas 61-86).

Com efeito, essa morte da poesia encaminha a mensagem poética para o que é da ordem do sonho. Mas o sonho de Ideal, isso é a Utopia que a sua época não quer, nem entende. Não podendo objectivar, a poesia transmuda-se em palco das imagens lúgubres que atestam a época tenebrosa em que o sujeito vive. A noite dos tempos é também a do Não-Ser pessoal. Entre nada ser nesta vida imperfeita ou pertencer, para sempre, ao Nada onde tudo, paradoxalmente, existe, eis o que acaba por facilitar a escolha do Poeta.

Leia-se o quinto soneto «Elogio da Morte», texto representativo do já referido debate interior e auto-questionante entre o sujeito e a Morte, «irmã coeterna» da sua alma:

Que nome te darei, austera imagem,
 Que avisto já num ângulo da estrada,
 Quando me desmaiava a alma prostrada
 Do cansaço e do tédio da viagem?

Em teus olhos vê a turba uma voragem,
 Cobre o rosto e recua apavorada...
 Mas eu confio em ti, sombra velada,
 E cuido perceber tua linguagem...

Mais claros vejo, a cada passo, escritos,
 Filha da noite, os lemas do Ideal,
 Nos teus olhos profundos sempre fitos...

Dormirei no teu seio inalterável,
 Na comunhão da paz universal,
 Morte libertadora e inviolável!

O poeta é aqui aquele que sabe ler «os lemas do ideal», escritos nos olhos dessa imagem austera que se adivinha já «num ângulo da estrada». Mas, se para os outros (a turba) a Morte é voragem, algo que suscita o medo (a multidão ao ver a morte cobre o rosto e recua apavoradamente), para o poeta é a Morte uma «sombra velada» que lhe merece confiança, até porque o poeta vidente julga perceber a sua linguagem.

Na interpretação que propõe deste texto, Joaquim de Carvalho afirma que a figuração da Morte aí inscrita reenvia para a segunda condição

da eutanásia, segundo Proudhon. Os sonetos, à luz dessa inquirição da morte que o poeta empreende a partir da irrupção da crise, em 1874, têm de ser lidos como condições de possibilidade da transcendência poder objectivar-se na materialidade verbal da forma pura do soneto. Se a Morte é transcendente, nesses sonetos ela também «se encontra na concepção da imanência, trave mestra da fundamentação filosófica do *Programa para os trabalhos da geração nova* [...] e na necessidade metafísica do termo da existência dos seres limitados».⁷²

É, pois, a morte que vem limitar a subjectividade do poeta, cujas facetas poderiam ter dado origem a expressões literárias diversas, e de que Fradique Mendes é o comprovado esboço. A morte como fronteira do próprio sujeito para quem a escrita, lapidar, cinzelada e rigorosa, facilmente se concretizava em poemas onde temos não um, mas vários rostos; essa escrita encontra na Morte uma forma de se manter una. O tema da Morte, a obsessão com esse mistério, como que protege o poeta da dispersão formal, como se os sonetos pudessem corporizar essa entidade transcendente, mas «coeterna» da alma desse sujeito agónico. Ao poeta é como lhe coubesse figurá-la de maneira real, ou seja, em forma de linguagem, antes que ele mesmo fosse entregar-se na sua imaterialidade.

Eduardo Lourenço isso mesmo parece constatar quando nos diz que:

A Morte — a nossa morte — não tem conteúdo e a poesia de Antero foi a tentativa mais genial para dar corpo a essa intuição, mas é a ausência de conteúdo que, tornando-a *impensável*, a converte num fantasma letal [...]. Antes que ela o levasse para o seu seio, como tão maternal e anteriormente o evocamos, quis Antero *domesticá-la*, morre nela para não morrer, cantá-la e *sublimá-la* como puro *Não-Ser*, ou, de maneira mais sensível e familiar, transfigurá-la em Noite acolhedora, em plácido repouso de seu coração inquieto.⁷³

É nesse processo de materialização e sublimação da Morte que o discurso se dramatiza e o poeta se teatraliza outro. Ora entidade fraterna, ora corcel apocalíptico, a Morte irá aplacar a certeza terrível de que o mundo é o desconcertante lugar da não-vida. O «Lá» a que se refere Antero é um além, um Cosmos que se opõe ao Caos em que o

⁷² In CARVALHO, Joaquim de. *A Evolução Espiritual de Antero e outros escritos*, Lisboa, IN-CM/ Antília — Secretaria Regional da Educação e Cultura, 1983, p. 97.

⁷³ LOURENÇO, Eduardo, *op. cit.*, p. 127.

poeta, neste mundo terreno, vive. E se, como pretende o budismo, o Ser ascende, pela meditação, a um Nirvana que o faz conciliar-se com o todo, o poeta, «paladino da justiça», encontra a sua ventura num palácio que não pode ser outro que o da Morte, o seu nirvana íntimo. De poeta-Cristo, poeta-cavaleiro até ao poeta-monge ou mesmo poeta-filósofo, o que vemos no palco desta escrita é o combate entre formas puras (a alma) e impuras (o corpo vil). A Morte configura-se como esse estádio último feito de pureza absoluta, situada no «céu incorruptível da Consciência», como se escreve no poema VIII de «A Ideia».

Depondo o Ideal aos pés desse altar tantas vezes tido por inatingível, nos *Sonetos* o Bem, o Verbo e a Essência platónicos metamorforsear-se-ão em figuras espectrais, em fantasmáticas essencialidades. Se questiona a existência ou não de Deus, mais questiona, parece-nos, a própria possibilidade de Deus desacreditar numa humanidade corrompida e já espectro de si mesma. Esses espectros, no limite, são visões dum além-túmulo perspectivado sob o prisma de um Não-Ser permanente, eterno, similar à Morte desejada.

A escrita é, deste modo, o palco onde este «génio que era um santo» enfrenta os seus fantasmas, domesticando-os, mas não deixa de ser também uma espécie de lápide onde o eu irá *inscrever* a sua legenda, *redigir* a sua tendência para fragmentar-se e *documentar* a ascensão à Morte. Pressentindo a cisão interior, Antero poderia encontrar na projecção dos seus sonhos um paliativo, mas nem mesmo isso lhe poderá apaziguar a dor de se saber estilhaçado. Referir-se-á aos sonhos onde «desfilam as visões» como «Espectros dos meus próprios pensamentos», colocando-se fora de si, isto é, como um outro que vê, passivamente, passar «em grupos nevoentos» e numa espiral «de estranhas contorções», esses fantasmas que vivem na sua inquieta personalidade. «No Turbilhão» é um magnífico poema onde se projecta, em monodílogo, essa separação, essa fractura do «eu» que só na Morte poderá encontrar paz e unidade.

Veja-se como termina esse soneto:

— Fantasmas de mim mesmo e da minha alma,
Que me fitais com formidável calma,
Levados na onda turva do escarcéu,

Quem sois vós, meus irmãos e meus algozes?
Quem sois, visões misérrimas e atrozes?
Ai de mim! Ai de mim! e quem sou eu?!...

O conjunto de poemas «Elogio da Morte» oferece-nos o quadro final do que procurámos expender. São seis sonetos onde a Morte é a protagonista das cenas expostas nas páginas. No primeiro, «Altas horas da noite, o Inconsciente», num discurso de primeira pessoa que reforça a teatralidade, por implicar o «eu» no sonho que projecta, o sujeito é o lugar onde ocorrem fenómenos que escapam à sua vontade racional. Afirma-se que «o coração robusto» parou, sacudido pelo Inconsciente. Despertado violentamente por esse «vácuo nocturno, mudo e augusto», o sujeito nada vê, nada pressente — «Nem fantasmas nocturnos visionários, / Nem desfilar de espectros mortuários, / Nem dentro em mim terror de Deus ou Sorte». Apenas a Morte, com os seus «passos sepulcrais» se aproxima, vinda do «fundo dum poço, húmido e morno», com «Um muro de silêncio e treva em torno».

Drama da interioridade, pondo em constante luta o sujeito e o que ele sonha ou fantasia, os segundo e terceiro sonetos desse ciclo são a perscrutação da Morte e seu indizível mistério. Figurada como «irmã do Amor e da Verdade» (no II soneto), potencialmente atingida («abraçada») quando o espírito atingir o Nirvana, a morte é uma «necessidade metafísica», pois confere aos seres relativos a realidade da sua imperfeição. Só o ideal, considera Antero, é perfeito em absoluto. Ora, se o Homem é um ser real e por isso limitado e imperfeito, eis porque aspira ao Ideal, realizável dentro de um limite, a Morte, «manifestação física desta necessidade metafísica».⁷⁴

Nos v e vi sonetos do «ciclo da Morte», encimados por uma sentença de teor esotérico («Morrer é ser iniciado»), é a procura do nome, a necessidade de nomear a Morte que (pro)move a escrita. O poeta cuida perceber a linguagem dessa «austera imagem» que se avista já «num ângulo da estrada» e, sem se assustar, nada lhe parece mais lógico que entregar-se no seio inviolável da Morte amiga, declarando que «Só quem teme o Não-Ser é que se assusta»:

Eu não: minh'alma humilde mas robusta
 Entra crente em teu átrio funerário:
 Para os mais és um vácuo cinerário,
 A mim sorri-me a tua face adusta.

⁷⁴ Vide QUENTAL, Antero de. «A Metafísica da Morte», in *Filosofia*, Lisboa, Ed. Comunicação, 1991, p. 179.

Se a poesia foi para Antero a forma encontrada para conciliar palavra e pensamento, a Morte é, na própria escrita, figurada como condição absoluta da *pax in excelsis*, possibilidade de viver, como partícula de pó das estrelas, nesse paraíso perdido que só a Poesia, a suprema arte, pode tornar real.

Bibliografia

Activa:

QUENTAL, Antero de. *Cartas — II: 1881-1891*, organização, introdução e notas de Ana Maria de Almeida Martins, Editorial Comunicação — Universidade dos Açores, 1989.

QUENTAL, Antero de. *Sonetos* (organização, introdução e notas de Nuno Júdice), Lisboa, IN-CM, 2002.

QUENTAL, Antero de. *Filosofia*, Lisboa, Editorial Comunicação, 1999.

Passiva:

BUESCU, Helena Carvalhão. «Sonetos Completos de Antero de Quental», in *A Lua, a Literatura e o Mundo*, Lisboa, Cosmos, 1995.

CARVALHO, Joaquim de. *A Evolução Espiritual de Antero e outros escritos*, Lisboa, IN-CM/ Antília — Secretaria Regional da Educação e Cultura, 1983

JÚDICE, Nuno. *O Processo Poético*, Lisboa, IN-CM, 1992.

LOURENÇO, Eduardo. «A hora de Vila do Conde», in *Antero ou a Noite Intacta*, Lisboa, Gradiva, 2007.

MARTINS, Ana Maria de Almeida. *O Essencial Sobre Antero de Quental*, Lisboa, IN-CM, 2001.

REIS, Carlos. «Antero e a Consciência da Poesia», in *Colóquio-Letras*, n.º 123/124, Janeiro-Junho de 1992, pp. 83-92.

RIBEIRO, Camilo. *Arte e Estética em Antero de Quental*, Lisboa, Edições Lusófonas, 1995.

SERRÃO, Joel, *O Primeiro Fradique Mendes*, Lisboa, Livros Horizonte, 1985.

Mário de Sá-Carneiro: Suicídio antes do suicídio

«De algum modo, qualquer texto exprime, ao construir um mundo de ficção, a ânsia de outra coisa, diferente das circunstâncias do aqui-agora.

É por isso que, mais ou menos atormentadamente, cada texto nos diz que estar *aqui* é querer estar *além* [...]»

PAULA MORÃO, «Mário de Sá-Carneiro. O lúcido e o lúdico», in *Viagens na Terra das Palavras — ensaios sobre Literatura Portuguesa*, Lisboa, Cosmos, 1993, p. 41

«[...] Logo, o escritor é dois; assassino de si próprio e do Outro que não alcança [...]»

ANA MARQUES GASTÃO, «Sá-Carneiro e Bourgeois: o mistério da tarântula», in *As Palavras Fracturadas — ensaios*, Lisboa, Theya, 2013, p. 157.

Se é verdade que a linguagem do Modernismo pode ser pensada em termos de conflitualidade com estéticas que lhe são anteriores, em particular a romântica, da qual se afasta pela declaração de uma separação total entre as dimensões da biografia/vida e escrita/ficção, não menos verdade é que essa estética do Modernismo integrou, formal e conteudisticamente, algo mais que vinha ainda desse romantismo e que desagua no simbolismo-decadentismo, escolas preparadoras do Modernismo: a inclinação para o autor se transferir para outros «eus», dando densidade às *máscaras* da sua imaginação.

Escreve Paula Morão no *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português* (Caminho, 2008) algo que aqui nos interessa explorar:

[...] tal como sucede com Pessoa, também no caso de Sá-Carneiro estamos perante uma biografia e uma biobibliografia que se prestou durante décadas ao erigir de um retrato mítico do autor, alimentado por elementos que a crítica tradicional interpretou em clave biografista. Tomem-se alguns exemplos dessa leitura equívoca: o uso do nome «Mário» em «Caranguejola», ou circunstâncias de vida das personagens dos textos ficcionais muito coladas ao que se sabe da biografia do autor [...]. Mais interessante nos parece, no entanto, ver nesta miríade de circunstâncias pistas para ler o percurso intelectual e artístico de Sá-Carneiro.⁷⁵

Em rigor, a poética do autor de *A Confissão de Lúcio*, deverá ser entendida como o produto de um dado tempo estético-literário a que uma sensibilidade de *artiste* deu contornos excepcionais. Tendo em conta o contexto que se estende da última década de oitocentos até à data de 1916, tem Paula Morão o cuidado de chamar a nossa atenção para o que estava acontecendo naquele período. Assim, há que ver que Sá-Carneiro é herdeiro directo das conquistas expressivas da «geração de 90» (a de Eugénio de Castro, de Nobre, de Alberto de Oliveira e de Pessanha), muito em particular as que dizem respeito à fractura que se processou ao nível da subjectividade e de uma crise do «eu» que a poesia de Nobre textualiza. É nessa circunstância que empreende um trajecto de poética que o leva à obtenção de um rigor métrico, frásico e rítmico a todos os níveis inatacável, sensível, ao mesmo tempo, ao chamamento do experimentalismo levado a cabo por simbolistas e decadentistas. Esse diálogo tem comprovada realização em textos onde Sá-Carneiro homenageia António Nobre (o poema «Anto» é o caso explícito), para além de, à maneira do seu mestre, igualmente levar a cabo na sua obra um projecto de rarefacção da dimensão autoral que uma escrita do ar, evanescente e quase imaterial («É no ar que ondeia tudo! É lá que tudo existe!...» denota. Imaterializar a escrita, depois de se imaterializar o Eu e o

⁷⁵ MORÃO, Paula. «Sá-Carneiro, Mário de», in *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*, Coordenação de Fernando Cabral Martins, Lisboa, Caminho, 2008, p. 749.

Outro, esse o possível percurso de uma poesia que, como poucas na nossa Modernidade, deram expressão aguda à impossibilidade de ser e estar, típica dor (a dor que Pessanha também cantou) do Homem náufrago de si.

O tema da morte relacionar-se-ia, assim, com a dialéctica da terra *vs* ar, ou da queda *vs* ascensão, e a que os motivos da torre e do castelo dão a concomitante *imagerie*. Na esteira das estéticas finisseculares, a linguagem de Sá-Carneiro abre-se ao jogo das sinestésias, à sensorialidade exasperada, levando ao extremo as correspondências, teoria que bebe em Baudelaire («A cor já não é cor — é som e aroma!», «Grifam-me sons de cor e de perfumes.»), reconhecendo que à libertação da palavra teria de estar associado um modo de valorizar o que no real era a novidade e compreendendo que, tanto na expressão como no expresso, era necessário inventar uma nova dinâmica linguística, novas formulações verbais para um mundo que velozmente se despedia de códigos antigos.

A vontade de transpor as fronteiras de uma identidade burguesa, de filho-família, superprotegido (as intersecções entre real e sonho, a justaposição de sujeitos, de corpos) e o gosto pelo transbordamento linguístico insinuam a permanente oscilação desta poesia entre a verdade e a mentira que o «eu» em si mesmo vive e sobre cujas forças o angustiadamente medita. Sá-Carneiro põe em andamento essa nova «gramática da negatividade»⁷⁶ ou «da passividade» que a sua poética do desmoronamento edifica em termos exemplares.

Seguindo o que se escreve nas cartas e nos poemas, é comum a figuração do poeta como um *gentleman*, pois «o sujeito representa-se em pose, como uma composição *artiste*, não lhe interessando dar conta da vida comum»,⁷⁷ e se assim é, interessa a Sá-Carneiro o quê? A vida; mas a única que lhe é possível viver, a literária. Ou melhor: interessa-lhe a possibilidade de trazer para dentro da vida civil a ficção que fantasiosamente se vive, pois a ficção parece-lhe superior à vida quotidiana. É nessa perspectiva que poderemos falar, de facto, de uma transfiguração: a literatura, a arte, o teatro, substituem-se à existência concreta, tornando indistintas ficção e realidade. E é esse o âmago da sua crise, o nó górdio e irresolvido da sua personalidade.

⁷⁶ Vide GUIMARÃES, Fernando. «Mário de Sá-Carneiro: da Poesia à Ficção», in *Simbolismo, Modernismo e Vanguardas*, Lisboa, IN-CM, 2004, p. 91.

⁷⁷ MORÃO, Paula. *Idem*, p. 750.

A tese de uma teatralidade ou de uma encenação incessante na obra do autor de *Dispersão* foi defendida, de modo definitivo, por Cabral Martins em diversos pontos da sua tese, *O Modernismo em Mário de Sá-Carneiro*. Mas tal defesa decorre de uma outra hipótese hermenêutica, em tempos desenvolvida por Eduardo Lourenço e à luz da qual o suicídio seria, sobretudo, a prova de um vitalismo e não a tendência natural para, no quadro evolutivo das formas poéticas, o poeta se projectar um outro. Acresce que a tese de Lourenço elimina da explicação da teatralização em Sá-Carneiro as questões atinentes à depressão despoletada pelo sentimento de abandono que lhe teria sido causado pela morte da mãe aos dois anos. A teatralização, a dramatização que nas suas páginas se lê prendem-se com esse ominoso desígnio para encontrar na Morte o lenitivo milagroso.⁷⁸

Assim sendo, a questão da Morte na obra de Sá-Carneiro, podendo ser, como é, nevrálgico, é-o porque o seu autor persegue em vida, como personagem de si mesmo, e perdido no labirinto das suas personagens, a morte de um Outro que ele pressente, mas não possui. Esse Outro da obra é o único «outro» que se pode possuir e essa seria a suprema vitória: ser o que encena. Melhor ainda: conviver com os «eus» (Lúcio, Ricardo Loureiro, Gervásio Vila-Nova...) a um ponto tal que «Mário de Sá-Carneiro» seria ele-mesmo uma personagem dos seus enredos.

O suicídio é, sob esta óptica, a possibilidade de realizar o que Ricardo Loureiro, personagem da novela *Céu em Fogo*, chega a afirmar: a amizade concretiza-se como desejo de possuir «e eu só posso ser amigo de uma criatura do meu sexo, se essa criatura e eu mudássemos de sexo». Ser um outro implica não só deixar de ser quem é; implica mudar de tal forma a personalidade que mudar é já matar. Preenche-se, pois, em vários momentos da sua poesia, uma morte em devir. No processo vertiginoso que vai da conhecida asserção «Eu não sou eu nem sou o outro / Sou qualquer coisa de intermédio» ao acto final ocorrido em 1916, matar-se, inclusivamente vestindo um *smoking* e avisando um amigo para que este estivesse pontualmente no seu quarto à hora do seu suicídio, acaba por dar foros de realidade ao que, na essência, se pode ler como espectáculo.

⁷⁸ LOURENÇO, Eduardo. «Suicidária Modernidade», in *Colóquio-Letras*, Fundação Calouste Gulbenkian, n.ºs 117/118, Setembro de 1990, p. 8.

Mais do que pôr fim à vida, Sá-Carneiro assassina quem, dentro dele, era o «esfinge gorda», o «papa-açorda», alguém que nunca possuiria fosse quem fosse, nem mesmo esse Eu-Outro que nas suas páginas se idealiza. Trazendo da ficção para a vida real o romanesco das suas novelas e os labirintos do seu pessoalíssimo lirismo, Mário pôs em cena, primeiro que tudo, a morte e o suicídio do «eu» autoral e, em consequência de saber inevitável esse suicídio, vai preparando essa morte oferecendo-nos fotografia, imagens, cenas onde o «eu» textual morre, ou ameaça matar-se. Mais tarde, por lhe ser impossível continuar encenando nos bastidores da sua existência, vem à boca de cena e deita-se, após ingerir estricnina, como personagem (ao menos real no momento em que a ficção substitui a vida!), consciente de que o pano da sua existência irá descer.

Tem razão ainda Eduardo Lourenço quando constata:

De Sá-Carneiro se pode dizer sempre que foi um futurista que recusou frontalmente o Futuro, ou que aderiu a ele com tão vertiginosa pressa que o integrou, em gesto sem réplica, num eterno presente explodido.⁷⁹

Esmagar (ou fazer explodir) o sujeito é, portanto, uma outra forma de mostrar, na escrita, o jogo antinómico existente entre aquele que, de um lado da realidade, sentado num qualquer café de Paris escreve e esse outro que, na página, é, por vezes, o contrário do seu criador — alguém que assume a sua excepcionalidade. Mas o contrário, não porque seja um vitorioso na vida, mas porque, como sujeito ficcional, leva até ao limite a consciência de estar e ser perdido.

Em «Partida», poema de abertura de *Dispersão* (1913), a alma «nostálgica de além», «Cheia de orgulho, ensombra-se entretanto», pois o sujeito não reage, apesar de saber que a vida de artista implica «saltar na bruma, / Correr no azul à busca da beleza.», subir «além dos céus», «partir sem temor contra a montanha / Cingidos de quimera e d' irreal»... Essa fome de absoluto, afinal tão próxima dessa «doença do novo» que caracteriza o artista moderno, poderia ter originado uma escrita plena de triunfalismo, negando o suicídio e, subseqüentemente, a morte. Mas não. O sujeito, desde o início, paga o preço de se saber artista. A sua alma divaga. O poeta desce-se «em vão a procurar» sem nada encontrar que dê sentido a uma alma perdida e sem repouso.

⁷⁹ *Idem*, p. 8.

Suicidar-se antes de haver suicídio, eis o que a obra poética parece querer dizer, apresentando-nos a morte como espécie de deus bifronte que fascina e assusta o sujeito. Ou que implica repúdio e desejo.

Numa carta datada de 21 de Janeiro de 1913, dirigida a Fernando Pessoa, escreve Sá-Carneiro:

Vou vivendo como sempre, olhando muito para mim, sonhando «além», para logo, cepticamente, encolher os ombros e prosseguir sonhando... A eterna dobadoura... símbolo mesquinho, mas ai, bem real da existência. Pelo menos da minha existência. Dobadoura ou catavento? Não sei. E tudo isto é tão triste, tão triste... [...]

Abomino o álcool. Não fumo. Não jogo. Não me inoculo de morfina ou cocaína. O absinto sabe-me mal. Janto todos os dias a horas diferentes em restaurantes diversos. Como pratos variados. Ora me deito às 3 da manhã, ora às 9 da noite. Sou incapaz de ter horas para coisa alguma, de ter hábitos. [...] Na minha psicologia deveras emeandrada há coisas interessantes que lhe detalharei de vez em quando [...]. Olhe, por exemplo: a impossibilidade de renunciar. Escute:

Eu decido correr a uma provável desilusão. E uma manhã, recebo o momento de recuar. Mas eu não recuo. Sei já, positivamente sei, que só há ruínas no termo do beco, e continuo a correr para ele até que os braços se me partem d'encontro ao muro espesso do beco sem saída. [...]

Há na minha vida um bem lamentável episódio que só se explica assim. Aqueles que o conhecem, no momento em que o vivi, chamaram-lhe loucura e disparate inexplicável. Mas não era, não era. É que eu se começo a beber um copo de fel, hei-de forçosamente bebê-lo até ao fim. Porque — coisa estranha! — sofro menos esgotando-o até à última gota, do que lançando-o apenas encetado. Eu sou daqueles que vão até ao fim. Esta impossibilidade de renúncia, eu acho-a bela artisticamente, hei-de mesmo tratá-la num dos meus contos, mas na vida é uma triste coisa. Os actos da minha existência íntima, um deles quase trágico, são resultantes directos desse triste fardo.⁸⁰

O emissor debate-se com uma contradição íntima, a que cede sempre, e que pode resumir-se ao gosto masoquista de beber, até ao fim, o copo de fel que lhe é prejudicial. Como sistema de vasos comunicantes, entre as cartas de Sá-Carneiro e os seus poemas (cartas que são poemas, por vezes, plasmando na prosa imagens poéticas ou

⁸⁰ In SÁ-CARNEIRO, Mário de. *Obras Completas de Mário de Sá-Carneiro. Cartas a Fernando Pessoa*, Vol. I, Lisboa, Ática, 1958, pp. 52-53.

mesmo versos) ouvimos a fala de um «eu» ficcional que, escrevendo cartas ao seu pai espiritual (Pessoa), avisa o que irá suceder àquele que escreve, o «eu» autoral. Curioso é que o detentor da assinatura, Mário de Sá-Carneiro, dilua a sua autoridade nos textos, fazendo emergir um Outro que nos poemas concretiza na escrita o que Mário ele-próprio não consegue senão concretizar em Abril de 1916. O que deflagra é a dissolução do sujeito, traço futurista de um Modernismo que pretendeu matar o autor e que na poética de Sá-Carneiro atinge a mais terrível solução. Como explicar esse fim terrível? Talvez compreendendo que no movimento de repulsa pelo real houve como que um nojo relativamente a esse Outro que, no quotidiano de Paris, encarnaria de todo o mal que urgia assassinar de vez.

Não aparece Sá-Carneiro com as vestes heróicas de Antero, um «suicidado da sociedade» que, morrendo como se ele mesmo fosse o país, de certo modo, mata o país em que morreu. Lourenço fala em culpa, ao ponto de o suicídio de Antero converter Portugal numa comunidade suicida. O caso de Sá-Carneiro é diferente. Quando escreve os conhecidos versos:

Deixa-te de ilusões, Mário. Bom édreton, bom fogo —
E não penses no resto. É já bastante, com franqueza...

o que se afirma é a força de Mário-personagem, por acaso homónimo do autor.

Fingir a desistência de viver, entregando-se ao calor de uma fogueira e dum quarto de hospital na capital francesa, «por causa da legenda» e que alguém pagará, esse é, talvez, o primeiro passo para se morrer, mais tarde, na vida. Sabendo-se «o dúbio mascarado, o mentiroso/Afinal, que passou na vida incógnito. / O Rei-lua posição, o falso atónito — / Bem no fundo, o covarde rigoroso», Mário foi incapaz, ao contrário de Pessoa, de arrancar a máscara. E essa postura anti-heróica, essa posição contra o tempo e a vida, isso faz de Sá-Carneiro a antítese da figura de Antero.

Bibliografia

SÁ-CARNEIRO, Mário de. *Obras Completas de Mário de Sá-Carneiro. Cartas a Fernando Pessoa*, vol. I, Lisboa, Ática, 1958.

- GASTÃO, Ana Marques. *Palavras Fracturas* — ensaios, Lisboa, CLEPUL, Theya, 2013.
- GUIMARÃES, Fernando. «Mário de Sá-Carneiro: da Poesia à Ficção», in *Simbolismo, Modernismo e Vanguardas*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2004.
- LOURENÇO, Eduardo. «Suicidária Modernidade», in *Colóquio-Letras*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, n.ºs 117/118, Setembro de 1990.
- MARTINS, Fernando Cabral, *A Poesia de Mário de Sá-Carneiro*, Lisboa, Editorial Estampa, 1997.
- MORÃO, Paula. «Mário de Sá-Carneiro. O lúcido e o lúdico», in *Viagens na Terra das Palavras — ensaios sobre Literatura Portuguesa*, Lisboa, Edições Cosmos, 1993.
- MORÃO, Paula. Verbete «Sá-Carneiro, Mário de», in *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*, Coordenação de Fernando Cabral Martins, Lisboa, Caminho, 2008.

*Sobre os «treze sonetos»
de Alfredo Pedro Guisado:*

Uma estratégia para legitimar *Orpheu 1*

1.

Que a revista *Orpheu* no seu número de estreia e de que são directores, não por acaso, Luís de Montalvor e Ronald de Carvalho, é ainda um prolongamento de estéticas finissiculares, com particular importância para as composições de gosto simbolista, eis o que, hoje, parece não dar azo a grandes disputas ou digressões.

Fernando Cabral Martins, por exemplo, no décimo capítulo do seu livro *Introdução ao Estudo de Fernando Pessoa* (Martins, 2014:97) é claro na formulação da seguinte ideia: *Orpheu* «pode ser vist[o] como uma charneira entre tendências fortes da literatura do século XIX, como o Simbolismo, e a geração seguinte, de que a *Presença* é a revista emblemática e Vitorino Nemésio a figura mais forte.» Num outro trabalho, assinado por Fátima Freitas Morna, igualmente se considera que há nas páginas de *Orpheu* um gosto maioritariamente de matriz «mais ou menos simbolista», algo que não deve causar qualquer espanto uma vez que Fernando Pessoa, um ano antes, tinha publicado nas páginas do número único da *Renascença*, o poema «Pauis»⁸¹. É esse o texto inau-

⁸¹ Vide MORNA, Fátima Freitas. *A Poesia de «Orpheu»*, Lisboa, Editorial Comunicação, Coleção Textos Literários, 1982, p. 25.

gural de uma nova *praxis* poética, eco da teorização crítica pessoana, iniciada em 1912 n^a *Águia*, órgão do saudosismo dirigido por Pascoaes.

Sobre os caminhos que a «nova poesia portuguesa» iria percorrer sonham-se projectos vários. Primeiramente *Lusitânia*, depois substituída por *Europa*, assim firmando a vontade de cosmopolitismo que move Sá-Carneiro e Pessoa. A 25 de Março de 1915, porém, não é *Europa* o que se vê nos escaparates das livrarias, mas *Orpheu*, designativo de natureza requintada, toldado ainda de sonoridades finisseculares e sugerindo, pela imagem e símbolo, uma concepção de arte moderna que retomava ainda cores e atmosferas simbolistas e decadentistas.⁸²

Descer aos infernos de uma época polifónica no seu contexto e que, segundo Renato Poggioli e Marjorie Perloff deve ser interpretada à luz do que significa ideologicamente a expressão «o momento futurista»⁸³, *Orpheu* é, nesse tempo de guerra e de rupturas, a história dos indícios da nossa poesia moderna, cujas raízes se encontram à volta dos anos 1912/1913, quando Pessoa e Sá-Carneiro olham para a nossa literatura e a querem internacionalizar. É dentro da chamada «Alta Modernidade», situável nas duas primeiras décadas do século passado, que verificamos a irrupção de um momento de «experimentação e de formas de radicalidade programática»⁸⁴ coincidindo com a eclosão da I Guerra Mundial, como se se repercutissem nas artes o combate entre duas fases da vida moderna: a conservadora, oitocentista, vitoriana, imperial e a faceta auto-destruidora nascida da fauna e flora novas, completamente desconhecidas — como escreve Campos — dos Antigos. A arte reflectirá, da pintura à música, da poesia ao romance, do

⁸² O nosso modernismo participa desse momento futurista que abarca acontecimentos tão significativos como a 1.^a Guerra Mundial, o surgimento da psicanálise, ou a Revolução Russa; as vanguardas estéticas com a participação de personalidades marcantes na história da cultura ocidental dos últimos cem anos. Com Proust, Kafka, Joyce, Picasso, Thomas Mann, T. S. Eliot, Pound, Maiakóvski ou Sonia Delaunay a explorarem todos os «ismos» possíveis e imaginários. É essa dialéctica de forças e energias contraditórias, tensionais, em todos os domínios que pautam o dito «momento futurista», segundo Perloff.

⁸³ A expressão de Perloff designa o momento futurista como «momentum», ponto nevrálgico de uma cisão entre dois tempos: para Jean-Michel Rabaté esse momento significa a interrogação das dinâmicas de determinada realidade histórica, entendida essa realidade como uma rede complexa de forças em conflito.

⁸⁴ Vide BUESCU, Helena. Verbete «Modernidade», Arquivo Digital da Geração de Orpheu.

teatro ao cinema, essa modernidade técnica, realizando-se no século xx muito do que o século anterior tinha sido idealizado.⁸⁵

Orpheu surge num tempo literariamente complexo: na sua origem está bem patente a desilusão causada pelo saudosismo de *A Águia*, revista a que faltaria, segundo Pessoa e Sá-Carneiro, «um pouco de Europa na alma». Sem esquecer, como se vê pela correspondência trocada entre Pessoa e o autor de *Dispersão*, mas também entre Pessoa e Côrtes-Rodrigues⁸⁶ que essa europeização se prende com a vontade de «agir sobre o psiquismo nacional», o que parece guindar as dois principais órficos a vôos arriscados é o propósito de dar à nossa literatura os estilos poéticos que ela não possuía, internacionalizando-a, lançando com *Orpheu* as bases de um complexo fazer poético, profundamente revolucionário no plano da linguagem e das ideias.

Para Fernando Pessoa, à luz do que se defende nos dois artigos de 1912, «A Nova Poesia Portuguesa sociologicamente considerada» e «A Poesia Portuguesa no seu Aspecto Psicológico», a arte moderna (o poeta moderno) é essencialmente uma arte mental e o mais alto grau de poeta é o poeta dramático, alguém que procura a intelectualizar uma emoção vivida a um tal ponto radical que pode até escrever sobre o que jamais viveu, transferindo para o papel emoções fingidas. É nesse sentido, de resto, que Pessoa esclarece a divergência entre futurismo e paulismo-interseccionismo:

A atitude principal do futurismo é a Objectividade Absoluta, a eliminação, da arte, de tudo quanto é *alma*, quanto é sentimento, emoção, lirismo, subjectividade em suma. O futurismo é dinâmico e analítico por excelência. Ora se há coisa que [seja] típica do Interseccionismo (tal é o nome do movimento português) é a subjectividade excessiva, a síntese levada ao máximo, o exagero da atitude *estática*.⁸⁷

O paulismo é, portanto, o estágio inicial do que virá a ser o sensacionismo, mas deve ser entendido como uma complexificação do

⁸⁵ Para uma síntese bem informada acerca do contexto de produção do *Orpheu* consulte-se o artigo de Steffen Dix, «O Ano de 1915: um mundo em fragmentos e a normalização dos extremos», in DIX, Steffen, 2015:15-34.

⁸⁶ Veja-se a carta de 19 de Janeiro de 1915, do I volume da *Correspondência 1905-1922*, Lisboa, Assírio & Alvim, p. 141.

⁸⁷ Vide PESSOA, Fernando. *Correspondência 1905-1922* (1999, p. 164). Note-se que nessa mesma carta, dirigida ao director do *Diário de Notícias*, Pessoa não distingue entre paulicos e interseccionistas, mas coloca no campo estético oposto os futuristas, os quais, diz, só irão comparecer no segundo número de *Orpheu*.

simbolismo tardio.⁸⁸ O discurso poético, perdido que foi o princípio de identidade e instaurada que está uma lógica diferente, a do inexprimido, alude a esse «lago escuro [...] silente de juncais» que, como lemos no simbolista Pessanha, seria também o «lago escuro» do sentido da própria linguagem moderna.⁸⁹ O símbolo poético, mais do que a lógica do inexprimível para que a poética romântica encaminhava a poesia lírica, procura o mistério, o indecifrável, radicalizando o efeito de recepção do poema, mas no plano de acção de Pessoa e Sá-Carneiro, como se vê pela correspondência, o processo poético obedeceria a estádios evolutivos, os «ismos» caracterizadores da nova poesia portuguesa e de que a revista de 1915 seria, por assim dizer, o laboratório.

Ao ler-se a textualidade de *Orpheu 1* tenha-se, portanto, em conta que a intenção da poética de sugestões, de símbolos e enigmas, passa por traduzir uma permanente cisão entre a realidade e as palavras que a dizem. Desde Hofmannsthal e a sua *A Carta do Lord Chandos* (1902), que essa crise das palavras ditas por um «eu» que desconhece o sentido íntimo do que diz, se fixa como problema irresolvido inerente ao próprio percurso da arte literária moderna.⁹⁰ As figurações mais acabadas desse «spectacle de Soi» que, para Mallarmé, consiste numa das mais heterodoxas invenções da escola simbolista, tem evidentes consequências literárias em Pessoa, em Sá-Carneiro, mas também num colaborador de *Orpheu*, Alfredo Pedro Guisado.

Guisado é sensível a essa elipse do «eu» no fio da história, e os seus poemas, onde se aspira a um «Longe» que não há, ou a haver se situa num «além-sonho», dão conta de uma mesma consciência que

⁸⁸ Essa evolução dialéctica tem implicações: pautando-se pelo culto das correspondências, ainda na senda de Baudelaire e do estilo de Verlaine, anulando cadeias de referência lógicas, procurando um código sintáctico mais violento ou violador da norma, esse «ismo» pessoano é correlato aos princípios simbolistas, advogados por Nerval, Mallarmé ou por Andrei Bely.

⁸⁹ Convirá esclarecer que me refiro, sem dúvida, ao símbolo no campo da expressão literária e não ao símbolo em áreas de estudo como a heráldica ou a alquimia.

⁹⁰ Na nossa historicidade literária é na criação de Eça, Batalha Reis e Antero — Fradique —, mas fundamentalmente em Luís de Borja, R. Maria e K. Maurício, heterónimos de Raúl Brandão, que essa crise do «eu» e da linguagem se consolida artisticamente. Pessoa irá reconfigurar essa alterização do «eu» lírico pela suspensão definitiva das relações autobiográficas entre autor e texto: os heterónimos, na sua essência, são a criação de estilos independentes do autor empírico; são «autores» outros, possuidores de assinatura e obra em tudo divergentes daquele que, como Fernando Pessoa, é por acaso criador deles.

Pessoa e Sá Carneiro têm da tradição a que pertencem. O poeta de *Ânfora* reformula processos poemáticos que vêm de trás, de um certo Nobre, porventura, mas sobretudo do simbolista Oliveira Soares.

De facto, no plano da morfologia Guisado reitera as construções compostas por justaposição («Bailados-asas», «paisagens-Ânsia», «príncipes-Côr» no segundo soneto de «Salomé», «Oiro-cinza» no soneto «Recordando», «sentidos-mausoléus» em «Morte de Salomé») típicas do preceituário tardo-simbolista e não se exime a cultivar formulações sinestésicas que fazem encaminhar o poema ora para modulações musicais, ora para quadros líricos de matriz e tom de *fin-de-siècle*, intensificando aspectos sensoriais: a visão e a audição pelo jogo de significantes. Vejam-se os efeitos fónicos e a imersão da linguagem em tonalidades vagas, complexas, de enorme subtilidade em versos como «Sinto que as tuas mãos são teus olhos vencidos, / Teus olhos que esquecendo as orações da luz / São claustros apagando os passos esquecidos / De Deus ao regressar de amortilhar Jesus.» com a aliteração nas consoantes nasais a servirem o tom melancólico da enunciação, e a plasticidade que advém de lexemas até aí dificilmente relacionáveis, com que se fabricam imagens surpreendentes («Apagaram-se bronze os círios que sonhara», «Fiavas noutro tempo os teus olhos dormentes», «Buscamos-nos em Côr e quando nos perdemos / Passam as tuas mãos [...] / Estátuas de marfim sôbre as arcadas, mortas...», do soneto «Mãos de Cega». Na sintaxe, sublinhem-se as regências anómalas, que ampliam a agudeza e a imaginística dos textos.

De Antero se pode dizer que Guisado segue a mesma concepção do soneto como a mais adequada forma do lirismo, pondo em cena um «eu» que, na relação consigo e com o outro, acentua uma dimensão do paúlismo que tende a aproximar-se de expressões futuristas: a ameaça do estilhaçamento da unidade do sujeito, a sua rarefacção, ou a sua não-identidade. Essa ameaça, tema obsidante nos simbolistas-modernistas, é formulada em termos que podemos situar no mesmo padrão de experimentação radical da palavra poética: «Adormeço-me oiro», «Abraço-me chorando», «Procuro-me em silêncio e oiço-me em teus passos», «Afastei-me de mim para ser monge». O soneto, por obedecer a leis métricas, estróficas e rítmicas rígidas, obrigaria o poeta a refrear a inclinação para se evolar, perdendo-se, quiçá, num hermetismo contraproducente. Prefere-se, assim, uma expressão mais acabada de raciocínio e argumentação, mesmo se pejados de símbolos e metáforas, de imagens e emblemas que escondem mais do

que revelam. Faria parte da evolução poética constante do programa órfico essa escrita de transição por meio de uma forma conservadora, mas de conteúdo moderno, sem necessidade de corte com o legado finissecular.⁹¹

A poesia do autor de *Mais Alto* (1917) corresponderia a uma espécie de patamar intermédio da própria evolução iniciada com o orfismo, fornecendo uma produção poética que exhibe zonas de contaminação entre estéticas decadento-simbolistas e o modernismo como essa «outra coisa» que vive de uma constante metamorfose literária. É nesse duplo sentido que os seus poemas formulam um pacto de leitura moderno, porquanto para se agir sobre o dito «psiquismo nacional», interessaria a Pessoa e Sá-Carneiro que houvesse territórios familiares ao gosto da época de modo a provocar ainda mais estranheza o contacto com outros territórios dentro da revista. Era o caso dos verdadeiramente heterodoxos poemas de Sá-Carneiro («Manucure»), Campos («Ode Triunfal») e de Almada (Frizos»), os mais atacados pela imprensa da época. Agenciando temas, estilemas e motivos que não eram desconhecidos a quem vinha contactando com a evolução poética desde a década final de oitocentos, Guisado era absolutamente necessário para a estratégia de afirmação do modernismo em Portugal como movimento cosmopolita.

2.

Situam-se os sonetos de Alfredo Pedro Guisado mais ou menos a meio do corpo da revista: depois de «O Marinheiro», de Pessoa e antes de «Frizos», de Almada. Funcionam no conjunto do que em *Orpheu* se publica como formas poemáticas que operam a síntese

⁹¹ Nos casos do ortónimo ou de Sá-Carneiro, ambos cultores exímios da métrica em redondilha ou do decassílabo, seja na sequência de catorze sonetos «Passos da Cruz», ou noutros inúmeros sonetos assinados por Pessoa (ou Campos, que os escreveu também), seja ainda, no caso do poeta de «Aqueloutro», há a pervivência clara dessa linhagem poética mais tradicional. Em Sá-Carneiro, até a escolha rítmica (vejam-se poemas como «Abrigo», escrito em redondilha maior, tal como as «Sete Canções de Declínio» ou o paradigmático «Serradura», escrita com a mesma observância métrica e ainda poemas como «Crise Lamentável», «Apoteose», ou «Quási») obedece a quadros métricos regulares.

daquela dimensão clássica-moderna a que o órgão oficial dos modernistas, do título aos textos nele constantes, aspirava.

Como bem viu Urbano Tavares Rodrigues no prefácio à edição de *Tempo de Orfeu*, obra reunida de Guisado (Guisado, 1969: 21) as produções do poeta de *Elogio da Paisagem* (1915) mereceram da parte de Pessoa e de Sá-Carneiro elogios sinceros. Para Sá-Carneiro, em carta de 20 de Julho de 1914, Guisado incluía-se na mesma escola literária a que ele e Pessoa pertenciam. Pessoa, num *post-scriptum* breve, inserto na carta dirigida a Armando Côrtes-Rodrigues com data de 4 de Março de 1915, sentenciava: «P. S. — O Guisado tem feito ultimamente extraordinárias e inesperadas coisas, versos ofuscantemente belos.»⁹² e tal beleza talvez se associasse à vontade de ir para além do próprio futurismo, defendendo-se o projecto de «ser tudo de todas as maneiras». Esse ideal de ultrapassar o futurismo e que os segundo e terceiro⁹³ números de *Orpheu* mostram à saciedade tinha sido vincado pelo incontornável Pessoa, para quem o designativo «futurista» para caracterizar a poética multimoda do *Orpheu* era absolutamente errado.⁹⁴

Vistos a esta luz, o que os sonetos de Alfredo Pedro Guisado dizem é sempre mais do que aquilo que querem dizer. Há neles uma análise constante do incerto, do impermanente das coisas e dos seres, mas é ao nível de certa fenomenologia do tempo que estes sonetos são modernos e ao mesmo tempo tardo-simbolistas. A imaterialidade do «eu», a volatilização da própria linguagem fazem parte do mesmo programa poético de lançamento de uma literatura portuguesa mais europeia, a qual teria os seus estádios de evolução próprios, como foi já apontado. Fernando Pessoa mostrava a dupla face dessa evolução ao fazer publicar as «Impressões do Crepúsculo» n' *A Renascença*,

⁹² In PESSOA, Fernando, *op. cit.*, p. 157.

⁹³ Apesar de o terceiro número só ser publicado em 1984, a marca futurista é aí evidente e tem particular relevância, nesse quadro de evolução lírica, um poema como «Para Além d' Outro Oceano», que anuncia já alguma coisa do que a poesia portuguesa fará em vozes tão singulares como as de Herberto ou Sena.

⁹⁴ A questão das relações do *Orpheu* com a estética futurista é mais complexa. Pessoa, em carta dirigida ao Director do *Diário de Notícias*, datada de 4 de Junho de 1915, esclarece: «O que quero acentuar, acentuar bem, acentuar muito bem, é que é preciso que cesse a trapalhada, que a ignorância dos nossos críticos está fazendo, com a palavra *futurismo*. Falar em futurismo, quer a propósito do n.º 1.º *Orpheu*, quer a propósito do livro do Sr. Sá-Carneiro, é a coisa mais disparatada que se pode imaginar. Nenhum futurista tragará o *Orpheu*. [...]», in PESSOA, Fernando. *Correspondência: 1905-1922*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1999, p. 163.

díptico onde o simbolismo se exacerbava até ao limite, quer pelo tom elíptico do discurso, quer pelo «esticar paroxístico e patético da corda tensa da linguagem», como refere Fernando J. B. Martinho.⁹⁵ E Sá-Carneiro, na sua estesia própria de alguém que se sabia não ser ele nem o outro, mas só « pilar da ponte de tédio » que ia dele para um outro, de modo similar podia aproximar-se da atmosfera e do léxico de Guisado.

As imagens retiradas do melhor elenco retórico simbolista-decadente (princesas dançando em palácios antigos, a presença de uma heráldica de gosto pré-rafaelita — faisões, pavões, leões — e mesmo a tematização, em dois sonetos, do tema «Salomé»), revela bem o modo como essa meditação sobre o tempo como evanescência, na linguagem de Guisado, era motivo de admiração por parte Pessoa e Sá-Carneiro. A imagem e o tema de Salomé nesses três sonetos publicados no número de estreia de *Orpheu* (o díptico já referido e o soneto intitulado «Morte de Salomé») tem notações deceptivas e faz depender a compreensão do seu símbolo a partir da relação ambígua que se estabelece entre o «eu» que a vê e descreve e se vê, estratégia de montagem de um discurso que lembra alguma coisa de *Dispersão*, já pela ambiência da cena projectada, já pela construção de um sintomático justaposto: «Tarde bronze», para além do efeito de alteridade, ou «outridade» do último verso onde os sentidos são «bailados velhos» e o corpo de Salomé é os sentidos que estão longe:

Dançava Salomé sôbre mistérios idos.
 — Tarde bronze a morrer. Poente em véus vermelhos —.
 Os seus sentidos, longe, eram bailados velhos,
 E o seu Corpo, a bailar, é que era os seus sentidos.

Tempo e espaço, indistintos, traduzem a própria indistinção do sujeito, o qual, desenhando Salomé, figura bíblica e autora do crime sobre São João Baptista, abre o primeiro terceto com a anáfora do verso «Dançava Salomé», como se reforçando a partir do movimento a ideia da dança sensual como indício do crime perpetrado sobre o Baptista. Fazendo irromper por meio de um travessão um estranho possessivo — «E os seus olhos ao vê-la» que alarga mais ainda essa indistinção

⁹⁵ In *Pessoa e a Moderna Poesia Portuguesa — Do «Orpheu» a 1960*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1983, p. 38.

que percorre o soneto, aí se complexifica o acto de ver: são os próprios olhos de Salomé que a vêem, de fora, ao mesmo tempo que, no espaço da encenação, os olhos/ leões se cerram «com medo de perdê-la».⁹⁶

Para além do que dissemos já, atentemos ainda no seguinte: a revalorização do soneto de sugestões paúlicas passa, no *Orpheu*, por exacerbar esse egotismo de expressão arlequinesca, mergulhado em paisagens orientalizantes e exóticas. Guisado não rompe com aquele gosto medievo que encontramos, por exemplo, em Alberto de Oliveira («O Missal do Poente») ou em Pascoaes (em «Paisagens», de *Vida Eetérea*), sendo certo que esse medievismo serve essa constante inquirição do sujeito numa linguagem que obriga à frase parcelar, interseccionando as mãos que «dormiam na lagôa incenso» do soneto «Adormecida», o primeiro dos treze sonetos, com esse «eu» que procura «as bocas / Que me rezaram Ser sôbre o teu manto extenso». O sujeito que se põe em causa e em cena e se mistura com as figuras que convoca — Salomé ou esse pagão que se recorda de si — obriga a uma escrita que procura essa nova «estilística de pronomes da 1.^a pessoa do singular», como constata José Carlos Seabra Pereira⁹⁷ (possessivos e pessoais, note-se). Mas legitima, para além disso, um outro aspecto de linguagem, que Sá-Carneiro e Pessoa também cultivam, a saber: a substantivação ou adjectivação de advérbios e verbos. Eis alguns exemplos significativos: «Desceu-se em mim minha alma a procurar as bocas» (do soneto «Adorme-

⁹⁶ Trancrevemos o que está grafado na edição fasimilada do número 1 de *Orpheu*, Ática, Lisboa, 1971. A páginas 64, onde está inserto o díptico «Salomé» lê-se «Dançava Salomé. — E os seus olhos ao vê-la» (1.^o verso do 1.^o terceto). Confirmou-se na edição *A Poesia de Orpheu* (Editorial Comunicação, Lisboa, 1982), o mesmo texto de Guisado e, de novo, comparece o pronome possessivo «seus» («E os seus olhos ao vê-la»). No volume de ensaios de Paula Morão, *Salomé e Outros Mitos — O feminino perverso em poetas portugueses entre o fim-de-século e Orpheu*, Lisboa, Edições Cosmos, 2000. A páginas 42, o verso em causa tem outra transcrição: «Dançava Salomé — E os meus olhos, ao vê-la». A irrupção do sujeito nos tercetos e a quebra do ritmo alongado com a pausa a seguir à sexta sílaba nos versos 9 e 12, como observa Paula Morão, é essencial para se defender essa indistinção entre Salomé, sombra projectada do sujeito. Todavia, a questão dos pronomes mantém-se: se for, como se lê em *Orpheu*, «seus» e não «meus», que consequências podemos retirar ao nível da «irrupção do sujeito nos tercetos»?

⁹⁷ PEREIRA, José Carlos Seabra. «Trajectória Estética e Temática Maior da Poesia de Alfredo Pedro Guisado», in *Do Fim-de-Século ao Tempo de Orfeu*, Coimbra, Almedina, 1979, pp. 167 e ss.

cida»), «O meu sentir-me é vê-los... / E o meu sonhar-te, além, são lagos no jardim» (do soneto «Sonho Egípcio»), «Adormeço-me oiro» (*idem*), «Rezo-me longe», «O teu morrer é vêr-me», «E Isis dorme meu Ser em cortinados lassos!» (do soneto «Pagão»), «Arqueio-me a sonhar sôbre marfim» (do soneto «Princesa Louca»). Registe-se também a preocupação espiritualizante-metafísica de fundo esotérico constante em versos como «Deus, longo cais em mim, donde outras naus singrando», irmando Guisado a esse Fernando Pessoa eivado de misticismo e de que os sonetos «Passos da Cruz» serão a faceta mais óbvia. Vale a pena, creio, transcrever na íntegra esse que é dos mais célebres poemas de Alfredo Pedro Guisado:

Deus, longo cais em mim, donde outras naus singrando
 Conduzem para o Longe o meu não existir.
 Morena, Salomé, entre vitrais bailando.
 Arcadas-sensações transpondo o seu Sentir.

Fita paisagens-Ansia em suas mãos cansadas,
 Paisagens a sonhar castelos nunca erguidos.
 E os lábios percorrendo em lume os seus sentidos,
 Scismam príncipes-Côr descendo das arcadas.

Há entre Ela e Deus o corpo de João.
 E em seu olhar, dormindo um bronze de oração,
 É sombra do bailado um inclinar de palma.

Baila seu Corpo ainda. E Deus nos seus bailados.
 Bailados-asas, longe, em capiteis bordados,
 Gestos de Deus caindo entre molduras-Alma!

No soneto «Morte de Salomé» a figura feminina vive «sentidos-mausoléus.» num ambiente ominoso, mas já próprio de um anti-clímax, que revela um estado de alma estagnado, afinal tão próximo das águas tardo-simbolistas: «Ela, taça caída em uma orgia infinda / Taça vencida de Alma em pálios afastados.». O corpo, um dos temas frequentes numa estética onde a ambiguidade sexual ganha enorme importância «tinha sido algum» dos bailados. É a própria Morte, afinal, que, feita dança, sensual e fatalmente (como o corpo castrador de Salomé) ganha contorno, assim enquadrada no reposi-

tório de «Salomé» que o episódio bíblico legou à tradição. Mas da paráfrase desse episódio importa ver como é que o poeta trabalha o olhar do sujeito do enunciado. Ao ver esse corpo que tinha sido um dos bailados da figura feminina, Guisado não esquece o postulado pessoano sobre o que deveria ser o paulismo: a «materialização do espírito» e a «espiritualização da natureza». Numa sucessão de imagens-símbolo que intensificam, a pretexto de um referente concreto, Salomé, o clima abstractizante próprio dessa fase evolutiva do nosso modernismo, o paulismo, veja-se que mãos dessa figura feminina são «rainhas em império / Onde passavam reis com séquitos-mistérios, / Adagas de marfim erguidas noutras mãos.» e o corpo, dormindo, é, no plano da transposição de sensações, «Um hálito de Deus sobre missais caindo», mas também «Cinza de Alma rezando outros Jesus, pagãos».

Noutro poema, «Recordando», Guisado restaura a concepção saudosista da memória como forma de conhecimento. Recordar é, aqui, como se escreve no primeiro verso, um modo de sentir: «Sinto as cores», sinestesia produtiva e que se remete para a animização dessas cores que têm «medo». Há neste poema uma subtil intersecção de planos: o que o poeta projecta e sente — as cores — origina um segundo nível de evocação — o tema decadente do rei sem reino contemplando uma paisagem outrora heróica (o Tejo e Toledo, única cidade onde conviveram as três religiões da Península, em harmonia ao tempo de Afonso X).

À luz de temário de inspiração saudosista e decadente e que, num quadro alargado de relações transtextuais, ecoa ainda em livros posteriores de Guisado, podemos ler um mitigado sebastianismo, que em alguma construção frásica e em certa atmosfera mística sugerem o Pessoa de *Mensagem*, aliás, sensível, nomeadamente ao nível da construção de cenas onde as falas dos heróis são falas espectrais. Aquela teatralização das vozes de fantasmas a que o enunciador lírico empresta existência, ainda que saibamos serem sobretudo imagens perdidas de uma história que só existe miticamente, nisso Guisado e Pessoa também se aproximam.

Os «sonetos exemplares», assim os adjectiva Seabra Pereira,⁹⁸ haveriam de ser reunidos em *Ânfora*, volume de 1918, concordantes com o que em *Elogio da Paisagem*, de 1915, era a «exuberância

⁹⁸ PEREIRA, José Carlos Seabra, *op. cit.*, p. 175.

abstracto-concreta das imagens, a riqueza de sugestão na associação delas, a profunda intuição metafísica» no dizer de Fernando Pessoa.⁹⁹

A realização paúlca-interseccionista deste poeta, como esclarece António Apolinário Lourenço, cabe na estratégia de afirmação do movimento estético liderado pelo inventor dos heterónimos, ao ponto de, na idealizada antologia de poemas interseccionistas por si organizada, se assegurar um lugar de relevo a António Pedro, sinal evidente da importância que, na dialéctica dos «ismos», esses sonetos, enquanto artefactos textuais entre dois regimes de escrita, o tardo-simbolista e o simbolista-modernista, assumiam.

E não será demais reparar que os treze poemas publicados em *Orpheu* pertencem ao mesmo tempo mental, digamos assim, que justificou, por volta de 1915, a escrita dos catorze sonetos de «Passos da Cruz», de Fernando Pessoa. O próprio Guisado, pouco depois da morte do autor de *Mensagem*, em 1935, confessa nas páginas de *O Diabo*, quanto esses poemas o teriam influenciado:

Toda a sua obra [refere-se à obra de Pessoa] é beijada pela asa do mistério. Anda pela sua alma, como um corredor enorme iluminado por candelabros de ouro, tudo o que foi tocado pela mão de Deus, tudo o que vive para além de nós, tudo o que só pode ser pressentido pela nossa alma e não visto pelos nossos olhos. Os seus versos são bocas que falam aos nossos sentidos.

A presença de Guisado nas páginas de *Orpheu* comprova a organicidade da revista do nosso Modernismo e a sua dupla natureza — a bicéfala natureza —; própria, de resto, da evolução da «nova poesia portuguesa», tal qual preconizada pelo «exorcizador de almas». Assim os «Treze Sonetos», do poeta de *Ânfora* inscreviam-se perfeitamente nos fins a queo órgão da revolução em curso, se destinava.

Bibliografia

AMADO, Teresa. «Nacionalismo e Modernismo: o projecto *Exílio*», in *Exílio*, edição facsimilada, Lisboa, Contexto Editora, 1982, pp. VII-XVII.

⁹⁹ Veja-se o que aí escreve Fernando Pessoa, em Abril de 1916, no artigo intitulado «O Movimento Sensacionista» sobre Pedro de Menezes, pseudónimo de Guisado. In *Exílio*, edição facsimilada, ed. Contexto, 1982 (edição de Teresa Almeida).

- COELHO, Jacinto do Prado. «Orpheu», «Modernismo. Na Literatura Portuguesa» e «Fernando Pessoa», in *Dicionário da Literatura* (Portuguesa, Brasileira, Galega e de Estilística Literária), (3.^a ed.), Porto, Figueirinhas, 1976.
- DIX, Steffen. *1915: O Ano do Orpheu*, Lisboa, Tinta-da-China, 2015.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da Lírica Moderna*, (2.^a ed.), São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1991.
- GUIMARÃES, Fernando. *Poética do Simbolismo em Portugal*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990.
- GUISADO, Alfredo Pedro. *Tempo de Orfeu*, Lisboa, Portugalia Editora, 1969.
- GUISADO, Alfredo Pedro. *Tempo de Orfeu*, Coimbra, Angelus Novus, 2003.
- MARTINS, Fernando Cabral. *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*, Lisboa, Caminho, 2008.
- MARTINS, Fernando Cabral. *Introdução ao Estudo de Fernando Pessoa*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2014.
- MARTINHO, Fernando J. B. *Pessoa e a moderna poesia portuguesa — do «Orpheu» a 1960*, Lisboa, Biblioteca Breve/ICLP, 1983.
- MORÃO, Paula. *Salomé e outros mitos — o Feminino Perverso em Poetas Portugueses entre o Fim-de-Século e o Orpheu*, Lisboa, Edições Cosmos, 2000.
- MORNA, Fátima Freitas. *A Poesia de Orpheu*, Lisboa, Editorial Comunicação, 1982.
- PEREIRA, José Carlos Seabra. «Trajectória estética e temática maior da poesia de Alfredo Pedro Guisado», in *Do Fim-de-Século ao tempo de Orfeu*, Coimbra, Almedina, 1979.
- PERLOFF, Marjorie. *The Futurist Moment: Avant-Gard, Avant Guerre and the language of rupture*, Chicago, Chicago University Press, 2003.
- PESSOA, Fernando. *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias*, Lisboa, Ática, 1973.
- PESSOA, Fernando. *Correspondência 1905-1922*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1999.
- QUADROS, António. *O Primeiro Modernismo Português: Vanguarda e Tradição*, Mem-Martins, Europa-América, 1989.

Os filhos de Alberto Caeiro:
Subsídios para a leitura de alguma
poesia contemporânea

«De Caeiro, porém, nasce tudo. Nele o futuro está todo, como a árvore na semente. [...] Alegrai-vos, todos quantos gemeis nas prisões e nas celas. O Grande Pã renasceu!»

ANTÓNIO MORA

Sobre esse «poeta bucólico de espécie complicada» que foi Alberto Caeiro da Silva, nascido em Lisboa a 16 de Abril em 1889 e falecido na mesma cidade em 1915, poder-se-ia dizer o que Teresa Rita Lopes afirmou relativamente a Campos: que há um antes e um depois de Caeiro. O que está em causa em Caeiro é a radicalização de uma gramática ao serviço de um projecto de conhecimento ancorado num princípio que Cabral Martins expõe da seguinte forma: «As palavras [em Caeiro] não exprimem a sensação, nem são um dos seus efeitos, mas a sensação é uma emissão espontânea de palavras.» Esse postulado dá-nos uma primeiríssima impressão: o autor de «O Guardador de Rebanhos» não teve exactamente continuadores. Todavia, Caeiro abriu a poesia posterior à consciência de que o poético vive da materialidade verbal, do desejo de tornar a palavra um meio de acesso a uma realidade que deve ser dita com sílabas, com vogais, consoantes — com nomes — concebidos como organismos vivos.

Essa porta aberta à materialidade da linguagem vamos encontrá-la, em todo o caso, em diversos poetas da contemporaneidade. Para Ricardo Reis um dos traços definidores da poética do Mestre passava pela «representação [da] reconstrução integral de paganismo, na sua essência absoluta, tal como nem os gregos nem os romanos, que viveram nele e por isso o não pensaram, o puderam fazer.» Note-se que é o não pensar o paganismo que legitima a reconstrução desse paganismo, o qual é, em Caeiro, é sinónimo de sensacionismo, autêntica teoria para uma «ciência de ver» e é justamente essa «ciência de ver» que, na senda de Cesário, veremos ser reequacionada pelos nomes mais representativos da poesia novecentista e por outros que também não foram imunes ao magistério desse «argonauta das sensações verdadeiras».

Ainda nos anos trinta, lembremos o nome de Alberto de Serpa cuja nota futurista da sua poesia bebe em Caeiro o aprendizado do verso livre. Em *Descrição* é esse um procedimento evidente, assim como é em Casais Monteiro pelo que nele há de uma linguagem «sem ritmo, áspera, rude, prosaica», aprendida na intersecção entre Campos e Caeiro, misturando «pitagóricos/equilíbrios de sons, ideias e sentidos». Mas Casais Monteiro é mais sensível a Campos, como bem viu Óscar Lopes, influência patente num poema como «Vem, silêncio! Vem, minha noite!» de *Noite Aberta aos Quatro Ventos*, onde tópicos modernos (o café, o cais, a cidade) se interpenetram com o Caeiro que canta o rio da sua aldeia no poema xx de «O Guardador de Rebanhos». Aí o autor de *Europa* fá-lo ser um dos «outros invisíveis» que com Pessoa se sentava à mesa do café. Prevalece no presencista um certo objectivismo caeiriano, declarando-se o gosto pelo real e a recusa da vida urbana que envenena o olhar. Casais exorta «a grandeza real, concreta e única» do Tejo, metáfora da realidade limpa, por oposição às «doenças da cidade triste», num mesmo ímpeto de se «lavar» da corrupção da vida longe do campo, lição que Caeiro tinha já dado como saída para a dor humana («Procuro despir-me do que aprendi, / Procuro esquecer-me do modo de lembrar que me ensinaram, / E raspar a tinta com que me pintaram os sentidos, / Desencaixotar as minhas emoções verdadeiras, / Desembrulhar-me e ser eu, não Alberto Caeiro, / Mas um animal humano que a Natureza produziu»).

Com o início da publicação das *Obras Completas* de Fernando Pessoa, o ortónimo, em 1942, e o plano de edições até 1946, editam-

-se Álvaro de Campos, Alberto Caeiro e Ricardo Reis, e assiste-se à gradual e sólida canonização do niilista de «Tabacaria» como poeta maior da nossa modernidade. Todavia o poder de atracção que irradia do poeta-pastor não deixa de se fazer sentir, por muito que seja o engenheiro Campos a faceta mais popular entre os leitores, aquela que provoca mais adesão.

Jorge de Sena, Eugénio de Andrade e Sophia de Mello Breyner, figuras maiores da chamada «geração de 40», na feliz expressão de Maria de Lourdes Belchior, absorvem Pessoa e as suas máscaras, ainda que perseguindo uma autonomia e independência. Que Pessoa está presente em Sena, eis um truísmo que não merece contestação, já pelo que a teoria do testemunho tem de resposta à poética do fingimento, já por certos processos poemáticos que Sena desde cedo revela: o verso livre, mas também certa coloquialidade que o leva mesmo a recuperar num «Poema Apócrifo de Alberto Caeiro» a voz do poeta-pastor. O subtexto — o poema VIII de «O Guardador de Rebanhos» — é convertido numa exortação original: «Não quero este menino que desce do céu para os meus braços» e noutro poema, «Os Trabalhos e os Dias», Sena lembra, na sintaxe e no raciocínio tautológico, certas diatribes discursivas de Caeiro («À medida que escrevo vou ficando espantado/com a convicção que a mínima coisa põe em não ser nada./Na mínima coisa que sou, pôde a poesia ser hábito. / Vem, teimosa, com a alegria de eu ficar alegre,/quando fico triste por serem palavras já ditas,/estas que vêm, lembradas, doutros poemas velhos.»), escreve Sena).

Em Eugénio terá Pessoa influído de tal modo que o poeta de *As Mãos e os Frutos* se viu na obrigação de «escrever de costas voltadas» para o poeta de «Lisbon Revisited». Tal gesto acaba por ser uma homenagem e *Adolescente*, seu livro primeiro, isso mesmo comprova, pois traz a dedicatória: «à memória de Fernando Pessoa». Eugénio de Andrade, de resto, para além do fascínio vindo de Campos, dialoga com Caeiro pelo lado mais sensual e correlacionado com a fisicalidade e a experiência sensível do real. A obra do autor de *Mar de Setembro* articula-se, segundo Paula Morão, em torno de três eixos de sentido — o homem, a terra e a palavra —, algo que o seu lirismo atesta. Trata-se dum sensualismo nimbado de um pessoalíssimo paganismo em que a palavra poética é um meio para se atingir o corpo, seja o do homem, seja o da terra («Do chão ao cume das colinas, / eis as areias. Cala-te, / Deita-te. Debaixo dos meus flancos. / A terra toda em cima. / Agora arde. Agora.»)

A exaltação do corpo e o elogio de uma vida rente ao húmus fundador é ainda presença de Caeiro, e para quem — como em Eugénio — sabia que a possibilidade de conhecimento da realidade deriva da possibilidade de a arte cumprir o desejo de revelação, o poema era esse lugar onde o regresso à «casa de [sua] mãe» significava regressar a uma terra original, à infância, ao campo, à música das cigarras no Verão. Por esse motivo é que o poeta só pode ser aquele «Green God», emblema erótico por excelência, que ao trazer consigo a graça — a beleza — das fontes «quando anoitece», mostra a pureza de um corpo, «[que] era [como] um rio / em sereno desafio com as margens quando desce».

Já na obra de Sophia de Mello Breyner é ao nível da dicção e da frase, e da procura de uma positividade, que podemos vislumbrar algumas lições da galáxia pessoana («Em Hydra, Evocando Fernando Pessoa»), no sentido em que, como Caeiro e Reis, Sophia irá ao longo da sua obra procurar o real absoluto identificável com «o rosto do real» que a Grécia consubstancia. A precisão versificatória de Sophia e a exactidão das suas imagens se estão perto do *ostinato rigore* dum Reis, devem muito ao visualismo caeiriano, de resto, presença convocada na procura de uma impessoalidade visível no poema «Cíclades» onde, perante o «esplendor das coisas» e a vivência do real na sua «claridade frontal», a poesia renasce, arquitectural e genuína. Caeiriana Sophia porque nela a própria poesia se despe do que aprendeu e com isso refaz a pantanosa circunstância histórica, trazendo os deuses pagãos ao nosso convívio numa linguagem de extrema depuração.

António Ramos Rosa e Herberto Helder procurarão responder a certo recuo confessional representado pela *Távola Redonda* ao exigirem, cada um a seu modo, a necessidade de uma linguagem que anulasse as distâncias entre palavra e os entes ou os seres que essa palavra refere. A «reabilitação do real quotidiano» que num Cesariny o levou à simplificação e louvor de Campos, transformando o paquete do celebrado poema futurista num simples «vapor [...] para o Barreiro», edifica-se, em Ramos Rosa, de uma forma que remete para Caeiro, porquanto essa reabilitação — que nunca poderia, como no surrealista Cesariny, levar o poeta de *O Grito Claro* a um diálogo com Sá-Carneiro, por exemplo — dá-se pelo lado de uma significação moderna da palavra e pelo reconhecimento de que o verbo funda as suas raízes numa gnose antiga, integrando a experiência humana

naquela «plenitude do desejo», libertando-o das malhas apertadas que há séculos o comprimem.

António Ramos Rosa fará da poesia o lugar de uma cosmogonia, sendo a página em branco esse espaço a ser ocupado por uma corporeidade verbal que se lança na restauração de uma autenticidade do humano. Se Caeiro é o Mestre que procura uma nova mimese que soma e integra poesia e filosofia confiando no bom funcionamento semântico da linguagem, pois que as palavras diriam só o que querem dizer, e nada mais, em Ramos Rosa a procura de uma essencialidade leva-o a interpelar a realidade trazendo-a para dentro da escrita. Aí se ergue o mundo da recriação permanente dessa semântica, na folha em branco se fabrica uma nova gramática — uma original gramática — que desvela, na sua elementaridade, o mundo exterior.

Paganismo e um singularíssimo bucolismo são caminhos possíveis no poeta de *O Incêndio dos Aspectos* se virmos como na sua poesia a natureza vibra através das associações e correspondências entre os quatro elementos, como se tocados por uma transcendência que é a própria palavra poética, na medida em que o mundo se transforma na folha, suporte da escrita, e a escrita, suporte dum real exterior que se desejaria livre da interpretação que o poeta faz dele. Eduardo Lourenço não se eximiu a ver nele o poeta do «olhar que se não pensa, em metafísica nenhuma, mesmo a de dizer que se não tem».

Herberto Helder, pelo que na sua obra existe de demanda incessante de uma «ciência de ver», assume ainda a lição do poeta-pastor. Cultor da sumptuosidade frásica, da alquímica transmutação do real poluído pelo homem em ouro verbal, Herberto não poderia estar, dir-se-á, mais longe de Caeiro, até porque é o Campos das odes quem o autoriza a apostar no poema longo. E, todavia, ao procurar a «língua plena», a «língua plana», como escreve em *Servidões*, não está Herberto a obedecer à mesma ideia de uma língua semanticamente nova tal como Caeiro propõe? Se se pode dizer que Caeiro argumenta e desenvolve uma pedagogia, de Herberto podemos afirmar que na sua «máquina de emaranhar paisagens», outras lições se aproximam do magistério do «Grande Pã». Desde logo esta: o apelo a uma mesma destruição do edifício cultural ocidental, isto é, a destruição de protocolos de leitura assentes num racionalismo, ou numa racionalidade.

Refazendo tudo de novo, tal qual parece sugerir-se no VIII segmento de «O Guardador de Rebanhos», Herberto clama pelo regresso

a uma «selvajaria celeste», como escreve no poema IV de *Poemacto*. Aquela «última ciência» é a proclamação de uma renovada ciência de ver que uma criança — a do poema VII de «As Musas Cegas» — confere. Não por acaso uma criança, tal qual esse Menino Jesus verdadeiro do VIII poema de «O Guardador de Rebanhos», pois em Herberto essa criança é o símbolo da revelação das coisas ao olhar louco do fazedor da linguagem, é ela «uma coisa que está nos meus dedos. / [...] É a minha vida». e é ela quem aumenta o coração do poeta para que a ciência da poesia seja um ver para ver melhor, incendiando a boca que diz o mundo («Essa criança que aperta as veias que iluminam / a minha garganta. Ela dorme. Escuta: / a sua vida estala como uma brasa, a sua vida / deslumbrante estala e aumenta»).

A obra de Fiamma Hasse Pais Brandão será, talvez, um dos momentos em que essa «ciência do ver» de Caeiro, alicerçada num pessoalíssimo paganismo, esplende numa linguagem que, de tão depurada, pode ser a coisa em si. O seu bucolismo — e todo o bucolismo é feito de encenação — é ainda o espaço da representação de uma escrita que espelha a natureza naturada e naturante, a qual, aos olhos de Fiamma, é interpretável por via de um entendimento da sabedoria dos gregos, revivida pela íris que se aplica em tecer a palavra-imagem. Nessa implicação defende-se um fazer poético ancorado na sageza sensitiva: «Reflectida, a paisagem estava / sempre em mim, nos olhos, na boca / com uma história do tempo, hora a hora».

Fiamma, nesse texto seminal que é «O Bucolismo Deixará de ser um Canto» invectiva os «homens insanos, / [que] em vez de amarem o corpo da matéria / no olhar e na fragrância das paisagens, / o depredaram, como se apenas / nos quisessem deixar de herança o mundo vivo / dos monstros vindos da nossa antiga pátria, a Grécia. / O grande Minotauro hoje chama-se Chernobyl [...]». A autora de *homenagem à literatura* persegue a mesma pureza, a mesma materialidade verbal que Caeiro criou com esse sensacionismo triunfante e que o fez propor uma linguagem onde se pudesse «encostar as palavras à ideia».

Se Caeiro nega, ou subverte uma das heranças da modernidade — a crise do sentido, em curso desde Baudelaire e prolongando-se até Rimbaud e Mallarmé — é porque nele a consciência do estilhaçamento da mimese aristotélica, lhe exige uma nova epistemologia que tivesse eficácia referencial. Em Fiamma essa eficácia obtém-se pelo

assumir de uma metafísica ou de uma transcendência que transforma o acto da escrita na própria «coisa»; o texto falará sempre de si mesmo e da sua imersão na História do humano; tentará designar um inominável transcendente que se presente ainda nos seres que a Natureza, esmagada pela cultura, de vez em quando revela (uma madressilva, um louvadeus, a água de um tanque, a chuva, a terra, o verme).

Caeiro talvez aceitasse que a sua poesia foi isso mesmo: um processo de desaprendizagem permanente da própria linguagem para, com outra *poiesis* mais enlouquecida, «raspar a tinta com que [lh]e pintaram os sentidos». E nesse processo, enfim, de escapar da «prisão simbólica» da palavra, a nossa poesia encontra, depois de Herberto e Fiama, a mesma vontade de um olhar puro em poetas como Ruy Belo, que cita mesmo Caeiro ao dizer, em *A Senda da Poesia*, que tenta «encostar as palavras à ideia», ainda que, tal afirmação, embata, parece-nos, na tal prisão simbólica do discurso que coloca Ruy Belo mais perto do ortónimo que do mestre dos heterónimos.

Valeria a pena elencar ainda poetas que, temática e estilisticamente, devem algo a Caeiro: António Osório, pela humildade verbal e uma sageza de ver o mundo natural sem o querer interpretar, aceitando-o apenas. Assim se compreenderá melhor por que razão Osório figura o poeta como «planta nascente / num prado / com milhões de raízes» e não «um místico do nada». A. M. Pires Cabral, a quem a ideia de uma palavra que fecunda novos reais não será alheia, atingindo, para o efeito, instantes de um realismo anti-metafísico, e, mais próximo de nós, um poeta como Daniel Faria, em cujos versos e imagens há explícitas marcas de evasão para o campo dito numa linguagem simples, tentando seguir esse «argonauta das sensações verdadeiras» que foi Caeiro, escreve: «Pastagem onde o pastor descansa / onde a flor da erva muda o curso dos rebanhos / [...] / quero ser água no curso do seu sangue», (in *Dos Líquidos*, 1.^a ed. 2000), à maneira de notas para a recordação do mestre.

Mário Dionísio:

Memória de um poeta (des)conhecido

Para a Eduarda Dionísio

Um dos principais motivos de interesse da publicação da *Poesia Completa* de Mário Dionísio (1916-1993) reside no esclarecimento que esta edição possibilita a quantos têm pensado sobre o neo-realismo como movimento poético dos anos 30 e 40 do século passado.

Mário Dionísio, o autor da célebre «Ficha 14», o romancista de *Não há Morte nem Princípio*, o extraordinário crítico de arte, responsável pelas cerca de mil páginas de *A Paleta e o Mundo*, procura explicar no prefácio (no antiprefácio, diga-se) de 1966 aquele movimento:

«[...] o dito neo-realismo não foi um movimento decorrente da segunda grande guerra, a qual, como talvez ainda se lembrem, só começou em Setembro de 1939, nem, muito menos, um epigonismo português do que viria a passar-se em França na década de 40. [...] No meu caso pessoal (e não só nele, decerto) nada teve também a poesia neo-realista com uma hipotética evolução da *presença*, de que, mais ou menos por essa altura [...] só conhecia o excelente *Sempre e sem fim* de Adolfo Casais Monteiro, que algum eco deixou nos *Poemas*, escritos, publicados [...] nesses anos de começo, naturalmente exaltado e, todavia, tateante,

em que todo o meu entusiasmo ia para a poesia espanhola que acabara de descobrir de Altolaguirre, de Emilio Prados, sobretudo a de Rafael Alberti, cuja antologia de 1934 me deslumbrara.» (p. 19)

Creio que é essencial voltar a ler Mário Dionísio — e não só, já que de poetas neo-realistas, congregados em torno do *Novo Cancioneiro*, se trata — à luz destas suas palavras e do que o mesmo explicitou em inúmeros ensaios respeitantes à questão de saber se a poesia feita ao abrigo daquelas publicações (poesia e artigos que já em órgãos como *Sol Nascente* ou *O Diabo* deve ser relida, equacionando o que quer dizer neo-realismo, que significa ter-se escrito literatura neo-realista em Portugal...) era devedora ou não de influências do romance brasileiro nordestino (no que toca à prosa) ou da necessidade de responder ao magistério do presencismo (no que respeita à poesia).

Eduardo Lourenço, de resto, não deixou de colocar sob suspeita a questão da poética neo-realista ao escrever sobre Cochofel, e muito em particular sobre a dimensão trágica em Carlos de Oliveira. Não se esqueça também o conhecido ensaio de Mário Sacramento, *Há Uma Estética Neo-realista?*, trabalho onde se postula que o neo-realismo é uma designação talvez insuficiente para esclarecer até o intimismo e alguma confessionalidade em diversos livros que não negaram o lirismo, e que, no limite, não se desviaram de certas propostas da *presença* pela certeza de que a «batalha pelo conteúdo» fazia sentido numa época de confrontação entre liberdades e totalitarismos.

Talvez por ter havido sempre uma fidelidade ao lirismo como expressão das pulsões de um eu angustiado, por meio de uma linguagem que recuperava de Álvaro de Campos, mas também de Casais, essa dimensão esfacelada do sujeito moderno que, não podendo ser nada, não querendo ser nada, tinha, apesar disso, em si, todos os sonhos do mundo, muitos foram os que não compreenderam que a reacção da chamada «escola de Lisboa» em relação à de Coimbra, mais do que reacção, era um reposicionamento. Dionísio em particular, dado ser o teórico destacado dum grupo literário onde se pensava a arte e as suas relações com o meio social e a responsabilidade do artista, dirimindo as consequências de Julien Benda e o problema da traição dos intelectuais, é quem mais empenhadamente proclama e problematiza a questão do neo-realismo, conceito que, em face dos dramas mais agudos do mundo, visava uma *praxis* total:

«A um realismo de hoje, nada do que se conseguiu conquistar de conhecimento do homem pode ser alheio, para ele nada das vozes interiores do homem que se libertaram e das variadíssimas formas de fixá-las em arte, pode ficar de lado» (Dionísio, *O Globo*, II.^a série, 3, Lisboa, 1946, pp. 1-6).

Lendo os poemas de Mário Dionísio e certas injunções típicas do seu estilo (a inclinação para fazer do verso prosa, a construção coloquial do discurso, o efeito dramático e de encenação que procura escapar à mera descrição-denúncia de que os neo-realistas foram atacados), como não ver as aproximações com a linguagem de Álvaro de Campos? Por outro lado, motivos, tais como o bar, o café, a cidade, o Tejo, os trabalhadores, assentes numa poética de dicotomias entre o eu e os outros, entre o eu e o mundo, não colocam o autor de *O Riso Dissonante* na mesma onda e sintonia que lemos nomeadamente em certo Torga (a denúncia das injustiças no mundo rural) ou mesmo algum Régio (a declaração de independência de uma voz artística também em busca de um «novo humanismo»?).

Na verdade, esta edição como que obriga o leitor a redefinir ou a rechazar eventuais preconceitos em relação a Dionísio. Como escreve Jorge Silva Melo em agudíssimo prefácio, incisivo e breve, mas indo ao âmago da obra do poeta, estamos perante uma personalidade literária complexa, porquanto a sua poesia não é intimista, mas é da intimidade; não é exortativa, apesar de afirmativa, nem — como se generalizou ao falar de neo-realismo — apologética ou tonitruante.

Com razão diz Silva Melo que a poesia de Mário Dionísio «se colocou desde sempre no limiar do poético, duvidando, reduzindo vocabulário, evitando lindezas ou agruras. Não é exclamativa, nem expansiva. Foge até roçar a pobreza da prosa [...]» (p. 8). E, com efeito, a poética dionisíaca é feita disso tudo — de uma pesquisa rítmica, de repetições e reiterações, de variações versificatórias e imaginísticas que, quase sempre, convocam a realidade, mas não literalizam a realidade vista ou vivida. Daí a referência a Rafael Alberti e a Altolaguirre ou a Emilio Prado.

Diga-se, já agora, que Alberti e as fases do seu lirismo de algum modo encontram em Dionísio (o de *Poemas*, de 1936-38 e de *As Solicitações e Emboscadas*, de 1945) uma curiosa similitude. Descontando a fase neo-populista do autor espanhol, que resgatou em *Marinero en Terra* e em *El Alba del Alheli* (1922-1927) o cancionero andaluz e o folclore, também Dionísio não ficou imune a certas

marcas do discurso surrealista (*Cal y Canto* no espanhol mostra essa influência), que pressentimos não apenas na sugestão de uma epígrafe de Tzara no volume de 1950, mas em livros anteriores, em cujos textos, apesar de não haver a ilogicidade cara aos mais destacados poetas da escola francesa (o livre curso do inconsciente no fazer poético, a exaltação da chamada «realidade maravilhosa» (Breton), a escrita automática), se pautavam pela necessidade de também descobrir, a partir do real, um novo modo de o dizer.

Poemas como «Ainda é tempo» ou «Meu galope é em frente», publicados em 1942, como que se deixam penetrar quer de súbitas associações, quer de imperativas formas frásicas que reenviam àquela assunção do individualismo que pautou a linguagem presencista: «Eu sigo e seguirei/como um doido ou um anjo/obstinado e heróico a caminho de nós/em palavras e acções/Por todos os vendavais/e temporais/e multidões/[...]/Direis que não é poesia/e a mim que me importa!» (p. 118).

Noutros momentos o mesmo Mário Dionísio que em tantos passos da sua poesia lembra, pelas metáforas («passos de sombra atravessam culatras e tambores/ com braçadas de pombas», «um corpo de alga só imagem/ de lusco-fusco e fim de tarde») certo José Gomes Ferreira, um possível predecessor dos neo-realistas, não deixou de evoluir de uma dicção mais claramente social («Direis que não é poesia/E a mim que importa/se eu estou aqui apenas para escancarar a porta/e derrubar os muros?»), onde a íntima visão do amor e das dificuldades de viver emparedado se mistura sempre com mensagens velada ou explicitamente políticas (leia-se «Balada dos Amigos Separados») para esse inclassificável livro de 1965, *Memória dum Pintor Desconhecido*, onde o tema da composição da pintura é um modo de pensar a composição do poema. Essa «memória» representa o ponto de chegada — a síntese, se se quiser — de uma voz que, dando eco à miséria do seu tempo, acabou por regressar àquela interioridade humana onde não se camufla jamais a realidade em que se vive.

De facto, para além da atenção prestada às gentes e coisas que povoam cidades (operários, prostitutas, engomadeiras, camiões, automóveis...), Mário Dionísio nunca se desviou, apesar da dispersão (poesia, pintura, ensaísmo, ensino, crítica) do problema central da literatura: as palavras com que se pode interrogar o homem, o tempo, a morte, temática sua por excelência. Poesia de intimidade, pois claro. E talvez por isso, num livro como *Le Feu qui Dort* (1967) esta

poesia da reiteração, dos trabalhos e dos dias, das ambições frustradas só podia trazer a marca do exílio. Escrito em francês, Dionísio constrói aí, como o Nemésio de *La Voyelle Promise* (1935) qualquer coisa de imprevisto, de dramático, tal como tinha sido o seu livro de estreia onde o assunto primordial não estava nessa «casa deserta/sozinha, sozinha», mas na repetição de um vocábulo, na fixação de imagens que não podem ser lidas hoje segundo aquela fácil (mas esgotada) ideia de que o neo-realismo foi a arte social presa ao esquema da descrição-denúncia. E, por isso, como Alberti, é o exílio o ponto de fuga para que esta obra aponta nos seus momentos finais, e que o poema XCI de *Terceira Idade* (1982) resume: «Concha quase fechada/mergulhando/no silêncio e no mar/de que nasceu» (p. 571). Concha quase fechada... e como não lembrar aqui um poema, «A Concha», de Nemésio («A minha casa é uma concha. Como os bichos/Segreguei-a com paciência»), talvez uma das vozes com que Dionísio, a caminho da expressão trágica fora do próprio neo-realismo, mais se identifica?

Sophia de Mello Breyner:
Palavras de poesia, hoje

1944, 1954 e 1958. Três datas, três livros. O mesmo tempo. Sophia de Mello Breyner (1919-2004) publica em 1944 a sua primeira colectânea *Poesia*. É todo um projecto. O discurso poético surge como trabalho que se basta a si mesmo, sem que tal signifique fechamento ao mundo, antes pelo contrário.

Sophia abre caminho a um empenhamento que, tendo pouco que ver com o neo-realismo mais ortodoxo, une preocupações de linguagem com preocupações sociais. O «presencismo» e a poesia da geração de 37 serão sabiamente ultrapassados pelo lado mais inesperado talvez — é que Sophia de algum modo reencontra em Pessoa/Reis o caminho a seguir. E por isso o título-emblema *Poesia*, na sua aparente simplicidade, pretende sublinhar a densidade da palavra poética a par da sua estrutural dimensão metafísica. É um lexema que comporta uma irradiação simbólica e que, como tal, exige a releitura, hoje em 2013, sobre o legado que a autora de *O Nome das Coisas* nos deixou.

A reedição dos três livros de que a seguir nos ocuparemos é o pretexto para equacionar o lugar que Sophia ocupa, quando se aproximam os dez anos do seu desaparecimento. Com chancela da Assírio & Alvim, esta colecção das suas obras é dirigida por Carlos Mendes de Sousa e em boa hora poderá o leitor (re)conhecer uma das vozes cimeiras da segunda metade de novecentos.

Que é, pois, a palavra de Sophia? Antes de mais é uma palavra que se ergue, com tal evidência, no meio das ruínas, que o fazer da poesia pressupõe a conquista de uma dicção cristalina e a crença no poder

restaurador do verbo na cidade estilhaçada. A época em que Sophia nasce para a arte é uma época marcada por uma guerra mundial que, entre nós, continuará num ambiente cada vez mais fechado e de terror, conduzindo o país à Guerra Colonial, em 1961. Ao anquilosamento da linguagem, fruto da máquina política dos «capitalistas das palavras», procurará responder, em extensão e profundidade, a autora de *Dual*. Aos desafios duma época que exigia não só uma estética, mas uma ética, Sophia não hesita em defender com a coragem da imaginação conciliada com o rigor, a palavra justa, edificando para si um reino «Que os [seus] sonhos antigos desejavam».

Que o plano da criação literária é concomitante ao plano da acção cívica, eis o que não sofre contestação ao olharmos para a sua obra, mas importa ver como nestes três livros, agora reeditados, se espelha a luta entre poética e política, binómio em torno do qual *Poesia* (1944), *No Tempo Dividido* (1954) e *Mar Novo* (1958) se articulam. A par da vontade de intervenção nos desígnios da cidade; intervenção só possível através da poesia («Cidade, rumor e vaivém sem paz das ruas / Ó vida suja, hostil, inutilmente gasta, / Saber que existe o mar e as praias nuas [...] / E eu estou em ti fechada e apenas vejo / Os muros e as paredes, e não vejo / Nem o crescer do mar, nem o mudar das luas» (p. 38), molda-se o poema como «casa limpa» onde o Homem pode de novo viver poeticamente sobre terra.

Pedro Eiras, autor do prefácio a *Poesia* dirá que «O século de Sophia abre com a *Carta de Lord Chandos*, de Hofmannsthal: confissão da impotência da linguagem perante a existência, renúncia do pensamento, doença da língua» (p. 12). É essa consciência da fractura entre palavras e coisas que, de certo modo, obriga a recuperar-se certo halo romântico que, sendo mediado pela reflexão sobre o fazer verbal, não deixa de ser também procura da exaltação ou da inspiração plenas que dão ao poema uma força demiúrgica. Essa força é feita de rigor expressivo e de ideal e mesmo quando escreve «Não esqueças nunca Treblinka e Hiroshima / O horror o terror a suprema ignomínia» não podemos esquecer que é a mesma autora quem, nas artes poéticas declara, mais tarde, que a poesia é uma exigência e um pacto da poesia consigo mesma e que todo o artista, sendo «artesão de uma linguagem», tem de estar atento «como uma antena» às coisas do mundo.

Assim, a pesquisa incessante dum dizer cada vez mais justo e limpo, instaura o desejo de redenção do Homem, animal de lingua-

gem. Anjo caído que corrompeu a fala e prostituiu as palavras, a poesia parece ser o único meio possível para se ganhar uma *liberdade livre* que o espaço urbano tolhe. O poeta é, pois, aquele que, para além de perseguir uma pureza da escrita e da fala sabe que para atingir esse estádio original tem de despir as palavras da sua literatura. Espécie de vidente, o poeta é em Sophia o único ser capaz de anunciar uma «pátria nunca vista» com o seu «olhar azulado de visões», como se lê precisamente em «O Vidente». Também Sophia, na verdade, poderia ter dito, como Rimbaud, que a poesia era esse projecto de regressar «ao estado primitivo de filho do sol».

Nesta perspectiva, há como que um retorno à sabedoria ingénuo (que sabemos ser fingimento) dum Caeiro, heterónimo que funda, entre nós, o fazer poético como sinónimo de concretude e pureza do olhar. É ele o primeiro a querer as palavras despidas da sua literatura. Esta lição, que Sophia apreende, traduz-se no combate «contra a língua petrificada» do século, e suscita a invenção de um novo discurso, pautado pela escolha vocabular, pela rectidão/exactidão das imagens, por certa escassez e vigilância verbais que um poeta como Gastão Cruz ou, antes dele, Carlos de Oliveira, exemplarmente produzem.

Mergulhando no mundo e nessa noite simbólica que reenvia a Álvaro de Campos, a noite de Sophia não é já a anterior noite do pensamento, mas sim a noite silenciosa e criadora da palavra renovada, espécie de reduto/refúgio, de onde se pode ver a desumanização do humano, perguntando-se de que modo, pela palavra, se pode recuperá-lo. A noite de Sophia é também a noite que inspira à compreensão do mistério de existir, como em Pessoa, mas é também a noite «feita de sombra e luz, terror e calma / Que é perfeito acorde da [sua] alma». Em outros lugares da obra será a noite sinónimo de treva, de medo e de cegueira, aludindo à longa noite do fascismo (em *Mar Novo* falará da noite «Densa de chacais / Pesada de amargura»), como se não houvesse, em certas fases da História, portas para abrir o homem à revelação de si mesmo.

O poema constrói-se como se estivesse em causa a convocação da comunidade para que esta lute contra os despotismos, justificando, assim, certo tom elevado, grandiloquente. Tal não deixa de estar patente em inúmeros poemas dos três livros em apreço, assim como o olhar retrospectivo quanto a um passado que, mítico, pode animar o presente («Que no largo mar azul se perca o vento/E nossa seja a nossa própria imagem.//Desejo de conhecimento/As tempestades

deram-nos passagem», escreve em *No Tempo Dividido*). Lirismo eivado de emanções épicas, linguagem marcada também por um latente pantéismo, estabelece-se entre a natureza livre (a praia, o mar, as ondas) e o poema (espaço branco, lugar da livre correspondência e circulação das palavras) uma aliança indestrutível; aliança que é desejo de «perfeição, pureza e harmonia» entre o que se escreve e o que se vive. A fonte originária dessa palavra luminosa é condição necessária para se afirmar: «Irei até às fontes onde mora / A plenitude, o límpido esplendor / Que me foi prometido em cada hora / [...] // Irei beber a luz e o amanhecer, / Irei beber a voz dessa promessa / Que às vezes como um voo me atravessa, / E nela cumprirei todo o meu ser.». Em *Poesia*, seu livro de estreia, consubstancia-se muito do que a sua obra virá a ser, e que os volumes de 1954 e de 1958 comprovam.

Fernando J. B. Martinho, no prefácio a *Mar Novo*, insiste no fundo iminente político dessa reunião. Sophia, diz, faz aqui a sua poesia testemunhal. *Mar Novo* — projecto de arquitectura, vencedor do concurso para o Monumento ao Infante D. Henrique, em Sagres, em meados de 50, e levado a cabo por João Andresen, irmão da autora, em co-autoria com Júlio Resende e o escultor Barata-Feyo — é a homenagem «àqueles que [...] representavam a linha clara e criadora / Do nosso rosto voltado para o dia». Político, mas também de funda inquietação religiosa, esse livro, na sua tripartição, pode ser lido como reflexão sobre o mal e a angústia que um Deus alheado do Homem provoca.

Em face desse Deus vencido, diz-nos J. B. Martinho, que o conflito resolve-se com a certeza de que «Deus é no dia uma palavra calma». Na circunstância, *Mar Novo* repercute a atmosfera desses finais dos anos 50. Publicado no mesmo ano das eleições de Humberto Delgado — e coevo das estreias de Herberto e Ramos Rosa, e das edições de *Fidelidade*, de Jorge de Sena e de *Coração do Dia*, de Eugénio de Andrade —, esse é um volume que prepara o que, na década seguinte, vem a ser, com «Poesia 61», o «novo discurso», assente na palavra como núcleo intensificador do texto poético. Uma palavra necessariamente nova porque em revolta com o uso quotidiano da língua e atenta à potencialidade criadora de uma imaginação verbal a um tempo vigilante e livre.

Elegíaco, implícita ou explicitamente sobre a morte, é o desengano que domina, por outro lado, o sujeito dos poemas de *Mar Novo*. «Meditação do Duque de Gandia sobre a morte de Isabel

de Portugal» é disso exemplo modelar. Sophia edifica, numa mesma «Vontade de Negar» a vitória da morte sobre a vida ou da tirania sobre a liberdade, o poema como lisura e se em 1958 a expressão política é reveladora duma poética em processo de (re)volução, cerca de quatro anos antes, já Sophia de Mello Breyner nos conduzia à interpretação do nosso tempo em *No Tempo Dividido*, apelando a uma revolta, a uma insurgência ética contra esse monstro «que a si próprio se devora». Um poema, «Promessa», era a sua profissão já nesse livro de 1954.

A reflexão sobre a dialéctica do tempo, da vida e da morte, eis algumas das coordenadas fundamentais apontadas por Federico Bertolazzi, prefaciador desse livro. Sublinha Bertolazzi que a vivência do tempo é, pela poesia, tentativa de abolição da efemeridade humana e que este é um conjunto que, na sua estruturação, de algum modo mostra como Sophia concebia cada livro como imagem do tempo, substância que ela quis habitar num desejo de superação poética.

David Mourão-Ferreira:

90 anos

Nascido em Lisboa a 24 de Fevereiro de 1927, David Mourão-Ferreira teria feito, há dias, noventa anos de idade. Faleceu a 16 de Junho de 1996. Professor da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, tendo, entre 1957 e 1963, organizado e regido a cadeira de Teoria da Literatura, deve-se ao ensaísta de *Tópicos de Crítica e de História Literária* (União Gráfica, 1969) as primeiras reflexões sobre o New Criticism.

Personalidade multifacetada — nele encontramos, para além do agudo crítico e ensaísta, uma das maiores vozes poéticas da segunda metade do século; um contista e romancista de fino recorte, denso na forma como constrói as personagens, versátil na arte do diálogo, profundo na análise da psicologia (quem não lembra as quatro mulheres de *As Quatro Estações* (1980), ou essa enigmática Y de *Um Amor Feliz* (1987), ou ainda a ironia dos narradores diversos que deambulam pelos bosques das ficções em textos como «É aos costumes disse nada» ou em *Os Amantes e outros contos* (1974)?). David foi também cronista — magistras as lições que nos deixou em *Discurso Directo* (1969) ou em *Ócios do Ofício* (1989) —, dramaturgo (para além de *Contrabando*, publicado na revista *Graal*, no 2, de Junho-Julho de 1956, registe-se a peça *O Irmão*, de 1965, considerada por Luiz Francisco Rebello um modelo de texto dramático) e ainda o divulgador da poesia.

Professor marcante para tantas gerações de alunos, Mourão-Ferreira colaborou com a RTP em 1961, apresentando o seu *Ima-*

gens da Poesia Europeia (com chancela das Realizações Artis em 1972) e cujos conteúdos vieram depois a ser compilados em três volumes especiais da revista *Colóquio-Letras* sob o título *Vozes da Poesia Europeia* (nos 163-165 — Janeiro/Dezembro de 2003) quando dirigida por Joana Morais Varela.

Para além de tudo isto, recordemos ainda *Jogo de Espelhos* (1993), um híbrido literário onde poesia e diário, sentença e memorialismo se misturam ou esse breve livro, *Magia Palavra Corpo* (1993), onde certa dimensão política de David Mourão-Ferreira repercute em textos sobre o futuro da língua e cultura portuguesas.

Na verdade, para quem foi Secretário de Estado da Cultura entre 1976 e 1979 e director do Serviço de Bibliotecas Itinerantes da Fundação Calouste Gulbenkian entre 1981 e 1996, num continuado esforço por, na ressaca da Revolução, e em período de recessão económica, fazer chegar o livro/os livros ao maior número de leitores possível, nunca a dimensão de intervenção cívica se separou de uma forma romanesca ou poética de ver e viver a vida. Interventivo (foi dos intelectuais que, em 1991, se manifestou contra as alterações da grelha televisiva do canal do Estado, considerando irresponsável a secundarização do papel educativo que à RTP cumpre realizar), republicano, desde cedo se irmanou com a figura de Paul Valéry, mas também com Garrett, mestres do seu percurso intelectual.

Mas, evocando-o hoje, sublinhemos o facto simples de o novelista de *Gaiotas em Terra* ser, em primeiríssimo lugar, poeta. A sua obra, hoje compilada no volume da Presença (a reeditar, urgentemente!! Com nova capa de Francisco Simões e o devido aparato crítico: o prefácio de Eduardo Prado Coelho, mas do qual poderiam constar leituras novas de forma a que David chegasse aos mais jovens!), revela, para além da melhor oficina poética da década de cinquenta (assim o viram diversos críticos, com especial relevo para Jorge de Sena), um dos mais profundos modos de interpretar os grandes enigmas da vida: o amor, o tempo, a memória, o sexo, a própria poesia.

Poder-se-á olhar para o itinerário poético do autor de *Os Quatro Cantos do Tempo* (1958) como caminho permanentemente minado por aquilo que, como bem viu Vasco Graça Moura em *A Mestria de Eros*, torna coincidentes o desejo de amor e o desejo do desejo. Como organismos vivos, os livros de poesia de Mourão-Ferreira, em particular nas recolhas que fez (*Lira de Bolso*, 1969 e *As Lições do Fogo*, de 1976), devem ser lidos como séries de histórias ou séries

de ciclos («Sonetos do Cativo» é paradigmático) em torno dos quais aquele «desejo do amor que se mantém desejo» (René Char), por vezes se eclipsa e cai no remorso das «furtivas ligações», e outras vezes atinge uma mágoa e ansiedade que, porventura, o *Cancioneiro de Natal* revela sob a égide da saudade («Virá um Natal e será o primeiro / em que se veja à mesa o meu lugar vazio»).

Voz do erotismo, sem dúvida, a verdade é que a isso não devemos reduzir os seus poemas. Há neles, frequentemente, o repúdio pela vida mecânica e bélica (o poema «Capital» é exemplar a esse respeito ou o magistral «Do Tempo ao Coração», revisão dos séculos banhados a sangue, saliva, guerra e vileza), a vontade de viver livremente o fogo do amor, celebrando, com Cecília Meireles, a arte de ser poeta, amando. Trabalhador incansável do verso, potenciando os jogos de significante (as aliteraões, as assonâncias, as paronomásias, mas também, ao nível da frase, a elipse e subtis hipérbatos, sem esquecer as antíteses, os paradoxos e os oxímoros), a verdade é que há a descobrir em David a dimensão *sui generis* do seu classicismo e à luz do qual cada livro se estrutura como um templo grego ou latino, desde a disposição dos textos à numeração deles no compósito alquímico ou pitagórico que perseguem. Teresa Martins Marques, responsável pelo espólio do escritor, isso mesmo destaca num ensaio vindo a lume na revista *Relâmpago* (n.º 24, 2009), lembrando as reminiscências cabalísticas e dantescas de diversos volumes de poesia.

Como sistema de vasos comunicantes, a obra poética de David Mourão-Ferreira é, em si mesma, uma constante dedicatória a Lisboa, a Itália, à Grécia, matriz de uma forma de ver o mundo que hoje é quase extinta. Uma constante celebração do milagre de estar vivo, como disse David nos seus últimos dias. Ao exaltar o corpo, certo é que, à medida que avançamos na diacronia dos seus versos, à «primavera adolescente» do amante mergulhado na tempestade de Verão dos iniciais encontros erótico-sensíveis se sucede uma voz que mais agudamente se questiona sobre a morte, o tempo, a perda. Momentos há em que o debate do eu consigo próprio é lancinante («Fujo de mim/Atinjo-me adiante/nesta sombra enlaçada com a tua/nesta garra de fumo que se expande/mas que vai colocar-te na cintura/um cilício de cílios todo em sangue/uma teia de fogo toda espuma», escreve em «Adagietto»).

Se hoje lembramos David Mourão-Ferreira (em tempo de balanços vários que, de 2015 a 2017, nos levam a lembrar Orpheu, Mário

Dionísio e Vergílio Ferreira, Almada e Sá-Carneiro, entre outros), é porque nos parece que, sobre a poesia do poeta de *In Memoriam Memoriae* (1962) tem caído algum esquecimento. A revista *Relâmpago*, no seu número de 2009, terá sido dos últimos gestos de homenagem ao professor, crítico, dramaturgo. Ao poeta. Faria 90 anos, David Mourão-Ferreira, e «por vezes, por vezes... ah!, por vezes!» é preciso recordar quem tanto deu à literatura portuguesa ao longo de tantos anos.

Mário Cesariny:
Ou os caminhos de uma poética

Para o artista que vislumbra o maravilhoso através do real, o mundo inteiro poderá revestir um aspecto poético: cartazes, anúncios, recortes de jornal reunidos ao acaso formando poemas; pois do mesmo modo que basta arrancar um objecto ao seu sentido usual para o precipitar no surreal, também a aproximação de fragmentos de frases ou de outras imagens heteróclitas desviam o espírito da realidade e fazem-no penetrar num outro universo.

YVONNE DUPLESSIS, *O Surrealismo*,
Lisboa, Inquérito, 1983, p. 52.

Alheio ao céu e à luz
De Seth e de Rimbaud
No *Antinoo* depus
O homem que sou

MÁRIO CESARINY

A obra de Mário Cesariny afirma-se na sua congénita desarrumação. É, no fundo, o espelho de um percurso de vida — a vida do seu autor, mas também a vida dos seus livros — ao longo do qual se perseguiu sempre mais a «liberdade livre», honrando Rimbaud, que a liberdade artificial das sociedades ditas «democráticas». No cerne da poesia de Cesariny, o que encontramos é a expressão de uma vida assumidamente poética, como se entre a esfera civil e a esfera «lite-

rária» não houvesse qualquer distinção. Por este primeiro aspecto, estamos na presença de uma poética profundamente heterodoxa. O autor nega em absoluto as ideias de equilíbrio ou até de coerência de volume para volume. Há, na verdade, a obediência a «estritos critérios interiores»¹⁰⁰, pois são essas motivações pessoais — em particular a de «rir de tudo» — que parecem organizar, num caos só aparentemente paradoxal, uma obra manifestamente «surreal». E este termo — «surreal» — pode e deve ser entendido também na sua literalidade.

De facto, do Homem à Obra, Cesariny quebrou inúmeras regras, desmontou artificialismos e resolveu depositar nos seus gestos um grau de «surrealidade», «alheio ao céu e à luz» ou, como sentenciou em *Manual de Prestidigitação*, ciente de que na vida «é preciso correr é preciso ligar é preciso sorrir é preciso suor / é preciso ser livre [...]»². Perturbação é, pois, uma primeira «impressão» de leitura quando entramos neste universo poético. Por outras palavras: ler Cesariny causa-nos *impressão*. Não há perturbação se não existir aquilo que o autor de *Pena Capital* tinha na medida exacta: uma invulgar capacidade de desconstruir esse «real quotidiano» que urgia, pelo exercício da palavra poética, «reabilitar».

Com efeito, a desarrumação da obra, aquele «baralha e torna a dar» e essa «felina indisciplina» quanto às edições dos seus livros conduzem o leitor a um universo onde reinam a dúvida, a metamorfose, a transformação, a transgressão total, já porque em Cesariny a poesia está muito para além daquilo que é a Literatura, já porque mesmo a ideia de «Poesia» (ou uma romântica noção do que ela é) se coloca permanentemente em causa. Na procura incessante de um surrealismo em Portugal, movimento esse que esconjurasse a opressão e a asfixia mentais de um país condenado a não mergulhar no seu inconsciente, que obra importaria mais senão essa obra, alquímica, de agitar mentalidades anquilosadas? E essa acção de prestidigitador (de agitador) passava por se viver a vida em todos os seus excessos, em vez de a viver, simplesmente, por via da «Literatura» («Ama como a estrada começa»).

¹⁰⁰ Veja-se o que diz Joaquim Manuel Magalhães: «A perturbação da leitura de Mário Cesariny começa logo por se manifestar na dificuldade de estabelecer balizas para a sua contínua oscilação de livro para livro, o retorno a textos já publicados e de novo reordenados com produtos inéditos, a rearrumação de ordens já pretéritas de poemas, uma espécie de ‘baralha e torna a dar’ regida por *estritos critérios interiores* [...]». In MAGALHÃES, Joaquim Manuel. *Um Pouco da Morte*, (1.^a ed.), Lisboa, Presença, 1989, p. 79.

Nessa perspectiva é que a palavra poética é verdadeiramente uma palavra com vista à sublevação. Sublevação da poesia, libertando a imaginação dos hábitos impostos pelos fascismos vários que ele, poeta, experimentou. António Ramos Rosa escreve, a este respeito, uma das mais iluminadas exegeses sobre o autor de *Primavera Autónoma das Estradas*. Lê-se em *Incisões Oblíquas*¹⁰¹

A poesia, revolução permanente, segundo Baudelaire, ergue-se assim contra a língua de repressão, expressão de um superego social e de uma sociedade regida por códigos de contenção. Na fecundidade da negação, o poema é a um tempo negatividade e afirmação de uma plenitude. Por vezes, a concentração da energia faz-se em condensações ultra-rápidas, como no caso dos poetas surrealistas e, particularmente, em Cesariny. Diz este poeta: «O único fim que eu persigo / é a fusão rebelde dos contrários as mãos livres os grandes transparentes». Fiel ao surrealismo, Cesariny visa superar a consciência comum e rejeita as noções aprendidas, as coisas servis, os interesses camuflados em leis morais.¹⁰²

Fixemos, desta transcrição, alguns conceitos, algumas ideias, que nos podem ser úteis para perspectivarmos a aventura de linguagem de uma obra que se pauta pela ideia de anti-obra. Desde logo, importarmos-á a referência a Baudelaire e a não menos importante noção de «revolução», inerente à palavra de poesia. Assim, «revolução» e «Baudelaire» funcionam como princípios (um de teor, digamos assim, ideológico; um outro, com toda a carga simbólica que tem convocar-se o autor de *Les Fleurs du Mal*, relacionado com um legado poético de que o poeta português se faz herdeiro) orientadores de uma ideia de fazer «literatura». Somam-se, como refere Ramos Rosa, outras «ideias» reveladoras de um «projecto» surrealista tipicamente cesariniano de escrever, enquadrado na consciência que os poetas pertencentes à geração revelada nos anos quarenta (Jorge de Sena, Carlos de Oliveira, Sophia de Mello Breyner, Eugénio de Andrade, Alexandre O'Neill) tinham relativamente aos problemas que lhes colocava a *descoberta* efectiva das obras de Fernando Pessoa, cujas edições principiam em 1942. Cientes de que era necessário ultrapassar ou,

¹⁰¹ Seguimos a edição, recente, de Cesariny, Mário. *Manual de Prestidigitação*, Lisboa, Biblioteca Editores Independentes, Assírio & Alvim/Cotovia/Relógio d'Água, 2008, p. 89.

¹⁰² In ROSA, António Ramos. *Incisões Oblíquas*, Lisboa, Caminho, 1987, p. 28.

pelo menos, «conviver», de forma independente, com a sua sombra, alguns percorrerão trilhos deixados em aberto, muito em particular, pelo heterónimo mais produtivo da constelação pessoana, Álvaro de Campos. Cesariny é o caso mais significativo dessa apropriação.

Ao acolher a estética surrealista em terreno fértil, o português, por precisamente lhe ser o mais oposto à liberdade imaginativa que essa vanguarda propunha, Mário Cesariny situa-se para além da revelação de uma dimensão testemunhal da poesia, tal qual a encontramos em Jorge de Sena. Escreve distantemente da influência da Geração de 27 espanhola, que em muito determina o lirismo inicial de Eugénio de Andrade; igualmente se posiciona longe daquele estilo clássico cultivado por Sophia, devedora de uma expressão lapidar à Reis e defensora dum ideal de pureza em poesia. Reagindo inclusivamente ao neo-realismo como expressão ideológica de uma convenção literária que mergulha os seus temas e motivos no marxismo e alheio ao psicologismo presencista, que formatou muito do gosto público, o poeta de *Pena Capital* constrói uma linguagem de ruptura, descendo às ruas para delas trazer o sabor dos coloquialismos, um modo lisboeta de falar como quem agride. Restaura formas tradicionalizantes como o romance ou a xácara, estilizando-as por dentro, fugindo ao rigorismo estrófico e ao totalitarismo sintáctico. Pelas repetições e anáforas, pelas associações acumulativas, pelo burlesco, Mário Cesariny soube converter e/ou contorcionar a estrutura da nossa língua, subvertendo-a.

Veja-se como o soneto revive, bem como o terceto, com esses processos de desconstrução, através dos quais o real se faz insurreiçã permanente¹⁰³:

a velha que vende bananas
o velho roxo de calor

¹⁰³ Têm sido vistas as semelhanças de alguns textos de Cesariny com certa poesia seiscentista portuguesa. Mas há, julgo, uma forte ressonância de Tolentino no poeta surrealista, já pelo humor e pelo circunstancialismo, já por uma atitude descritiva, que se lança em jogos de repetição morfo-sintáctica para melhor agitar a lógica discursiva, ao ponto de o discurso se barroquizar. Mas, para além de um possível vestígio do satírico Nicolau Tolentino, há a presença de Pascoaes, cuja obra ecoa naquela camada mais metafísica ou mais especulativa que em Cesariny se pode ler. Poemas como «mágica», ou o segmento VIII de «discurso sobre a reabilitação do real quotidiano», sem esquecer o lírico «clown», «antilírica», entre muitos outros que, pese embora as formas fixas, são objecto de desconstrução, atestam, pelo pressentimento de uma especulação em torno do mistério a presença do autor de *Os Poetas Lusíadas*.

o rapaz que grita sacanas
dêem-me um pouco de amor

a outra viagem por mar
o jovem que já é livreiro
a camioneta a esmagar
o túmulo de Sá-Carneiro

o sapato branco do réu
a imobilidade do rato
que rói a ala esquerda do hidro

a mão erecta contra o céu
o céu de súbito contracto
a água a morte a mosca o vidro

Como violência contra a sociedade padronizada, o poema torna-se o lugar de afirmação radical do indivíduo em luta contra o colectivo. O que Ramos Rosa disse em relação a Pierre Reverdy poderia, pelo que vimos dizendo, aplicar-se, sem esforço, a Cesariny:

A Reverdy não interessa uma poesia ao nível das aparências, mas a conquista espiritual a que visa, não dispensa o confronto, a luta permanente com os dados imediatos da realidade, com esse outro termo sem o qual o espírito se perderia no vazio. E daí a necessidade do contacto com os objectos que constituem a ambiência quotidiana do homem, não para realizar uma descrição naturalista, mas para que eles estabeleçam entre as coisas uma nova realidade muito mais significativa e profunda, e dela se possa «desprender a verdadeira substância das coisas».¹⁰⁴

¹⁰⁴ O ensaio que António Ramos Rosa dedica ao poeta francês, «Pierre Reverdy — Uma Consciência Poética», é fundamental para se entender o magistério de Reverdy, mas também dos surrealistas Breton, Soupault, Aragon, Milosz, Pierre-Jean Jouve, Char e Supervielle, sobre os surrealistas portugueses. Importa transcrever, de modo a cotejar o que diz Ramos Rosa com o que Cesariny defendeu ao longo da sua obra, as seguintes palavras, iluminadoras da atitude surrealista do autor de *Titânia*. Após considerar o que defende Reverdy na sua poesia, escreve o ensaísta: «E assim o poeta atinge um lirismo plenamente decantado, onde o anedótico e o pitoresco foram completamente eliminados, sem que, no entanto, se perdesse o eco sempre presente do mundo circundante» (p. 169). Este não se perder de vista a realidade por muito que o humor a desconstrua é particularmente visível em poemas como «falta por aqui uma grande razão», «no país no país no país onde os homens» ou,

Portanto, trata-se de uma poesia surrealista porque contra a repressão; surrealista Mário de Cesariny porque nele o poema é afirmação e negação — tensão, no fundo — de um sujeito enclausurado num espaço e num tempo condicionados (o Portugal do fascismo e o Portugal do novo-riquismo). Poesia surrealista também porque o processo de aparecimento do poema se faz por uma libertação da linguagem, uma irrupção do que estava concentrado (a *força inconsciente* segundo Breton) e surrealista na medida em que o poeta persegue «a fusão dos contrários», rejeitando «as coisas servis», os «interesses camuflados em leis morais». Numa perspectiva ontológica, dir-se-ia que Cesariny responde, numa bem apreendida lição dos seus mestres (Baudelaire, Rimbaud, Tzara, Breton, Reverdy, Michaux), à própria moral fundadora do edifício mental ocidental: uma moral de raiz kantiana, baseada nos universais (o Imperativo ou a Lei), e que, no fio da Modernidade¹⁰⁵ encontra no niilismo de Nietzsche e nas vanguardas artísticas do século xx (do Futurismo ao Dadaísmo, do Expressionismo ao Surrealismo) o seu esgotamento ou falência.

para não sermos excessivos, num dos mais surrealistas testemunhos de Cesariny, o célebre «poema podendo servir de posfácio» onde a enumeração caótica da estrofe de abertura se alarga, como se por um efeito antitético, num outro poema metido dentro dessa estrofe, pois se trata de fazer «isto ou o seu contrário». Veja-se ROSA, António Ramos. «Pierre Reverdy — Uma Consciência Poética» in *Poesia Liberdade Livre*, Lisboa, Ulmeiro, 1986 (prefácio de Fernando J. B. Martinho), pp. 167-171.

¹⁰⁵ O conceito de Modernidade oferece-nos, no âmbito deste nosso breve estudo, uma possibilidade de abertura, sempre renovada. Reconhecendo que este conceito se tornou uma categoria histórica e tipológica, o termo «Modernidade» encerra outros tantos ‘ismos’ (Modernismo, Futurismo, Dadaísmo, Surrealismo, para só nos centrarmos no campo das vanguardas estéticas ou daquilo que mais comumente designamos por vanguarda em Arte). Mas é da Modernidade, toda e qualquer «modernidade», a sensação de esgotamento ou de crise, sendo também da Modernidade, porventura, a desumanização (de que fala Ortega y Gasset ou, actualmente, Zizek ou os pós-modernos Vattimo ou Deleuze), o subjectivismo sem sujeito, o culto da originalidade, a vivência crítica da crise, o sentido do ético e o sentido do trágico, o pensamento dialéctico, a crítica das ideologias. Remeto o leitor, em todo o caso, para o livro de ensaios de João Barrento, *A Espiral Vertiginosa — Ensaios sobre a Cultura Contemporânea*, Lisboa, Cotovia, 2001, e para a introdução «Que significa «moderno»?», onde se procede à história deste conceito, fundamental para se perceber também o surrealismo como etapa essencial da nossa Modernidade. Atente-se, porque fundamental, no livro, em edição e tradução de João Barrento, de Walter Benjamin *A Modernidade*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2006.

Anti-poético, anti-literário (mas sem «imposturas tolas», sem fingir que era anti-literário só porque ficasse bem essa atitude *marginal*) é talvez em *O Virgem Negra* que melhor se patenteiam os códigos do surrealismo que Cesariny tomou para si. No próprio subtítulo desta obra se inscreve uma das «técnicas» do movimento fundado por Breton, o humor. Escreve-se, após um título já de si provocador: «Fernando Pessoa explicado às Criancinhas Naturais e Estrangeiras por M. C. V». Assim exposto, este subtítulo é uma subversão paródica: quer-se uma apresentação canónica, almofadada, pretende-se insinuar que estamos perante um manual sobre quem foi Fernando Pessoa, mas o procedimento é no mínimo irónico se tivermos em conta as biografias de Casais Monteiro, ou de Gaspar Simões, bem como a tese de Jacinto do Prado Coelho e outros estudos de interpretação do ortónimo e dos heterónimos que, desde a década de quarenta, se vão publicando e que dispensavam aquele «explicado às criancinhas naturais e estrangeiras».

Pelo uso do diminutivo, agudiza-se a *charge* do objecto. Semelhante estratégia de publicidade adensa-se depois, ao acrescentar-se que este «manual» é para as «Criancinhas Naturais» e também para as «Estrangeiras», visando alargar não só o espectro dos destinatários, mas também ampliar o grau de absurdo que a própria linguagem quotidiana comporta. Posto que o atributo «Estrangeiro» não deixe de ter uma certa ressonância «provinciana», Cesariny reforça a impressão de a Europa ser, para os portugueses dos anos quarenta, cinquenta, sessenta e setenta, o «Estrangeiro», equivalente semântico a tudo o que era desenvolvido, desconhecido e necessariamente melhor que o «Portugal orgulhosamente só» de Salazar.

O Virgem Negra faz parte daquilo da estratégia de deslocação, ou melhor, de destruição do poder simbólico de Fernando Pessoa enquanto «mestre» ou fundador da modernidade poética. A ideia de «chocalhar a metafísica fernandina tentando simplificá-la», como viu Gil de Carvalho, obrigou Mário Cesariny a um novo e invulgar «realismo». Não recusando o inventor dos heterónimos, mas recuando perante a abstracção discursiva que, por vezes, é a marca mais evidente da personalidade pessoana, dir-se-ia que igualmente o efeito de paródia — que encontramos em textos como «Nicolau cansado escritor» ou no célebre «Louvor e Simplificação de Álvaro de Campos» — subjaz ao hipotexto pessoano, funcionando como hipertexto onde a intenção sarcástica visa dar a *O Virgem Negra* um realismo total.

A pretexto do centenário de nascimento de Fernando Pessoa (1888-1935), Cesariny irá, justamente, subverter e revolucionar alguns dos textos canónicos do ortónimo e heterónimos. No fundo, «simplificar» é tornar menos complexa certa carga esotérica ou ocultista que determinados poemas possam conter e elogiar é «matar o pai», inventando uma linguagem que, podendo ser mais truculenta, por vezes a roçar o escatológico, mostraria quanto o mistério do «drama em gente» é não haver drama em gente nenhum. A única maneira de ler Pessoa e de o entender seria desmascará-lo na sua latente questão sexual, expondo, no jogo da heteronímia, obnubilada homossexualidade de Pessoa («O Álvaro gosta muito de levar no cu/O Alberto nem por isso/O Ricardo dá-lhe mais para ir/O Fernando emociona-se e não consegue acabar.//O Campos/Em podendo fazia-o mais de uma vez por dia./Ficavam-lhe os olhos brancos/E não falava, mordida. O Alberto/É mais por causa da fotografia/Das árvores altas nos montes perto/Quando passam rapazes/O que nem sempre sucedia.//O Fernando o seu maior desejo desde adulto/(Mas já na tenra idade lhe provia)/Era ver os hêtèros a foder uns com os outros [...]»).

Como refere ainda Gil de Carvalho, «Cesariny quis o Pessoa da libertação do verso, dos horóscopos, da desocultação do quotidiano, de Lisboa, da destruição da personalidade, o gesto e o grito de *Orpheu* — mas nunca em nome de máscaras. A unidade do ser é essencial para o surrealismo como *revolta* em cada ser particular dessa visão total que a sociedade e a consciência ainda não atingem»¹⁰⁶.

Na verdade, não admira, pois, que, em vários livros, e em muitas das suas passagens, as suas paráfrases nos encaminhem para aquilo que era para Breton um dos objectivos maiores do programa surrealista: *a poesia deveria representar ou restituir, através de gritos, de lágrimas, de carícias «essa coisa que tende obscuramente a exprimir a linguagem articulada no que ela tem de aparência de vida ou de suposto desejo.»* Em *O Virgem Negra* o sinal de presença desse desejo de lágrimas e gritos, de energia radical está marcado nas epígrafes de William Blake — «O homem está doente de amor» — e de Christina G. Rossetti — «Brilho ante todos como um sol, eu que sou / púrpura como o poente» —, convidando a que o leitor

¹⁰⁶ CARVALHO, Gil de. *A Phala — Um Século de Poesia [1888-1988]*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1988, p. 104.

entrasse no território «mágico» da paródia. Cesariny revela-nos a «máscara» chamada «Fernando Pessoa», e desmascara-a pela mão de um Cesariny autêntico, como vemos (não por acaso) no poema de abertura, «Prótese».

Não nos deteremos profundamente em todos os poemas dessa colectânea, mas vale a pena observar como o hipotexto pessoano (o texto que está, de facto, «por baixo» do texto de Cesariny) se vai desfigurando, de poema para poema, tornando impressiva a palavra poética do discípulo, agora feito mestre, à medida que o livro se encaminha para o fim. E o que temos é, no limite, a substituição de um nome (o de Pessoa) por um outro (Cesariny), que o mesmo é dizer a substituição do texto primeiro por um texto segundo que o ultrapassa, trespassando-o. Em rigor, é *O Virgem Negra* uma explosão de textos, de reenvios e citações, de alusões e paráfrases que como uma orgia entre Pessoa ele-mesmo e heterónimos e entre estes e M. C. V. se nos afigura como das mais acabadas expressões poéticas da contemporaneidade.

Sob este prisma, toda a poesia de Cesariny não está, na verdade, além dela, mas no que ela, enquanto escrita, abarca. Como escreve António Ramos Rosa no ensaio a que atrás fizemos referência, «A poesia nesta perspectiva [na perspectiva de uma poesia que na própria linguagem se encontra e se reinventa] é a tentativa de compreender o que não se pode compreender [...]» e, diz o crítico, «Da impossibilidade da palavra nasce a palavra vertical», a «palavra diamante», a «palavra nunca escrita».

Se o surrealismo é «o grande adversário da abstracção redutora que isola o homem da complexidade do real e o leva assim a uma descoloração afectiva e a uma perda da espessura corporal» (p. 30), como viu o autor de *Incisões Oblíquas*; se, inclusivamente, para essa perda de corporeidade se confere à metáfora um papel outro que, em Cesariny o leva a recusar «os círculos frígidos do pensamento conceptual, as barreiras asfíxiantes, o ronronar tranquilizador das máquinas de copiar, a infecundidade do formalismo», nada mais «realista» do que perceber Fernando Pessoa como figura tutelar da nossa poesia e que para um surrealista como o poeta de «You are welcome to Elsinore» era já figura institucionalizada que só irónica e sarcasticamente se devia «explicar» às criancinhas.

Com *O Virgem Negra* Cesariny faz regressar às fontes originais da imaginação um Pessoa que, símbolo da própria Literatura (assim com

maiúscula), só lido do avesso poderia ter efeito. Assim é que «prostituindo», «corrompendo», «adulterando» o edifício literário, põe-se o Mestre escrevendo da seguinte forma: «Co'a breca da antinomia / Em desuso há seis mil anos / Fabriqueei a cartesia / Dos heterónimos manos. // Desvestidos de seus nus / De pernas muito afastadas, / Duas medidas de mus / (Duas formas co-irmãs) / [e lá temos o Campos da «Ode Triunfal»] Masturbam homens de as-/ Pecto decente nos / Vãos de escadas».¹⁰⁷ O alcance da sátira a Pessoa justifica que se recorra também ao uso do castelhano, («En Sartre, version francesa / De Heidegger, el buen nazi / Tambien verás la belleza / Que vino de Grécia aqui») em jeito de toada vicentina, jogando com outros hipotexto, o conto «Vicente», de Miguel Torga, ou a transcrição de partes de «O Corvo», de Poe, na tradução de Pessoa. Haveria que ver ainda, só neste texto inicial do volume a que nos referimos, os ecos de Shakespeare («Nem do fantomas bretão / À isabelina peça / Co'aquele «Ser ou não ser...»») e certos jogos de linguagem que, pelo absurdo, pela corrosão semântica, põem a nu o absurdo, ou lançam no ridículo algumas ideias de Fernando Pessoa quanto à poesia como reflexo de um percurso ocultista ou linguagem afim, pelo tratamento de certos símbolos e temas («Eros e Psique», por exemplo») para áreas do conhecimento tangenciais à ciência hermética. É o caso das irónicas referências à «vasta selva» («Ninguém na vasta selva / Do mundo inumerável / O veja ou reconheça, / Nem ao nível da relva [...]», p. 16), ao anel dos cabalistas (sabendo-se quanto Pessoa estava familiarizado com as obras de Annie Besant e de Helena Blavatsky, fundadora da teosofia, e que traduziu)¹⁰⁸, ou

¹⁰⁷ Seguimos a edição da Assírio & Alvim (Lisboa, 1996, 2.^a ed. revista e aumentada).

¹⁰⁸ Chamo a atenção do leitor para a informação que devemos a Georg Rudolf Lind em texto intitulado «A Iniciação do Poeta e o Caminho Alquímico», inserto no volume *Estudos Sobre Fernando Pessoa*, IN-CM, Lisboa, 1981, pp. 262 e sgs. Transcrevo, para os devidos esclarecimentos, algumas das informações aí expendidas: «[...] Nos anos da mocidade, Pessoa participava ocasionalmente, em casa de uma tia, em sessões espíritas; um certo interesse pelo ocultismo manifesta-se já nos primeiros poemas ingleses; escritos sob o pseudónimo [*sic*] de Alexander Search. Mas foi apenas no ano de 1915 que uma encomenda casual da Livraria Clássica Editora de Lisboa o pôs em contacto com os escritos dos teósofos. A editorial encarregou-o da tradução para língua portuguesa dos livros de Annie Besant (1847-1933), a sucessora de Mme Blavatsky na presidência da Sociedade Teosófica.». Informa-nos G. R. Lind que Pessoa, nos anos de 1915-1926 traduziu para português os seguintes

a Platão e ao neoplatonismo. Na estruturação de *O Virgem Negra* essas referências vão sendo convocadas, num discurso de encenação da voz de Pessoa («Por isso que, eu já um tanto grogue / De Shakespeare e de Marlowe / Mas também (ainda não disse) de Donne / De Milton, de Mcpherson, de Coleridge / De *Chatterton*, de Carlyle, de Wordsworth, de Browning, / De Byron, de Shelley, de Yeats, de Keats, de Tennyson, / [...] / Fui metido vestido de fato comprido no navio «Herzog» / Rumo a Lisboa, de meias pretas, para a Faculdade de Letras / Onde o letargo era tal que nem sinetas / Nem ponteiro acordavam aqueles professores do ódio mortal / Quase sexual, de tão grosseiro, / A Portugal [...]» (p. 23)), como se a reconstituição da sua biografia obrigasse ao desmantelamento das dimensões mítica, mística e metafísica da sua personalidade. Explicando-se às criancinhas um poeta tão enigmático quanto o autor de «Lisbon Revisited», Cesariny igualmente concebe a sua escrita como efectivação de uma estética não-aristotélica. A beleza não comparece, em moldes românticos, no seu labor; a beleza dos versos cesarinyanos é aquela beleza nasce do inesperado e do surpreendente, da derrisão que se serve no prato frio das vinganças perpetradas contra certos magistérios.

Cesariny levou até ao extremo da inventividade verbal os pressupostos de uma arte surrealista em poesia, mas também na sua pintura. Como lemos em *Pena Capital* (1957) ou em *Alguns Mitos Maiores e Alguns Mitos Menores Propostos à Circulação Pelo Autor* (1958), o poeta entendeu o Surrealismo como a única saída digna num tempo de emparedamento ideológico, para atingir a libertação não só do seu «corpo visível», mas também saída do «real quotidiano». Para tanto exigiu, enquanto sobrevivente da Cidade, a simplificação desse Álvaro de Campos, também seu irmão de psiquismo, afixando, nesses cristalizados anos cinquenta, o proibido (*A Afixação Proibida*, 1953) de modo a viver a sua «pena capital» livremente, tomando para si o princípio de ser tudo de todas as maneiras que aquele heterónimo, no fim de tudo, não tinha conseguido concretizar na ficção montada por Pessoa.

Poeta é, pois, o Homem Total, o indivíduo «Intensamente livre [que se] dirige para a praia mais pequena que ele / leva na mão

livros: *Ideias de Teosofia e Conferências Teosóficas* de Annie Besant; *Compêndio de Teosofia, Clarividência e Auxiliares Invisíveis*, *Os Servidores da Raça Humana* e *Mundo de Amanhã* de C. W. Landbeater.

um mapa-múndi azul é a custo que desce as dunas mais / pequenas que ele / [...]». O seu grito de libertação é um modo de apelar à consciência de quem o ouve e lê: «[...] Livres / digo Livres / e isso é não só a grande rua sem fim por onde vamos / viemos / ao encontro um do outro / a esta casa dorso de todas as casas e no entanto a única perfeita silenciosa fresca / [...] / A Vida Inteira Meu Amor / SOMOS NÓS / [...]» (p. 69)¹⁰⁹, pondo em circulação pela Cidade *Alguns Mitos Maiores e Alguns Mitos Menores Postos* para agitar esses portugueses de meados do século, emparedados entre a vida burocrática «sórdida, canina, policial», como via Alexandre O'Neill, e uma vontade de futuro irrealizável.

Nessa demanda existencial em nome do amor, da liberdade e da poesia, Cesariny teve a *Nobilíssima Visão* de conceber uma anti-obra que só como «opera» se pode, na verdade, ler. Por isso, enquanto andamento, ritmo e música, é a sua linguagem das mais

¹⁰⁹ Este poema, «Corpo Visível», já na sua torrencialidade verbal e num certo acumular de imagens em que se mistura concreto e onírico, já na surpresa textual de entrecortar o discurso do sujeito com um fluxo interior da sua consciência (ou de uma outra voz que torna dialógico um poema à partida intimista), é um excelente exemplo de exercício de liberdade poética. O modo como o arranjo gráfico, a disposição das palavras na página sugerem uma visibilidade do corpo — que é também o da escrita, seja no eixo do paradigma, seja no sintagmático (pela original distribuição de versos e grupos morfológicos, sem lógica aparente), seja ainda no plano simbólico — vão ao encontro do maravilhoso e dos mundos de sonhos tais quais os surrealistas tinham abertamente proposto atingir por via do sono/sonho. Diz-nos Yvonne Duplessis que «Os surrealistas afastam-se do mundo real para penetrar no mundo das aparições e dos fantasmas» (*op. cit.*, p. 35). Note-se como em Cesariny este e outros (muitos) poemas participam dessa vontade de penetrar universos sobrenaturais. Aqui a atmosfera está carregada de sinestésicas sobreposições que tornam «maravilhoso», onírico, esse trânsito verbal entre as vozes do poema: «A Vida Inteira Meu Amor / SOMOS NÓS // O cigarro do anúncio luminoso adoeceu deveras já não fuma o espaço / a uma certa velocidade calma / o atrito longo e agudo dos eléctricos moendo calhas / diz-nos que amanheceu / na sua torre de londres o relógio da estação do rossio adquire decidida importância [...]» (p. 69) e nos versos seguintes, note-se a vertigem descritiva («Agora somos pequenos e inúmeros e percorremos o espaço com gangrenas nas mãos / e tentamos chamadas telefónicas / e marcamos de novo e desligamos depressa / e tu pões uma écharpe sobre os ombros [...]») que faz irromper surpreendentes perspectivas de análise do real que circunda o eu. O maravilhoso, assim entendido pelos surrealistas, vai muito além da ficção, como escreve Duplessis, e envolve «a afectividade da sua totalidade».

versáteis e singulares da nossa história poética recente. Nele a imagem poética atinge níveis de significação insuspeitados («digo: a constelação de peixes rápidos / do teu corpo em sossego / seja ela a aurora halo multicolor / seja o perpétuo real ceptro branco da noite / seja até por que não a luz crepuscular com o seu chapéu preto as suas hastes mudas»), penetrando zonas da realidade escondidas ou de difícil percepção. Para Ramos Rosa, o movimento metafórico na obra de Cesariny é animado por uma imaginação galopante, vibrátil, pois:

[...]. Através do acto de imaginação, que altera os dados do real, percebe-se o mundo numa nova dimensão. O verso anterior («seja o perpétuo real ceptro branco da noite») tem um ritmo entrecortado por pausas que, alongando-o e demarcando cada palavra, lhe confere uma ressonância extrema e um movimento misterioso e solene. Dir-se-ia que este verso exprime uma qualidade da noite, o seu silêncio inviolável.¹¹⁰

Mas são invulgares também certos processos de «escrita automática», os quais, aliados àquela solenidade misteriosa, recuperam um olhar primitivo, ou selvagem sobre a realidade. Justamente a reabilitação do real através da palavra de poesia, como se ela fosse o novo olhar exigido por uma Modernidade violenta e asfíxiante, eis o que vem fazer Cesariny na sequência de Cesário Verde e de Campos.

Em Cesário, temos a mesma atenção ao banal — um banal necessariamente transfigurado pelo olhar do sujeito — que, num processo de «zoom» («Dez horas da manhã; os transparentes / Matizam uma casa apalaçada; / Pelos jardins estancam-se as nascentes, / E fere a vista, com brancuras quentes, / A larga rua macadamizada» (de «Num Bairro Moderno») — ou, num pré-expressionismo — «Num trem de praça arengam dois dentistas; / Um trôpego arlequim braceja numas andas; / Os querubins do lar flutuam nas varandas; / Às portas, em cabelo, enfadam-se os lojistas! // Vazam-se os arsenais e as oficinas; / Reluz, viscoso, o rio; apressam-se as obreiras; / E num cardume negro, hercúleas, galhofeiras, / Correndo com firmeza, assomam as varinas» (de «O Sentimento dum Ocidental») implica o observador/narrador na realidade sórdida de Lisboa, cidade onde explodem «o

¹¹⁰ ROSA, António Ramos, *op. cit.*, pp. 30-31.

peixe podre gera focos de infecção», e os cães «amareladamente parecem lobos». A mesma implicação no quotidiano podemos ler nestes conhecidos versos, agora de Cesariny, que reenviam à mesma circunstância urbana:

Há uma hora, há uma hora certa
 que um milhão de pessoas está a sair para a rua.
 Há uma hora, desde as sete e meia horas da manhã
 que um milhão de pessoas está a sair para a rua.
 Estamos no ano da graça de 1946
 em Lisboa, a sair para o meio da rua.
 Saímos? Mas sim, saímos!
 Saímos: seres usuais, gente-gente, olhos, narinas, bocas,
 gente feliz, gente infeliz, um banqueiro, alfaiates, telefonistas,
 varinas, caixeiros desempregados,
 uns com os outros, uns dentro dos outros
 tossicando, sorrindo, abrindo os sobretudos, descendo aos mictórios
 para apanhar eléctricos,
 gente atrasada em relação ao barco para o Barreiro [...] ¹¹¹

Independentemente do intertexto pessoano, o oblíquo reenvio para a «Ode Marítima» ou para a «Ode Triunfal» (exactamente a mesma posição de observador em ambos os poemas é aqui reiterada), são os lugares infectos e nefandos de que importa falar, porque esse Real «não presta. Porque é o que menos interessa. [...]», como diz em entrevista a Maria Bocchichio. No fundo, o surrealismo de Cesariny funda-se em verdades muito simples e por isso incómodas e difíceis de aceitar. Depois de dessacralizar a Literatura, depois de dismantelar Pessoa, Mário defenderá ainda a palavra de poesia, um ideal de vida radicalmente livre. É isso que importa: «O que presta é o amor, a liberdade, a poesia. A poesia é esse real absoluto que quanto mais poético, mais verdadeiro. Era Novalis quem o dizia. A poesia vale como uma liberdade mágica.» ¹¹² E por isso a Obra que importa construir não é aquela que necessita de muitos poemas para ser a verdadeira Obra.

¹¹¹ In CESARINY, Mário. *Uma Grande Razão — Os Poemas Maiores*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2007, p. 49.

¹¹² Vide CESARINY, Mário. *Uma Grande Razão — Os Poemas Maiores*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2007, p. 19.

Bibliografia

- BARRENTO, João. *A Espiral Vertiginosa*, Lisboa, Cotovia, 2001.
- BENJAMIN, Walter. *A Modernidade*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2006.
- CARVALHO, Gil de. «Mário Cesariny» in *A Phala — Um Século de Poesia*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1988.
- CESARINY, Mário. *Pena Capital*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1999.
- CESARINY, Mário. *Uma Grande Razão*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2007.
- CESARINY, Mário. *Antologia do Cadáver Esquisito*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1989.
- CESARINY, Mário. *Manual de Prestidigitação*, Lisboa, Biblioteca de Editores Independentes, 2008.
- CRUZ, Gastão. *A Vida da Poesia*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2008.
- DUPLESSIS, Yvonne. *O Surrealismo*, Lisboa, Editorial Inquérito, 1983.
- FORKINI, Franco. *O Movimento Surrealista*, Lisboa, Presença, 1980.
- LIND, Georg Rudolf. *Estudos Sobre Fernando Pessoa*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1981.
- LURKER, Manfred. *Dicionário de Símbolos*, São Paulo, Ed. Martins Fontes, 1997.
- MAGALHÃES, Joaquim Manuel. *Um Pouco da Morte*, Lisboa, Presença, 1989.
- POULET, Georges. *La Poésie Éclatée*, Paris, PUF/Écritures, 1980.
- ROSA, António Ramos. *Incisões Oblíquas*, Lisboa, Caminho, 1986.
- ROSA, António Ramos. *Poesia Liberdade Livre*, Lisboa, Ulmeiro, 1984.

João Rui de Sousa:

Quarteto para as próximas chuvas, Um livro de poesia

O papel desempenhado pela imaginação e a perspectiva crítica de que ela poderia opor-se à objectividade pura, tomando como um referente possível o próprio poema, traduz-se na exploração das relações entre sentido e forma, aliando-se à investigação poética a exploração da poesia como essência da linguagem; poesia como trabalho tanto mais real quanto poético. Heidegger tem, nesse contexto, um papel fundamental, mas têm uma importância também digna de nota os diversos jornais e revistas desse período e nos quais, não só Heidegger, mas também nomes como Pfeiffer, Michaud ou Cassirer, foram sendo revelados e cujas teorias sobre a poesia, a filosofia e a linguagem acabaram por influenciar os mais importantes poetas portugueses revelados entre os anos 50 e 60.

Por exemplo, David Mourão-Ferreira, na revista *Távola Redonda*, no seu primeiro número, identifica poesia e lirismo, conciliando a técnica com uma capacidade imagética em «correspondência harmoniosa». Numa outra importante revista da década, *Árvore*, admite-se que a poesia é eminentemente social porque é um acto de libertação (e essa capacidade de libertação encontraria justamente na inquirição da imagem a saída para problemas quer de ordem formal, quer de ordem temática). A resolução destes e de outros problemas concomitantes à prática da poesia na nossa contemporaneidade encontra em alguns poetas da segunda metade do século xx curiosas e importantíssimas sínteses.

Carlos de Oliveira, por exemplo, afirma-se no quadro ideológico do neo-realismo, com a criação duma obra em que, na primeira fase o poema é ainda a repetição, mais do que o reflexo, dos eixos temáticos e estilísticos típicos do exercício empenhado do poeta no mundo. Da intimação da palavra poética nobilitante ao universo corrompido dos homens, à reprodução de quadros sociais onde a dimensão dos conflitos humanos repercute a luta de classes (veja-se a sua obra romanesca ou o livro de poemas *Mãe Pobre*) ou ainda em certos postulados sobre a poesia nos quais se adivinha a leitura de matriz marxista, Carlos de Oliveira encaminhará a sua arte, especialmente a partir de *Cantata* (1960) para uma maior e cada vez mais profunda consciência do poeta como criador dum organismo vivo. Depreende-se dessa organicidade uma maior elevação da reflexão linguística que levou, justamente nesse período, a que Gastão Cruz, e mais tarde, Eduardo Prado Coelho, reconhecessem na poesia portuguesa a vitória, por assim dizer, das lições do Modernismo, isto é, a defesa dum ideal de poesia que encontra na própria investigação sobre a estrutura do poema a sua razão de ser.

A este pretexto, a atenção a uma poesia que não escapa à circunstância histórica (lembramos *Barcas Novas* de Fiama) prende-se com um alastramento dos pressupostos poéticos de toda uma geração: a poesia agora coloca diante do leitor apenas palavras, signos que existem para lá de uma ortodoxia ideológica e os poetas que se revelam ao longo dos anos sessenta, mais do que decifrar no real as antinomias das relações humanas, ocultam a tensão da vida por detrás dum véu de significantes, de indícios que transtornam o quotidiano. Onde o imaginário, a liberdade, a transfiguração, o metafórico ganham contorno, aí encontramos a poesia moderna como experiência da hostilidade da linguagem contra o real.

João Rui de Sousa, autor discreto, mas seguro, criador duma poética dum «obstinado rigor» oferece-nos neste seu último livro, um volume de poemas que plenamente o confirma como um dos mais importantes nomes da segunda metade do século xx, nem sempre lembrado. É um livro densamente trabalhado, atingindo em alguns momentos uma fulguração de sentido que nos impressiona.

As motivações da sua escrita são várias e os planos em que João Rui de Sousa desenvolve ou faz tanger a sua lira são múltiplos e conciliam o que é ideia de uma linguagem com um modo de interpretar o real. O que se quer completo por se perseguir uma complexidade

linguística e o que na poesia é descoberta numa forma final aliada a uma lucidez que só existe quando os poetas, retirando a máscara, se apresentam como leitores dum mundo, isso é o que torna possível a *humilitas* como valor intrínseco da poesia, sinal numa pausada sabedoria que João Rui atinge neste livro.

Em *Quarteto para as próximas chuvas* o autor de *Sonetos de Cogitação e Êxtase* reparte-se em poemas ora meditativos, ora mais ousados na vontade de recuperar uma energia sem meditação. Sempre atento à aliança entre a forma e o conteúdo, entre o som e o sentido num regime de equilíbrio, João Rui ora nos oferece sínteses poéticas do que para ele é a poesia (leia-se «A Utilidade dos Poetas» ou «O Infundável dos textos poéticos»), sublinhando a sua visão do mundo de forma autêntica, sem artifícios retóricos, ora se detém na ferida da poesia; outras vezes entrega-se à interpretação do «leque de palavras» de brasa, ao movimento de que a poesia se faz, reconhecendo que o poema tanto é uma combustão da escrita como «ferida aberta». (p. 120).

Livro dividido em quatro partes — «Algumas Asserções Sobre o Real», «Oscilações e Penumbras», «Fulgurações» e, a secção final, «O Rosto (O Rasto) da Escrita» — este objecto é um quarteto, de facto. Quarteto como se numa composição musical se tratasse, mas quarteto por haver uma preocupação temporal, ou seja, a leitura do tempo, quaternariamente pensado, segundo o ciclo das estações, metáfora da própria vida e da circularidade perfeita («São vivas quando / o coração do vento amadurece / e a voz vem de repente / e não se esquece / de estremecer as trevas / ou de roer as malhas / da rotina / ou de dar lenga e fogo / (matéria inesperada / e sibilina) / a um arco que arrefece. // São mortas quando / a morte nelas cresce / - com os seus cabelos ralos, / suas ramagens crespas, desgastadas, / seus ossos cabisbaixos / rolados sobre o nada. [...]» (p. 123)).

De resto, enquanto voz extremamente atenta ao jogo de luzes e trevas presentes no curso da existência, João Rui de Sousa, que havia reunido a sua obra poética em 2000 e publicado em 2005 um livro intitulado *Lavra e Pousio*, sempre pensou a poesia como reflexo e nunca repetição da realidade vivida. Como reflexo que é ela reflecte e, como diz um contemporâneo seu, o poema «não repete». Logo na abertura do livro o poeta fixa os modos dessa reflexão: «O ser é transformável e transforma-se / não só no pouco a pouco dos milénios: / na perícia da larva, na asa de um morcego, / no cirandar das

algas e mesmo no sossego / das areias quando assentam no fundo / junto a búzios e a povos de silêncio» (p. 13).

Note-se que o poema se intitula «Tempo e Transformação», servindo de orientação quanto aos restantes textos do volume, pois todos eles, em maior ou menor grau, versam sobre o tempo, a duração e efemeridade das coisas e a mudança que a vida humana e a criação cósmica acarretam. Justamente «cósmica» poderíamos considerar esta poesia, porquanto em João Rui de Sousa haja uma verticalidade moral que o impede de se fechar numa espécie de comprazimento metalinguístico, com isso abrindo a sua fala a um mesmo «diálogo com o universo» — em estilo bem distinto, claro — que Ramos Rosa igualmente fez seu.

Na poética de João Rui fala-se a língua das coisas que o rodeiam e o que o rodeia é não só a poesia, a escrita, mas a partir da escrita o sentido dos outros e de si reflectido nos outros. Por isso as afirmações que sobre o real se fazem colocam esta poesia num perímetro em que o real é o sonho e o sonho é o real. Sem mistificações, ainda que abundem as metáforas, as imagens, as assonâncias, os oxímoros e as aliteraões, tudo concorre para criar, dentro do poema, uma atmosfera misteriosa, ou então, oculta, em que se traduz o sentimento da perda, e outras vezes, a alegria da descoberta: «Reais são esta noite de que falo / — as oblongas noites sob turfás — / e as casas que circundam rindo e louça / papéis acumulados de penumbra. / Reais são estas pedras mais esguia / e estes dentes (implícitos nas estátuas) / e a corça de seiva a percorrer / a escuridão dos corpos trucidados [...]» (p. 21).

O que aqui encontramos é o total domínio de processos retóricos que fazem de João Rui de Sousa um incansável trabalhador do verso, um construtor sensível de metáforas («sereno chão da claridade»), de imagens («as oblongas noites sob turfás», as «pedras esguias», querendo significar a estreiteza e o perigo da vida?) e demais figuras do pensamento e também do som, subordinadas a uma mensagem poética que é uma lição e uma partilha da palavra que dissolve as tensões («Não deixes que as nuvens por demais / te pesem» (p. 69)).

Da neve à luz: Eugénio de Andrade:

*Branco no Branco / Contra
a Obscuridade*¹¹³

1.

Leio na obra de Eugénio de Andrade (19-1-1923/13-6-2005) um dos momentos mais altos da nossa poesia de novecentos. A que se deve a surpresa de, relendo Eugénio, sentir sempre nova a sua palavra, simultaneamente leve e densa, transparente e sombria, fremente de um desejo que parece eternizar-se e consciente da beleza e efemeridade do corpo? Talvez se deva essa surpresa à aparente simplicidade dos processos retóricos que o poeta de *Obscuro Domínio* (1971) emprega de cada vez que o trabalho sobre a palavra o implica numa vontade de revelar o rosto do homem; um rosto livre de toda a espécie de tiranias, de dicotomias ou morais hipócritas... Talvez se deva essa surpresa, esse prazer, àquela aparente espontaneidade que resulta, não do que se faz de modo imediato, mas antes do que nasce de um longo e maturado processo de simplificação.

Lendo poemas assim, sei que estou perante uma obra que parece convidar-me, a todo o instante, a não procurar nela qualquer sentido absoluto. Talvez essa negação relativamente a qualquer segurança interpretativa se prenda com o que no último verso do poema v

¹¹³ Prefácio à edição de *Branco no Branco / Contra a Obscuridade*, de Eugénio de Andrade, Lisboa, Assírio & Alvim, 2015.

deste volume se afirma: «O real é a palavra». E tal asserção, tão radical na sua certeza, desafia-me, desafia-nos. Que nos quer dizer a voz que destes poemas, os de *Branco no Branco* e *Contra a Obscuridade*, se desprende?

Creio ser útil, para melhor a ouvirmos, pôr em circulação outros textos do autor de *Ostinato Rigore* (1964), para não perdermos de vista a singularidade desta obra. Convido o leitor a recordar o que se diz em «O Sacrifício de Ifigénia», texto em prosa, inserto em *Rosto Precário*. Aí se declara o seguinte sobre a escrita da poesia e a condição daquele que a ela se entrega:

O acto de criação é de natureza obscura; nele é impossível destrinçar o que é da razão e o que é do instinto, o que é do mundo e o que é da terra. Nunca nenhum dualismo serviu bem o poeta. Esse «pastor do Ser», na tão bela expressão de Heidegger, é, como nenhum outro homem, nostálgico de uma antiga unidade. [...]

Diante do papel, que «la blancheur défend», o poeta é uma longa e só hesitação. Que Ifigénia terá de sacrificar para que o vento propício se levante e as suas naves possam avistar os muros de Tróia? Que augúrios escuta, que enigmas decifra naquele rumor de sangue em que se debruça cheio de aflição? Porque ao princípio é o ritmo; um ritmo surdo, espesso, do coração ou do cosmos — quem sabe onde um começa e o outro acaba?¹¹⁴

Para além da repetição do verbo «ser» (a forma do presente, «é», repete-se nove vezes ao longo dos dois parágrafos, acentuando a urgência da energia vital impossível de conter — a sua emergência —, pois a poesia uma força vital impossível de represar), nesse texto define-se a ideia de arte literária ancorada num projecto humano e humanista. Concebido o labor verbal como exercício que elimina todo e qualquer dualismo, aspira-se a atingir uma primordialidade perdida que só o poema se pode recuperar.

¹¹⁴ ANDRADE, Eugénio de. «O Sacrifício de Ifigénia», in *Rosto Precário*, n.º 14, (6.ª ed.), Porto, Fundação Eugénio de Andrade, 1995, p. 19. Segundo Eurípedes, antes de partir para Tróia, Agamémnon irritou Ártemis ao caçar um cervo numa floresta sagrada, ficando orgulhoso desse feito, e pecando por vaidade, Agamémnon sofrerá a punição dos ventos no porto de Áulis, os quais param, assim impedindo a expedição dos gregos em direcção a Tróia. A solução implica que Agamémnon sacrifique sua filha num altar em honra à deusa Ártemis, de modo a que esta fizesse soprar bons ventos para a partida dos exércitos gregos.

Define-se aqui a singularidade humana de alguém que não tem as medidas exactas que a sociedade determina. Eugénio figura a poesia e o poeta como realidades à margem do que se conhece e aceita. A criação poética «é de natureza obscura» porque razão e instinto são uma e a mesma coisa quando irrompe a energia das imagens. No momento de revelação do objecto artístico terra e mundo não se destringem. O que é pessoal (da terra) e o que é universal (do mundo) amalgamam-se nesse instante em que o ser do poeta escreve para tentar o resgate daquela «antiga unidade». Nostalgia pode ser a palavra-chave para se perceber que o poeta é alguém nostálgico e por isso «é uma longa e só hesitação», uma vez que entregará ao sacrifício a sua vida de homem em nome de um ritmo perseguido, de uma respiração desejada e que começa com as primeiras sílabas, «trémulas, inseguras, tacteando no escuro, como procurando um ténue, difícil amanhecer». Um nostálgico de quê? De um inominável, de uma vida ausente e que está mais além... Como Rimbaud, Eugénio parece dizer que «La vrai vie est absente. Nous ne sommes pas au monde.»

Veja-se também que a alusão a Mallarmé não é inocente: em face do branco da folha, dessa brancura que proíbe que a palavra seja jogada de maneira irresponsável, quem nasce para a poesia tem de saber que «O acto poético é o empenho total do ser para a sua revelação.»¹¹⁵ e que a toda a vida será regida por outras leis, mais fundas e enigmáticas. O código de conduta do poeta inscreve nas pedras negras de que se faz o seu templo a fidelidade às palavras como lei suprema. É essa fidelidade à matéria criadora por excelência que se modula e decanta para originar um mundo de linguagem que altere, na leitura, o nosso mundo.

2.

Eugénio de Andrade, em «Poética» dirá que a poesia é feita «de aflição mesmo quando luminosa, de desejo apesar de serena, rumorosa até quando diz o silêncio, pois este ser sedento de ser, que é o poeta, tem a nostalgia da unidade, o que procura é uma reconciliação, uma suprema harmonia entre luz e sombra, presença e ausência,

¹¹⁵ *Idem*, p. 15.

plenitude e carência»¹¹⁶ e essa qualidade plural do Verbo criador é o que justificará, em grande medida, a sensação que temos de, ao ler os seus poemas, estarmos perante um universo que é a um tempo absolutamente claro e opaco, comunicativo, mas silencioso.

Na sua luminosidade verbal, a obra em que vamos entrar parece furta-se ao objectivo último de toda e qualquer leitura: compreender o texto. Isso acontece porque o que está em causa não é aceder de forma total ao que nos diz *Branco no Branco*. Este livro, primeiramente publicado em 1984 e constituído por cinquenta poemas, a que se acrescenta uma segunda parte, *Contra a Obscuridade*, conjunto de dez poemas vindos a lume em 1987, em jeito de adenda, não se dá facilmente à domesticação. É um livro estranho na sua dupla existência de livro onde dois ciclos de textos sugerem uma conversa entre dois tempos em que se agudiza a consciência de que escrever ou dizer a existência por meio de palavras é combate contra a obscuridade, defesa de uma brancura que está para lá do branco.¹¹⁷

No limite, estes poemas afirmam uma opacidade produtiva de sentidos (e não de um só sentido) e que, de resto, a poética eugéniana, desde *As Mãos e os Frutos* (1948), perseguiu sempre. Tal opacidade, se reivindica para si esse o desejo de iluminação contra o que é nocturno, nem por isso deixa de se oferecer à leitura no seu lado por vezes mais negro. O poeta luta, pois, *com* as palavras e *contra* as palavras e o seu trabalho edifica-se como um caminho de escrita que também nós teremos de percorrer vendo como, nascendo os poemas de um ritmo inicial, eles se vão construindo a pouco e pouco, fazendo brilhar no seu engendramento palavras que se fundem no leito rítmico das páginas.

¹¹⁶ *Ibidem*, p. 15.

¹¹⁷ *Branco no Branco* é o décimo oitavo volume da «Obra de Eugénio de Andrade», publicado em 1984. *Contra a Obscuridade*, integrado na edição de *Poesia e Prosa*, é colectânea publicada em 1987 com chancela do Círculo de Leitores, a qual, nas palavras do próprio autor é uma «espécie de suplemento ao poemário» que é *Branco no Branco*. Apesar de excedentários, esses dez poemas, na sua condição marginal, não podem ser lidos, creio, desvinculados do que se escreve em *Branco no Branco*, na medida em que, sendo suplementares, são também complementares, não devendo o leitor entender o livro que tem agora nas mãos como objecto duplo, como se constituído por duas partes, mas sim como livro/livros que mutuamente se interpenetram, se entrecruzam e assim se harmonizam.

Ver o modo como essas palavras se vão associando e aproximando, «num encontro nupcial», de uma obscuridade que esteve sempre no imo desta poesia, e que a faz regressar «à noite mais opaca»¹¹⁸, é esse o caminho da leitura. Se Eugénio é um desses poetas para quem o *desejo de ver claro* o leva a enfrentar e a perscrutar o labirinto da noite, que fará o leitor senão tactear nessa nocturnidade fundadora as pedras do edifício da Poesia? Ler como quem demanda a sua apreensão; ler como quem apreende, como quem aprisiona; como quem receia e se procura esse escuro cintilante da poesia de Eugénio, julgando que pode conhecer o que *Branco no Branco* e *Contra a Obscuridade* como livro de poesia, nos diz. Desse jogo de possibilidades se faz, afinal de contas, a relação entre livro e leitor.

Poderíamos iniciar o caminho da interpretação pelo texto que encerra esta colectânea. O que encontraremos? Um poema com o seguinte título: «Coda». Ou melhor: um poema, uma sextilha, de metros regulares. O primeiro verso é um hexassílabo («Quando o ser da luz for»), assim como o último («então estarei em casa»), equilibrando-se esse ritmo de seis sílabas métricas com versos em redondilha menor entre os segundo e quinto versos. Um título assim — «Coda» — reenvia para o universo da música, porquanto a coda indica que uma dada composição musical chegou ao fim. Coda, como quem diz cauda da partitura, esse poema final pode pedir ao compositor que repita, ou não, ideias (ritmos? Imagens?) já exploradas anteriormente. O que este poema faz movimentar, como espécie de mensagem subterrânea que o leitor pode adivinhar à medida que lê este volume, é a possibilidade de estarmos perante uma ideia de livro que não está longe da ideia de partitura, de composição musical. E, se quisermos, da concepção de libreto, uma vez que a música está presente na dimensão fonomelódica que pontua o discurso do sujeito enunciador. Assim lido toda a fala, todo o discurso serve os propósitos de uma cantata.

Branco no Branco e *Contra a Obscuridade* parece lançar o regime da escrita nas pautas de uma composição estranha, e por isso desafiante, como se o livro/libreto, fosse, por outro lado, uma longa litania, uma prece que vai sendo dita entre o solista e a assembleia que o ouve. «Coda» pode ser a chave que faz rodar o livro uno e ao mesmo tempo duplo que vamos ler. Como um deus de duas

¹¹⁸ Expressão que retiro ainda do texto «O Sacrifício de Ifigénia», p. 20.

faces, «Coda» fecha o livro e abre-o ao leitor, como se dissesse que esta escrita duplamente se faz, quer dos contornos do desejo (desejo de corpos, memória de lugares, desejo da escrita), assim justificando imagens positivas nos primeiros textos de *Branco no Branco*, quer dos contornos (ou gestos) que toda a despedida envolve e que a sequência de dez poemas *Contra a Obscuridade* sugere.

O último poema diz, então, o seguinte:

CODA

*Quando o ser da luz for
o ser da palavra,
no seu centro arder
e subir com a chama
(ou baixar à água),
então estarei em casa.*

No primeiro verso o que concentra a nossa atenção é a imagem «ser da luz». Se tivermos em conta que o lexema «luz» se repete, curiosamente, 25 vezes em *Branco no Branco*, tal expressão, «ser da luz», reenvia a uma ideia de ser que sabemos estar em Heidegger e em Eugénio, quando ambos se referem ao poeta como «pastor do ser». A homologia cria-se no espaço branco da página: «Coda» é um poema que está rodeado de branco por todos os lados: luz e palavra são o que constitui esse «ser» que, antes de se formar verbo, esplende, brilha e é, primeiro que tudo, luz. Sugere-se um processo de construção, ou uma metamorfose a ocorrer num qualquer tempo e lugar: «Quando o ser da luz for / o ser da palavra», diz o poema. Aqui se fala ainda de um centro («no seu centro arder»), isto é, do lugar onde se operará a simbiose entre o «ser da luz» e o «ser da palavra». Por meio de uma copulativa, instaura-se a imagem da ascensão, uma vez que o ser da luz, feito palavra, ardendo no âmago do «seu centro», subirá «com a chama», elevar-se-á...

Não sei se a imagem pode reduzir-se ao mero desejo de que a própria escrita do poema — que é também um «ser da palavra», um animal vivo, um organismo que está antes e depois de quem escreve — venha a evoluir-se depois de arder. Um verso posto entre parêntesis, e reforçado por uma disjuntiva, suspende, quem sabe, essa imagem. Entre a subida «com a chama» e o «baixar à água»,

que caminho fará esse terceiro ser que parece ser gerado da fusão entre «ser da luz» e «ser da palavra»? Talvez o caminho reservado a quem, baixando à água, e não à terra, sabe que poderá alcançar a casa (e não é isso que «Coda» declara, num futuro indicativo?), definitivamente. Que o termo «casa» possa ter, neste contexto, um significado outro, eis o que pode conferir a este poema uma eventual hipótese de leitura. A casa poderá ser, ainda segundo Martin Heidegger, a poesia, «casa do ser». Unem-se, então, os fios desta meada... Essa casa receberá esse ser, agora sem distinção entre poesia e poeta, entre chama e água, entre palavra e luz, pois que na casa futura onde se estará não haverá dicotomias, antinomias, dualismos.

Na medida em que, como fica sugerido em «Coda» (e já se defendia em «O Sacrifício de Ifigénia», lembrem-se?), ser da palavra e ser da luz serão e estarão num terceiro ser que tudo parece reunir, o que neste livro se desenha é, para além de um terceiro ser, uma casa com as suas divisões. Livro-casa e livro-partitura, com as suas escalas e notações musicais, libreto para uma voz em cujo canto se procura a transparência de um rosto ou a brancura de uma voz que se nos dirige e se forma a partir da escrita do poema, acto de obscura natureza...

Oiçamos o que diz Eugénio. Ele, melhor que ninguém, explica, uma vez mais, o *modus operandi* da sua linguagem:

[...] o poeta vai nascendo da mais efémera das existências; são as palavras, a luz e o calor que de umas às outras se comunicam, que o vão por sua vez criando a ele, acabando por lhe impor a mais dura das leis — a de que se extinga para dar lugar à fulguração do poema, a de que *deixe de ser* para que o poema *seja*, e dure, e o seu fogo se comunique ao coração dos homens.¹¹⁹

A poesia, complexo dédalo semiótico, não deixa de insistir em outras tantas e múltiplas leituras. Daí o seu fascínio: diz não dizendo, mostra, ao mesmo tempo que esconde. Como escreveu um dia Eduardo Prado Coelho, toda a obra de Eugénio de Andrade arrasta consigo «um efeito geral de fuga à interpretação»¹²⁰ e, assim sendo, o que dessa obra podemos adivinhar, intuir ou vislumbrar é

¹¹⁹ *Idem*, p. 20.

¹²⁰ COELHO, Eduardo Prado, *A Palavra sobre a Palavra*, Porto, Portucalense Editora, 1972, p. 160.

que, se em todos os seus poemas é impossível a significação ou a referência, eles, poemas, só podem ser lidos enquanto acontecimento. É ainda Eduardo Prado Coelho quem o afirma, e vale bem a pena transcrevê-lo:

cada verso é [em Eugénio de Andrade] acontecimento, porque em cada verso se produz, se reproduz, a afirmação de tudo o que cada verso é, e transmite. Canto onde a poesia se canta, nele tudo é canto-e-poesia, ser que levemente se solta das entranhas para rondar a solidão das árvores, deus que em pegadas ligeiras se reconhece nos imensos caminhos dos homens, anjo, anjos, sim, e que flutuam, que ondeiam num espaço encurvado pela contradição que o verga: a ausência do homem no homem. Anjo, isto é, fluidez do desejo ou circulação aérea da palavra, isto é, revolução.¹²¹

Guardemos estas palavras. Ser-nos-ão úteis.

Relendo do fim para o seu início, o menos que se pode dizer é que *Contra a Obscuridade* amplia ou remodela o que *Branco no Branco* apresenta: o itinerário de uma escrita que começa por falar do desejo e da sua plena vivência, e evolui para a recordação desse desejo, transformando a palavra em coisa aérea, por vezes quase evanescente, porquanto o corpo se despede de si e se liberta da terra.

Com efeito, em função da consciência, dada pela própria escrita, de que o desejo depende do corpo e da sua vitalidade, o poeta constrói em *Branco no Branco* um canto que é litania, oração, prece, mas sem uma declarada religiosidade ou metafísica. O corpo a que o último poema de *Branco no Branco* alude é, de facto, um corpo feito de carne e sentidos, corpo que «dia / após dia lavrou, semeou, / também colheu, e até / alguma coisa dissipou». É justamente como escrita do corpo que o lexema «branco» acaba por, metaforicamente, ganhar espessura. Tal como em «Coda», texto rodeado de branco (o branco da página) por todos os lados, também o corpo do poeta, à semelhança do corpo dos poemas, está, no fim do livro, rodeado de branco por todos os lados.

Poderá a catacrese funcionar como tropo que expande o título *Branco no Branco*, fazendo funcionar o impróprio pelo próprio: o lexema «branco» não quer designar a cor apenas, acabando por ser usado num sentido divergente ao que está usualmente dicionarizado.

¹²¹ *Idem*, p. 162.

Cabendo nesse título (quase) redundante — *Branco no Branco* — quer uma significação primeira que reenvia para a folha em branco, lugar onde os poemas acontecem, esse lexema pode ter uma significação segunda, a que se associa ao branco do sémen (e sémen é já semente, sermão, verbo, fala, palavra...), energia vital bem patente nos primeiros poemas deste livro duplo. Todavia, sémen estéril ou sem préstimo no fim, pois o corpo, «pobríssimo animal», está «agora de testículos aposentados». E assim faz sentido que o dístico a itálico que abre *Contra a Obscuridade* decalque o caminho que *Branco no Branco* trilhou: da luz à escuridão:

A claridade coroa-se de cinza, eu sei:
é sempre a tremer que levo o sol à boca.

Mas o branco, numa terceira significação pode também lembrar o branco dos versos, isto é, os versos brancos, a medida versificatória de que se fazem quase todos os poemas. Salvo uma outra exceção (lembro, por exemplo o poema XLIII, onde encontramos, nos cinco versos finais, rimas: «começa a morrer mal acaba o verão, / continua com a primeira neve. / Foi outra voz que no deserto clamou, / outra a paixão: // entre o sono e a febre»), esse título como que sublinha a própria corporeidade das palavras na sua luz; uma luz que começa por ser sinónimo de «clarão» (o segundo poema de *Branco no Branco* assim o diz), em associação com o fulgor de um corpo vivo, de olhos ainda acesos à força do desejo, mas que gradualmente se metamorfoseia e evolui do «fulvo ardor» do poema, da luz primavera de Março, até ser apenas «alucinada luz» que se recorda; luz escassa, o único vestígio do verão (poema XXII), «luz da pele» que «não voltará tão cedo, não voltará // a estes leitões, estas palavras.»

De certo modo, se o sémen é o *sermo*, o verbo, há em *Branco no Branco* e em *Contra a Obscuridade* a consciência de uma fala, de um discurso — e de uma escrita, de um trabalho feito com as mãos — que está condenado a ser «luz oblíqua («Pela luz oblíqua devia ser inverno»), mesmo se os poemas podem ser «iluminados epitáfios». A ideia do poema como pedra tumular, lápide onde ficam gravadas as palavras de uma vida, ou as datas importante numa superfície perene, o que o sujeito vem muitas vezes firmar nas palavras é a certeza de que as razões do mundo «não são exactamente as [suas] razões» (poema XVIII), precisamente porque o tempo impla-

cável arrasta o corpo, as mãos, a poesia/corpo de linguagem, em direção aos «negros lençóis da água». Porque é difícil «viver de mãos acesas», ou seja, permanentemente entregue às leis do desejo, à fisicidade do amor, esses «iluminados epitáfios», onde se grava a senectude, fixam «a cegueira do muro» (a cegueira do mundo?), o «excremento dos corvos marinhos», o voo baixo pombo-torcaz, aves agoirentas, símbolos ominosos, opostos às cotovias e andorinhas, rouxinóis e cegonhas que surgem nos primeiros poemas do volume, associadas a outros tempos mais felizes. Se a morte é a curva da estrada em Pessoa, para Eugénio é um muro cego, realidade bem concreta, indiferente e implacável.

3.

Língua que degusta o sabor do sangue «que trazia a primavera, se primavera havia», nada mais contrário à afirmação vital dos primeiros versos de *Branco no Branco*, imperativos versos («Não digas *pedra*, diz *janela*. / Não sejas como a sombra.»), que esse sémen/*sermo* feito de uma «luz de cinza» à medida que o livro se encaminha para o seu fim. Tolda-se de crepúsculo o retrato desse alguém (o próprio «eu», na procura do seu rosto verdadeiro?) que, no poema xxxiv, vê o fumo da «casa próxima» subir «devagar os últimos degraus/do outono». Recordando as «despidas/luzes de março», a «nudez insegura dos rapazes,/a matinal e dorida/ereção sem fim dos animais» (poema xi), lamenta-se que à «gloriosa loucura do verão» um tempo de morte se aproxime e de que o mês de Setembro é o emblema. De facto, já não são os meses de Março ou Agosto que derramam sobre os textos a luz feliz dos corpos, mas sim esse mês que anuncia o Outono com a sua luz oblíqua, de fim de festa. O sujeito universaliza a sua experiência do tempo, a sua vivência do corpo e o labor da escrita, questionando-se e questionando-nos:

Que pode um homem esperar quando
tão puerilmente
se expõe assim ao sol em carne viva?

Sinais ominosos vão-se adensando, dando-nos a impressão de que esta escrita é dinamizada por um constante jogo de oposições, ou

é como um singular caleidoscópio que revelasse os mais diversos cambiantes da luz que se projecta desses poemas-espelhos onde o Tempo é o tema inescapável.

Ao cavalo que surge no x poema, símbolo fálico e erótico por excelência, com «aqueles olhos grandes / de criança, aquela profusão de seda», opõe-se o cão do poema XLII, de versos merencórios, saturninos. Esse é dos poemas, quanto a mim, mais fortes de *Branco no Branco*. É uma injunção, uma erótica insinuação para um encontro entre aquele que fala e aquele que ouve («Aproxima-te, põe o ouvido na minha boca / vou dizer-te um segredo»). As imagens ambigualmente se dão como luz e treva («o sol há tanto tempo apodrecido»), ou como comunhão amorosa seguida da separação inevitável («está um homem com a noite deitado / nas areias, separado de outro homem // por um grito, ninguém o ouve»). Sobretudo, falando de um homem e do seu segredo, o que surpreende é que, contando um segredo a alguém, o sujeito diga ignorar o que verdadeiramente move esse homem... Como em muitos outros poemas, o coloquialismo da frase alia-se, súbita e sabiamente, a metáforas densas, das quais irrompe uma das características mais recorrentes do estilo eugeniano: a inclinação para concentrar numa imagem a tese de um texto. Neste caso a imagem que nos é dada na estrofe final do poema XLII, é isolada num monóstico, lugar isolado onde o cão «ou menos ainda», além de ser a antítese do simbólico cavalo, nos fica como metáfora viva, imperativa. Mas leia-se o poema XLII na íntegra:

Aproxima-te, põe o ouvido na minha boca,
vou dizer-te um segredo,
está um homem com a noite deitado
nas areias, separado doutro homem

por um grito, ninguém o ouve,
o sol há tanto tempo apodrecido.
Não sei se espera a manhã
para partir ou vai ficar

com os cardos nas dunas, os olhos cheios
de ignorância e de bondade,
exposto
assim à calúnia, à ventania.

Como se fora um cão, menos ainda.

E, já agora, recorde-se que no poema VI o sujeito lembra um «baiozinho que então namorava», às escondidas, imagem antónima à dos cães que esse mesmo sujeito «corria à pedrada» para proteger quem amava.

Há, assim, como que uma dialéctica de dicotomias animando *Branco no Branco* e *Contra a Obscuridade*. Desde o título, duplicando o efeito do livro, logo se põe como antinomia os lexemas «branco» e «obscuro». Os textos oferecem-se como permanentes lugares da euforia e da disforia, da estabilidade e da instabilidade, pois, como livro da *matura idade*, aceita-se a condição humana na sua metamórfica e precária existência.

Torna-se, assim, produtiva, no plano da expressão, a antítese entre sentido literal e sentido figurado: querendo inquirir sobre a natureza do corpo e do amor, em Eugénio a cor branca é literal e figurada, assim como outros lexemas (o muro, a luz, a mão, a estrela matutina...). A nomeação do mundo quase sempre parte da observação objectiva que o mundo fornece ao poeta, mas nomeá-lo será sempre operar a transformação do literal em figurado, pois só desse modo se pode idealizar e até certo ponto viver uma eternidade que não há.

Se as palavras que dizem o mundo tornam-se a matéria de que o poeta se serve para vir a dizer um outro mundo e é preciso, no texto que se dá a ler, *compreender* os modos de funcionamento da palavra, como se esta, percebida pelo leitor num estádio primeiramente visual, tivesse, depois, de ser lida mentalmente. O poema xxxvii ilustra o que afirmei, na medida em que, apesar da carga alusiva que transporta, se dá a ver ao leitor a literalidade das imagens, porquanto as palavras são como corpos palpáveis, e têm «a pele mordida».

Mestre da elipse, Eugénio deixa ocultos os sedimentos que poderiam esclarecer por completo a mensagem literal do poema... mas tal não seria poesia, pois nem tudo se deve mostrar, por muito que, falando das palavras (em analogia com as casas), possamos já saber que elas são também luz «que não responde», cantando ainda num lugar difícil de identificar, «No coração de algum amigo», onde elas, as palavras, crepitam. Fala alada, assim parece caracterizar-se a palavra que «Docemente / afasta a noite», mas os termos estão já num plano metafórico tal que a noite e a neve, por oposição ao lume e

à luz, apontam para a vida efêmera da própria fala... um fim que se adivinha e que uma interjeição, no último verso, reforça:

Não só as casas. Também as palavras
mostram agora a pele mordida.
Que luz é esta, que não responde,
e só ao vento

entrega o sorriso? Se cantam,
onde é que cantam? No coração
de algum amigo será o que resta do lume.
Como esperar

que dure ainda? A mais alada
fala. Docemente
afasta a noite. Enquanto a neve,
oh a neve, a neve espera.

Moldando um discurso que, nos seus *signos em rotação* transporta o sujeito, ora para «a idade das amoras» (no poema XIII, que podemos associar à adolescência e à descoberta sexual), ora para um tempo chuvoso, que se admite («Aceito estar aqui — só um rumor/rente à relva,/a chuva, os seus pés friorentos,/a chuva me fará companhia», lê-se no XIX poema), assume-se frágil a condição do poeta. Afinal de contas, *humano, demasiado humano* para poder ser imune à solidão, à efemeridade física, à neve que se aproxima, por muito que transforme as palavras em substância aérea e leve, a escrita não deixa de ser a translúcida superfície onde as marcas do tempo se vão somando e aprofundando.

Pela escrita se pode talvez «Regressar ao corpo, entrar nele/sem receio da insurreição da carne», até porque, desenhando o texto, mostrando à transparência quanto se viveu, de novo de pode declarar que «Nenhuma boca é fria,/mesmo quando atravessou//o inverno», mas, se, de facto, a boca «é imortal/sobre outra boca», sobretudo se é da boca da poesia que se fala, verdade é também que essa boca virá a calar-se. A boca da poesia, sendo «diamante/aceso, estrela aberta», irradiando dela uma luz que a transforma em voz que invade e diz de forma brutal os «ombros, peitos, coxas, nádegas, falos», «esplendorosos, duros», não deixa de estar à mercê do tempo: antes ainda de se calar de vez não saberá como voltar a dizer o que bei-

jou, mordeu, desejou um dia. Por isso, nas cordas vocálicas do mais intenso amor, há «Imagens que já não doem», pois «chegaram com a neve», sentando-se «ao lume vagarosas». A boca poderá, agora, só recordar, entoar um cântico, a litania...

4.

Precisamente porque tudo se vai escoando, tem-se a perfeita consciência, mesmo nos primeiros textos desta singular cantata, de que «o corpo é o lugar da furtiva/luz despida» (V poema). Ainda que essa luz furtiva, sugerindo a luz dos amores breves, não seja luz cinérea, antes uma luz «de carregados/limoeiros de pássaros/e o verão nos cabelos», é na linguagem que essa «luz despida», inocente, pura, branca, com pássaros (símbolo aéreo), e «o verão nos cabelos» se eterniza, pois «O real é a palavra». Um real que, justamente por ser substantivo, vibra «na escura folhagem do sono», isto é, do sonho, onde brilha «a pele molhada,/a difícil floração da língua» da poesia... Língua da poesia como quem diz também, língua da boca, em clave erótica.

Trata-se, portanto, de pôr em cena, fazendo dos poemas o palco de uma voz que rememora, por flashes (note o leitor como a luz e certos lexemas correlativos — a «estrela matutina», relacionada com a imagem do falo, do desejo da pele) episódios de uma vida, a lenta degradação do amor, do corpo e do sexo, da luz da juventude, mostrando também que a própria poesia se pode degradar.

A voz que nos fala, falha, ou insinua o advento da sua própria suspeição. A voz do sujeito, que cantava a brancura e a leveza originais, exaltando a «doçura» e a piedade («tem dó/da matéria dos sonhos e das aves», escreve-se no primeiro poema de *Branco no Branco*) e insistia em gestos generosos («fazer», «consentir», «invocar» ainda no poema de abertura), entoará, nos mais diversos momentos, em sugestivas aliterações e assonâncias, como se o som fosse já meio de chegar aos sentidos das palavras, a elegia que todo este livro acaba por ser. Da «luz de seda» aos «lábios da sede», os poemas acabarão por dar conta, para sempre, no seu lastro final, do «desejo represado», do ardor «retido» nos flancos de um corpo.

Se a poesia depende também da fala para ser dita, para ser escutada, a extensão semântica dessa poesia-fala, traduz-se na força con-

vocatória da recordação. O sujeito evoca «a íntima brancura dos dentes», «o espesso vinho de vozes antigas» (poema xxvi), e gostaria até de inventar um outro tempo, viver ainda um outro estado físico mais resistente à erosão dos dias. Para remorder de novo os corpos, reviver o mar do amor (poema xxiv) seja ele o amor maternal ou o amor sexual, metaforizado num mar lançado «contra as falésias, já sem bridas», toda a escrita dos poemas não repudia quanto o papel pode ser a pele dos corpos de novo experimentada. Assim, sensorialmente, o mar bate nas pedras, mas bate também «nestas sílabas». O mar da linguagem, mar da vida, vibra na poesia eugeniana.

Merecem uma referência particular os poemas xxxviii, xli, xliii, xlv, xlvii, xlviii de *Branco no Branco*.

Nesses textos é onde o «ofício de paciência» que toda a escrita da poesia é me parece ser mais claramente motivo de reflexão. Aí se alude à palavra «lugar de esquecimento», que podemos relacionar com o tópico clássico do «Ubi Sunt» («Ubi sunt qui ante nos in hoc mundo fuere?»), traduzindo: «Onde estão? O que aconteceu aos que antes de nós viveram?»), pois o sujeito pergunta onde está tudo quanto viveu, lúcido relativamente à implacável certeza do fim («Para a brancura das aves já é tarde / só a morte não morre deste lado do muro»). De resto, para além destes poemas que indiquei, já essa lancinante dor motivada pelo receio de esquecer quem se amou era projectada nestes termos: «A cor daqueles dias — ajudai-me / a procurá-la» (xxxiii).

Na palavra, no poema, ir-se-á gravar, agora que o livro cessa de cantar, a «luz baça» que «mal ilumina a mão vacilante». O canto é cantata e «uma voz de criança / suplica um fio para atar ao silêncio». No poema xli, o eu enunciador fala-nos da página «limpa ainda da insuportável / cantilena dos ralos», e serve-se da alusão para, uma vez mais, sublinhar o modo como também a escrita se vai, digamos assim, diluindo, escoando, esquecendo («Entre as folhas molhadas do crepúsculo / não sei onde esqueci a mão»).

Metonimicamente, a mão, veículo do pensamento tornado acção, designa o poeta, a poesia, folhas caídas no inverno da vida («Vai-se a mão perdendo. / Cega»). O branco, a pureza, a aérea palavra que se viveu e perseguiu na juventude, parece ter agora uma outra significação simbólica. Nos poemas fica «branco no branco» a vida, mas com as tonalidades da ausência, como se fechando o ciclo existencial. Nasce-se com a pureza de um corpo virgem, imaculado, e morre-se

voltando a essa mesma brancura, posto que o branco é cândido, e o poeta o candidato, aquele que, no fim da vida, mudará a sua condição na alvorada que se aproxima. O branco, recorde-se, era, primitivamente, a cor da morte e do luto e, no Oriente, tem ainda esse significado simbólico.

Branco no Branco, faz depender o seu sentido para além do efeito citacional (Eugénio convoca Bashô, em tradução de Octavio Paz, mas é influenciado por Li Bai). absorvendo e reformulando lições antigas. Se Eugénio tem presente a lição de T. S. Eliot — «Every phrase and every sentence is an end and a beginning / Every poem an epitaph. — não se deixa manietar por essa evidência, procurando, até por se estar em face da Morte, responder a certos enigmas. Assim, a cor branca, que podemos relacionar com o Nada, a Morte em algumas culturas, é também cor do mistério e da iniciação nos Grandes Enigmas. Principalmente o enigma da própria poesia, vício torpe a que o poeta se entrega mesmo no fim da vida; poesia como essa viciante «arte torpe dos versos» de que fala Gastão Cruz e que Eugénio sabe ser também «exercício de soluções».

Ou ainda: *Branco no Branco* como *Uma Espécie de Música* (Óscar Lopes), de câmara escutada por um poeta que «à entrada de novembro» já não olha o pão, não prova o vinho, nem desata «o nó cego do frio» (XLV).

O eu representado demora o seu sorriso na criança da casa, símbolo maior do mistério que atravessa estes poemas. Olhando-a, põem-se em evidência certos traços fisionómicos desse *infante* original. A fotografia concentra-se no rosto («Essa boca, esse olhar»), como quem sabe que a criança é uma projecção de si próprio, mas já velho, mirando-se à distância de dias, anos, séculos, vendo-a afastar-se com «a sua música, o seu rigor, o seu segredo»... Gestos medidos, os dessa criança imaginada, ela afasta-se, é certo, mas não sem antes acariciar a terra «Como se fora sua mãe». Relembrando um outro texto em prosa, «Poesia: Terra de Minha Mãe» onde a pletora de vida, o mundo elemental, o amor, a desordem e a morte primeiramente se tocaram ou foram pressentidos, é ainda a voz de Eugénio que resiste.¹²²

Dos ecos que se propagam de *Branco no Branco / Contra a Obscuridade* para a nossa própria leitura, vale a pena ver como nas páginas

¹²² ANDRADE, Eugénio de. *Rosto Precário*, Porto, Fundação Eugénio de Andrade, 1995, pp. 27-30.

finais desta reunião certos *flashes* dão conta do estado último a que esta escrita chegou. Trata-se de um estado de máxima depuração; uma depuração que não deixa de ser um assumir da imperfeição de todo o objecto, pois que a poesia é um processo a fazer-se, *labor limae* infundável. Assim se justifica que as mãos «mal [possam] com os dedos», porque é inverno; assim se mostra quanto a poesia é, por vezes, «mão que não sabe voar / nem sequer converter / pedra em nascente // [...] // Que não sabe sonhar; sonhar a palavra / húmida fraterna» (XLVII), tal como a figuração do poeta em Carlos de Oliveira, que sonha ainda dar às palavras de ferro a leve têmpera do vento...

Oficiante da palavra, artífice da luz na noite da vida, o poeta sabe já que «a loucura do [seu] ofício / privilegia os falcões» (ave que simboliza a ascensão, a vitória sobre a concupiscência), não ignorando que «Novembro está aí escrito na bruma» e que «O homem e o cão entram na noite, / de sombra, de sombra escura».

Porque «só na morte não somos estrangeiros» (XLIX), redigir a morte em vida é adiar-la, transformando a vida numa arte de morrer. Por isso Eugénio de Andrade publicou, posteriormente aos poemas de 1984, mais nove títulos (integrando os versos de 1987 nesse livro de três anos antes), fazendo ecoar «o descampado, os sulcos da sede», imagem presente no primeiro poema de *Contra a Obscuridade* no seu último livro, *Os Sulcos da Sede*, de 2001, como quem diz que toda a poesia fende as águas que tem de percorrer.. Como quem sabe que a poesia abre rugas, ensina-nos talvez a lentidão, a respirar devagar «o sopro reticente do silêncio», negando abrir «as portas todas à lenta / e velha e turva baba / da tristeza». Uma lição poética a não esquecer, agora que o ser da luz e o ser da palavra estão reunidos no *branco no branco*. Isto é: nas páginas deste livro.

António Ramos Rosa:
Alguns aspectos

«Penso numa linguagem desconcertantemente simples, falsamente transparente, um pouco tosca. Térrea e pétrea. E aí brilha uma lâmpada, uma pedra, o ar. Uma linguagem de restituição.»

ANTÓNIO RAMOS ROSA, *Nos Seus Olhos de Silêncio*,
Lisboa, D. Quixote, Cadernos de Poesia, 1970

António Ramos Rosa foi, talvez como nenhum outro dos seus contemporâneos, a consciência crítica da sua geração. Ensaísta de primeiro plano, logo em 1951, quando funda e dirige a revista *Árvore*, torna-se o agitador indispensável a um tempo poético que, na sua globalidade, estava como que emparedado entre Pessoa, a *presença* e o neo-realismo. Será ele, como pensador da poesia, quem, a respeito de outros companheiros, irá estabelecer uma forma única de refletir e analisar o poema na sua linguagem e processo de construção verbal. Essa aliança entre meditação sobre a poesia e a sua prática são indissociáveis e seja na análise de outros autores ou pensando sobre as relações entre a arte e a sociedade, sempre se digladiam os universos da poética e o da técnica/política. A palavra poética oposta à palavra quotidiana («a poesia tem de romper com os discursos que a sociedade produz», in *Incisões Oblíquas*) será um dos eixos do seu pensamento e da sua intervenção permanente ao longo de mais de cinquenta anos de vida literária.

Defendendo que toda poesia é, em si mesma, sinónimo de liberdade, pois o texto poético afirma-se como restituição da unidade do espírito, «forma de arte que visa libertar o homem das apertadas malhas» do «racionalismo desenraizado, sem consonância com a vida», o autor de *Volante Verde* dirá ainda, referindo-se à importância da proposta surrealista, que «a poesia continua a ser o lugar dessa aventura e desse debate espiritual, que é porventura o maior e o mais significativo do nosso tempo» (in *Poesia Liberdade Livre*, p. 21).

É a natureza essencialmente ambígua e paradoxal da linguagem poética que faz do discurso de Ramos Rosa um dos mais coerentes e apetrechados aparelhos teóricos da nossa poesia novecentista. A alusão e a imagem são os essenciais mecanismos do texto, pois por aí o artista «recupera a riqueza da percepção original nas suas várias significações» (*Poesia Liberdade Livre*). A consciência das contradições humanas faz dele um poeta eminentemente moderno, já porque reconhece que entre as palavras e o mundo há um abismo intransponível, já porque a questão da nomeação se lhe coloca em toda a força da sua fractura, porque nomear é também dividir e distinguir, perder a unidade radical. A escrita torna-se um exercício quantas vezes árduo («Estou completamente árido, nulo, apagado. [...] Tão devagar escrevo e tudo é ausência ou separação», in *Clareiras*, 1986), mas sempre próximo dum poder mágico e anterior à própria linguagem. Em 1958 publica o seu primeiro livro de poesia, aos 34 anos, *O Grito Claro*. No mesmo ano em que se estreia também Herberto Helder. É uma data fundamental na nossa contemporaneidade, uma vez que ambos irão edificar as suas respectivas obras em torno de um mesmo entendimento do fenómeno poético, a saber: o de que a palavra de poesia é «primigénia, imensurável, inocente, atravessa toda a realidade sensível até um limiar invisível» (palavras de Ramos Rosa sobre Herberto, em 1987, no volume de crítica *Incisões Oblíquas* e que poderíamos aplicar ao poeta de *Animal Olhar* (1975)).

Precisamente em Ramos Rosa a nossa poesia dirige-se para um desejo vulcânico da linguagem. Se em Herberto esse desejo fá-lo descer aos infernos da palavra, numa espécie de terror ou demonismo que explode nos poemas, em Ramos Rosa há como que uma elevação, uma aspiração à evanescência que torna a sua poesia um lugar de apaziguamento das tensões entre inferno social e interioridade. Escrever é um modo de alcançar uma harmonia, uma substancialidade e por isso diz: «Tentarei construir a consistência num adágio /

de sílabas silvestres, de ribeiros vibrantes. / E na substância entra a mão, o balbucio branco / de uma língua espessa [...]».

Ramos Rosa, como refere Cristina Almeida Ribeiro, irá enveredar «na procura de uma realidade outra, o [caminho] da descoberta de si mesmo e do mundo na e pela linguagem», algo visível desde sempre, mas muito marcado a partir de *Volante Verde* (1986), quando a linguagem cada vez mais de torna conciliação dos opostos em busca da «pedra nua». Essa procura de si na pátria das palavras tem consequências profundas e acarreta uma conclusão prévia: é que Ramos Rosa vê o poeta e a poesia como unidades, isto é, como uma e a mesma realidade, em cuja existência concreta o mistério da própria linguagem se pode revelar.

A dificuldade do leitor perante os poemas do autor de *O Incerto Exacto* (1982) prende-se talvez com isso: com essa dupla face dos seus textos em que poema e poeta, a figura do poeta propriamente dita, são indistinguíveis. Ao lê-lo, nós vemo-lo. Linguagem simples, elemental, associada a um saber metafórico onde a circunstância e o quotidiano são transfigurados numa arte de forte poder imaginístico, a sua reflexão sobre o processo de construção do poema é radical: as palavras são raízes ou sementes que se lançam na página em branco. É nesse solo fecundador que se produz numa *dinâmica subtil* o poema como lugar da potência imaginativa e espaço vital e regenerador do signo.

Se os seus textos são a ocupação do espaço/página, veja-se como há neles a tentativa de criar um silêncio dentro do silêncio que só a palavra de poesia pode compreender quando não pretende comunicar exactamente nada a não ser a própria irradiação da brancura, como se os livros que o poeta constrói pudessem ofuscar-nos até nos cegarem, tal a força das imagens.

O poema ao fazer o poeta inscreve o Homem/o artista num espaço-tempo indeterminado e inconsciente. Ao potenciar a *liberdade livre* no acto da escrita, o texto torna-se um cosmos, um solo fértil que a todo o momento nasce do silêncio e nos leva à consciencialização do que em nós estava submerso. É nesse solo que se escreve e rescreve a vida e se luta contra a morte, a alienação, o ruído e a ditadura da razão unívoca. Há, por isso, um fundo místico nos poemas de Ramos Rosa e uma procura dessa «voz inicial» própria dos aprendizes do deserto. San Juan de La Cruz, Teresa de Ávila, William Blake, Rilke, Novalis, Juarroz são referências inescapáveis e, julgo, imprescindíveis

no diálogo que Ramos Rosa criou com a própria vida. Certo júbilo final não deixa de ser a plena aceitação de que palavra e o homem se justificam para criar um tempo-espaço puro, transparente e leve, depois de percorrido um caminho de aridez e de secura.

Em Ramos Rosa, o gesto crítico corresponde, assim, e ainda antes da estreia com *O Grito Claro*, à afirmação de que seria dentro da linguagem da poesia que ele, Ramos Rosa, se poderia apresentar como um artífice consciente de que para fazer a palavra (de que a «pedra nua» é imagem e símbolo), é necessário estudá-la, investigá-la, compreendê-la. É por isso que Eduardo Lourenço, em ensaio capital, pode sentenciar o seguinte:

«A aventura exemplar da poesia de Ramos Rosa [...] não sai armada da cabeça de nenhum Apolo Musageta, mas nasce e toma forma no interior de um complexo poético particularmente rico, e sobretudo atento como jamais o fora, entre nós, ao fenómeno poético e ao seu impacto na totalidade da nossa existência pessoal, cultural e histórica. Desta autoconsciência, refinada até aos limites da autodestruição, é justamente António Ramos Rosa uma das mais complexas expressões.»

(in *Tempo e Poesia*, p. 202)

Em 1991, *A Parede Azul — estudos sobre poesia e artes plásticas* (Caminho), Ramos Rosa esclarece, em conformidade com o que tinha publicado cerca de trinta anos antes, que «O poema é, na sua essência, uma realização e uma libertação do silêncio. É o silêncio que converte a palavra numa palavra poética, tornando-a irredutível à significação e à determinação do sentido» (p. 16)... Poesia refinada até aos limites da autodestruição, diz Lourenço. Creio que tal se deve ao facto de que a essa consciência crítica que lemos nos poemas de Ramos Rosa estar sempre associada a dimensão trágica do fluir humano. A experiência poética ramos-rosiana torna-se autodestrutiva e refinada porque o que António perseguiu foi uma «língua de fogo» que pudesse, como injunção à nossa época pobre, trazer o «incêndio da festa», a «voracidade limpa», destruindo, pela via de uma liberdade nas acções e nas palavras, o templo com seus vendilhões dentro.

Nesta perspectiva, o rigor e imaginação verbais foram sempre sinónimo de um pacto com o real que não seria esconjurado pela facilidade em poesia. A exigência estética que nos seus textos teóricos reclama é proporcional à intervenção social de muitos dos seus

poemas, principalmente os da sua primeira fase (de *O Grito Claro* de 1958 a *Estou Vivo e escrevo sol*, de 1966).

Os seus últimos livros — de *Os Volúveis Diademas* (2002) passando por *Pátria Soberana* (2003) *Os Animais do Sol e da Sombra* (2003), *Génese* (2005) até *Em Torno do Imponderável* (de 2012) — testemunham, enfim, essa vivência da poesia «filha do desejo», sentida como «a mais alta razão», erguida contra o formalismo mecanicista que Ramos Rosa sempre condenou. O excesso na sua obra, aliado ao seu lirismo essencial, tornaram-no um dos lugares mais fascinantes da nossa contemporaneidade. Um lugar onde a palavra se torna a unidade básica do discurso, espécie de «sol para lá do sol» e que iluminará, por muito tempo, os nossos dias.

Fernando Echevarría:

O que sobe aos olhos

A poesia de Fernando Echevarría tem-se afirmado de modo pleno como uma das mais singulares experiências de linguagem da poética contemporânea. Desde o seu primeiro livro, *Entre Dois Anjos* (1956), passando por títulos já emblemáticos na sua extensa obra, como, por exemplo, *Tréguas Para o Amor* (1958), *Sobre as Horas* (1963), *Introdução à Filosofia* (1981), *Figuras* (1987), sem esquecer livros mais recentes, publicados ao longo das décadas de 90 e da primeira deste nosso século, *Uso de Penumbra* (1995), *Geórgicas* (1998), *Introdução à Poesia* (2001) ou *In Terra Viventium* (2011), o que tem singularizado essa poesia é, primeiro que tudo, a tendência para fazer do poema esse «lugar de estudo» do humano, como se a poesia pudesse ser uma forma outra de fazer filosofia. Se, como se sabe, a filosofia pretende questionar em extensão, à poesia o que se mostra como evidência é que ela tem de ser questionamento em profundidade. Entre extensão e profundidade, a interrogação da vida pode percorrer os mais diversos tons, as mais variáveis dicções.

No caso de Echevarría, o volume mais recentemente editado, novamente com chancela da Afrontamento, intitula-se *Categorias e Outras Paisagens* e, sendo um livro com cerca de 500 páginas, o que a sua poesia parece querer percorrer é, sobretudo, a dúvida em relação ao enigma do mundo. Pode explicar-se o que se vê? O modo como se sente e pensa o que é visto? Os poemas insertos neste livro são inquirições sobre a própria poesia e o real de que ela parte. Como se se perguntasse até que ponto pode a linguagem poética desenvolver,

«operar» (verbo reiterado ao longo do livro), processar paisagens que, provenientes de um modo de sentir o tempo, são formas de categorizar, de lhe dar contorno. Esta é, pois uma poesia que se dirige às múltiplas paisagens que fazem irromper o pensamento. Extremamente atenta às dimensões operativas do poema, compreendendo que o acto de o trabalhar é um acto que obedece a uma permanente atenção, a uma concentração para activar sentidos e intelecto, *Categorias* é um livro que persegue a integração do sentimento do tempo (o «frio da idade») numa mais vasta compreensão dos fenómenos da natureza de que o próprio humano participa.

Da atenção à linguagem nasce a atenção ao mundo, lugar onde o tempo ocorre, transcorre e decorre. Uma poética conceptual, sem dúvida e que, seja no desenho gráfico, seja no aspecto frásico ou rítmico, convoca concentração, economia de processos, sobriedade. Leia-se, porventura, o seguinte poema: «Se aprofundarmos as categorias/veremos como, nelas, o instrumento/regula. Mas também liberta. Incita/a ultrapassar o cunho do conceito/para, alargando o horizonte em mira,/levá-lo, impetuoso, pelo inédito» (p. 19). Pensar o mundo e suas categorias (Aristóteles assim pretendeu conceptualizar a realidade: por categorias) significa regular o instrumento (escrever-se-á noutros poemas: «a pena»), assim tentando alcançar «o inédito».

Os poemas de Echevarría são explicativos, quase fazendo lembrar silogismos, suportados por mecanismos de coesão e coerências textuais: «Porém, agora, eis que o silêncio opera» (p. 54), «Sobre a evidência. Deslumbra/ficarmos a ver até/que o visto, inédito, suba/a vermos o que se vê/mas, agora, a uma altura/de arroubo. Ou só, talvez // de intelecto onde o abstracto/da paisagem concreta/exulta [...]/Porque vermos e pensarmos/são um só [...]» (p. 179). Explicar ou alcançar o inédito obriga a que, no plano da linguagem, o poema se explique, pois ele é símile da paisagem convocada e do tempo interiormente vivido. Espécie de «Aberto» rilkeano, que é, pois, o inédito? Talvez isto: o inominável, o indizível poético, a deflagração do acontecimento da realidade em todo o seu esplendor, seja quando a olhamos, seja quando sobre ela escrevemos. É no processo de transferir o que se vê para aquilo que se pensa e depois se escreve que melhor se assiste à epifania, ao deslumbramento do pensar que vê e do ver que pensa: «Vem aí o Verão. Porque está pronta/a espessura nostálgica das árvores./Alarga o seu perímetro de som-

bra,/decorrente da firme potestade/dos troncos, que sustentam alta a fronda/e está a vir. Mas, por agora, baste/ver a verdura tutelar das copas/expandir a promessa. Erguê-la à grande/exactidão que o pensamento empolga/e a funda aí. E à perenidade do mental estatuto que prolonga/a espera do verão a vir nas árvores./Entretanto o a vir abre a memória/como a ventura dessa nova idade» (p. 197).

Este não é um livro fácil, mas a dificuldade que podemos encontrar em Echevarría tem muito que ver com certa herança filosófica, proveniente da fenomenologia e da teologia, ou da própria poesia como fala carregada de mistério, a única capaz de o surpreender. É dessa possibilidade de mergulhar no ser das coisas, ou pelo menos de intuir a presença do natural mistério exterior no mundo humano que as paisagens podem ser categorizáveis ou as categorias podem ser paisagens. Há, a este respeito, um poema extremamente elucidativo: aí convoca-se a memória do Verão e o que essa memória activa. Num movimento de expansão interior, o passado torna-se presente no acto da rememoração e o poeta, escrevendo, pensa sobre a correspondência entre essa estação do ano e um certo modo de se estar e ser apaziguadamente só: «Era Verão. A praia/erguia na canícula/a solidão. E a árida/altura abria pinhas/de ruído, enquanto as águas/se apaziguavam ouvidas./A sombra da sesta alastra./Mais ao longe a companhia/sucumbe. Há somente a aquática/plenitude de uma linha/com um verão de palavras/onde rodam as toninhas» (p. 202).

Como se as paisagens (o mar, rochedos, pinhais, sinos, a luz de certas manhãs, crianças brincando...) penetrassem quem as observa, todo o livro poderia, talvez, resumir-se a um, dois versos: «Entrou pelo nome dentro» (p. 251) ou «Quando ver sobe a sossego» (p. 235). O inédito é, porventura, isso: o que sobe aos olhos e desce à página como enigma revelado.

Fernando Guimarães:

Uma ideia de poesia em *As Raízes Diferentes*

A poesia de Fernando Guimarães tem, como matriz do seu próprio engendramento, uma profunda vocação teórica. Isso mesmo se pode confirmar, por exemplo, repescando alguns dos seus títulos mais emblemáticos (*Mito*, 1978; *Casa: o Seu Desenho*, 1985; *Tratado de Harmonia*, 1988; *Limites Para Uma Árvore*, 2000; *Lições de Trevas*, 2002, incluindo a reunião poética editada em 2008, *Algumas das Palavras — Poesia Reunida: 1956-2008*). Essa vocação teórica complementa-se, ou melhor, efectiva-se no próprio exercício da crítica e do ensaio literários e em que Guimarães é um dos nomes cimeiros.

Paula Morão, em estudo dedicado ao poeta e crítico (no último número da revista *Forum das Letras*), constata isso mesmo: a formação especializada, o conhecimento profundo e plural de um poeta-crítico, estudioso também dos problemas relativos à estética (*Artes Plásticas e Literatura: do Romantismo ao Surrealismo*, 2003; *A Obra de Arte e o Seu Mundo*, 2007 ou *História do Pensamento Estético em Portugal*, 2009, eis alguns dos seus trabalhos); poeta a quem jamais foi estranha a poesia como diálogo com uma tradição — a da Modernidade — onde Guimarães plenamente se inscreve.

Este livro de Fernando Guimarães confirma a extrema coerência temática e de linguagem que desde 1956 foi tecendo sabiamente. Dir-se-ia que *As Raízes Diferentes* (Relógio d'Água) mais não faz que consumir essa mesma lógica e coerência. Os mesmos interesses

— a arte, a poesia, a música, a mitologia, a tradição literária (que a secção «Shakespeariana» amplamente demonstra) — continuam a ser activados no processo de fabricação e engenharia do livro. Formas livres e formas fixas (o soneto) comparecem num volume organizado segundo um método estrutural, digamos assim, em que as partes não podem ser compreendidas esquecendo o todo. E o todo são as diferentes raízes que originam o poema, os diferentes motivos que levam à escrita.

Por isso, em Fernando Guimarães há teoria, mas não se trata de uma estéril ou esvaziada teorização metapoética. A sua teoria nasce, cresce, faz-se de uma extrema (e extremada) observação dos objectos de arte e da natureza. E a encimar esse labor poético temos a presença tutelar de Mnemósine, a deusa da memória e da poesia. É, aliás, um poema com esse título — «A Memória» — um dos que mais claramente evidenciam a arte poética do autor: «Refiro-me a este espaço. Há vozes que se aproximam. Elas ficaram/junto de nós. É assim que começaremos a reconhecer o lugar/onde não se encontram pessoas, mas palavras. Vêm ter connosco/e a isto chama-se uma recordação./[...] /É esta a concha, o calcário a que nos acolhemos» (p. 39). Magnífico poema, de dicção narrativa, mas pleno de imagens fortes (as vozes fantasmáticas que de nós se aproximam, a morte figurada nas imagens da concha e do calcário «a que nos acolhemos»), em Guimarães a arte poética é justamente uma arte da memória que não é nostálgica perda, antes o lembrar da melancólica aura mítica do próprio poético. Porquanto tudo parece vir ter com o sujeito, participando as coisas observadas pelo olhar do poeta, daquele mesmo olhar que leva a uma compreensão total dos fenómenos, é este um livro onde olhar é verdadeiramente escrever.

Daí que o livro abra com um dístico (à maneira de uma inscrição) onde se pode ler: «Só as folhas que entrego a esta árvore/fazem com que as raízes sejam nossas», justamente lembrando-nos que a poesia, as folhas da poesia, são uma entrega, espécie de gravação e lápide, lugar onde vive o ser na natureza. A árvore, a vida e as suas múltiplas raízes, são mais nossas quando se gravam na folha os diversos ciclos da existência. E também por isso este é um livro, ou um guia, eruditamente construído e que percorre, em rizoma, cenas várias do percurso existencial dum sujeito inquiridor.

Em «Tempestade em Veneza e outros poemas», secção destinada, parece-nos, à evocação poética (e à proposição), tal qual se enuncia

no poema «Página», lemos uma verdadeira teoria da leitura. É esse o momento em que o sujeito percorre a pintura, a história da cultura, os ofícios vários que fazem com que vivos e mortos estejam em permanente comunicação. O ofício da escrita, o ofício da visão ou da escuta servem a vidência, o acto mnemónico do poema. Em «Vários Retratos de Jacqueline, por Picasso» presentifica-se o acto de ver, desmontando-se o objecto em causa (pode ser também uma paisagem, uma peça musical, ou mesmo a escavação, a arqueologia feita poesia que desce ao fundo da História para fazer falar os mortos...) e nessa desmontagem, nessa análise, o inúmero evidente irrompe existindo como arte.

Assim, articulando experiências diversas, as raízes cavam fundo o sentido da História (como se lê na secção «Pequeno Guia de Pompeia»). Ilações finais: *As Raízes Diferentes* é ainda um volume sobre o esquecimento. Luta incessante entre recordar e olvidar. Na secção final do livro, «O Inacabado», o poema «Conclusão II», faz resoar o que já em «O Que Posso Dizer Acerca de Ofélia» se estabelecia: que entre o que Hamlet é, como personagem de ficção e o que o sujeito da enunciação diz enquanto projecção autoral, temos um espaço inacabado, ou melhor, uma claridade obscura figurada, esse «desconhecido em nós para sabermos / agora como estava aberto o mármore / dentro de si». Isto é: o poema como estatuária sempre entre dois gestos: começar e acabar. Como a vida.

Herberto Helder:

Uma forma de se despedir (sobre *Poemas Canhotos*)

Quase três meses depois da morte de Herberto Helder, e com data de Maio, chegou-nos o último volume de poemas do autor de *Cobra*, intitulado, irónica e provocatoriamente, *Poemas Canhotos*. O que se pode dizer deste conjunto final de textos? Primeiro que tudo, e à semelhança do que vinha acontecendo desde *Servidões*, a sensação de que a voz herbertiana se afastou da sua reconhecida dicção torrencial, vertiginosa, demoníaca.

Em rigor, o que este livro comprova é que, na fase final do percurso poético de Herberto, o estilo — essa conquista morosa, feita mais de negação que de aceitação fácil de uma autosatisfação — não se colocava, nem se poderia continuar colocando, do mesmo modo. A ultrapassagem de uma ideia de estilo ou, se quisermos, a aceitação de que o poema, o canto, já pouco tinham que ver com uma fidelidade a uma voz e uma obra, eis o que legitima os textos como «canhotos», isto é, excêntricos ao que antes se produziu.

Poemas Canhotos, assim enunciado, produz sentido se alargarmos a esse abandono de um estilo «herberto» de fazer poesia a ideia, cara ao próprio autor, de que a realidade poética é uma experimentação constante dos mundos de linguagem que a linguagem humana oferece. Estilo, concisão, maturação verbal, construção imaginística, exploração de sonoridades, toda a alquimia que podemos ler em Herberto Helder, é agora alvo de torsão, ou extorsão. O poema é rou-

bado, assaltado por mão sábia, mas que despreza, ou esquece caminhos já percorridos. Suspende-se uma fala reconhecível e reinventa-se Herberto numa dicção, apetece dizer, mais tradicional (veja-se o tom oralizante dos versos), ou mais conservadora na escolha dos ritmos e nas soluções rimáticas. Mas porque é um outro poeta — que provoca a irritação dos que o quiseram enfeudar em pseudopoéticas marginais e obscuras —, estes *Poemas Canhotos*, para além de serem escritos com a outra mão de Herberto, são também sinistros. Entenda-se: seguem um caminho contrário ao recto caminho que até *A Faca não Corta o Fogo* legitimava uma ideia de poesia herbertiana.

Espantar-se-á o leitor com um primeiro sinal que não pode ser desvinculado da leitura do livro: a fotografia do rosto de Herberto, tirada por Alfredo Cunha, em Fevereiro de 2015, e que, em Março passado, na sequência do falecimento do poeta, foi reproduzida em diversos meios de comunicação. É o rosto (a «apresentação do rosto») que de novo faz entrar no regime da nossa leitura destes poemas, o eco simbólico, o peso simbólico de Herberto não apenas como poeta que negou sempre reedições e se protegeu da mercantilização do que escrevia, mas como autor forte da nossa literatura justamente porque, construindo uma ideia de autor, alargou a obra, o saber poético, e como detentor de uma *auctoritas* soube desmontar certos lugares-comuns que sobre o seu trabalho e a sua pessoa se foram instalando.

«Poeta obscuro», lhe chamaram e ele assim se crismou. Agora, em jeito de provocação continuada, já não estando neste lado de cá da vida, Herberto mostra-se, a preto e branco, é certo, com um olhar severo, mas mostra-se na sua total imagem de autor. É como se a voz, tornada imagem, e a imagem uma voz, fossem uma só coisa: a certeza de que a sua poesia é transdiscursiva e não cabe em catalogações fáceis.

O eco de Camões, que não é recente, repercute-se em diversos momentos destes poemas precisamente para colocar o nome de Herberto na mesma órbita do astro maior da nossa poesia. Um dístico inicial («a amada nas altas montanhas / o amador ao rés das águas») serve de abertura ao que se lê depois. E o que se lê depois? Isto: poemas em redondilha, por vezes trabalhando a estratégia do «leixa-pren» medieval, fazendo variações rítmicas com aqueles dois tópicos iniciais: a «coisa amada nas montanhas» e o «amador ao rés das águas». Redondilha maior, espécie de «sôbolos rios», de que fala a voz destes textos (o primeiro do livro, em especial)? Fala-se de uma cosmogonia

criada pelo amador e a cousa amada, de uma «boca» que, em versos quebrados, entoa uma fala nascida dessa fusão entre amador e amada, criadores do «pecado dos poemas / espalhados pelo mundo».

Poema nascidos dessa «fruta compacta / que o pensamento desata» (p. 10), certos vocativos insertos nesse poema de abertura são ainda vestígios do Herberto de «As Musas Cegas», porventura... «Ó mãe que estás afogada / ó filho que estás queimado / desde as mãos com que escreves / até à boca faminta». Os poemas trazem consigo, por meio do monodílogo, uma carga dramática que, evidente ao longo de toda a obra do autor, se lança agora numa dicção mais sentenciosa e também questionante, como se quem escreve ainda tivesse de perguntar à Musa o que foi a vida: «mas o que é a realidade? — perguntava o mais extremo de todos, / o mais amado, / o mais junto à lírica, / o mais carnal dos amigos diurnos, / o mais virtual dos amigos nocturnos» (p. 13).

A veemência do dizer de Herberto Helder pode ser lida também como desmontagem das estratégias de consagração de que os mais diversos epígonos de Rimbaud se servem para chegar a um Olimpo que não há.

Pelo lado mais «canhoto» e por isso inusual, assistimos ao esfolamento da figura daquele que se quer *poetastro*, e daqueles que escrevem sedentos dos louros. E é contra os ínvios, os silenciosos e cínicos, os truculentos, ruidosos e incómodos que o poeta velho ergue a sua voz:

(entra um jovem sobraçando um maço de poemas cortados em diagonal pelo mito de Rimbaud)

[...] / um jovem ávido cheio de cotovelos
no meio da multidão
— afastem-se afastem-se que eu quero entrar no filme,
eu quero que me descubram,
eu vim a correr de noite até aqui,
eu sou o astro de que grandeza primeira [...]

ele quer à força entrar no filme:
logo a primeira imagem em plano glorioso,
mas calma aí, isso não é assim tão raro
mas vocês não vêem aqueles olhos assassinos?
ele era capaz de matar para ter uma chamada ao palco [...]

bom para acabar com isto tudo para sempre
aprontem aí um Nobel para salvar uma vida

um Nobel está bem mas enquanto espera
 porque não se arranja vá lá um Cervantes um Camões
 uma coisa dessas?
 pôrra dêem-lhe tudo: um reinado, uma dinastia inteira, se é tão
 sôfrego assim

(pp. 30-31)

Para além da condenação dos que, sendo poetas, se assemelham ao jovem Staline, («foda-se esta gente esfaimada!»), é ao «jovem autor gangrenado», que a raiva desta voz turbilhonante parece dirigir-se — Herberto ataca, em diversos momentos, os que fizeram da vaidosa marginalidade o modo mais cínico de se estar no poder simbólico da cultura. Esses só merecem do sujeito que aqui fala o escárnio, ou a indiferença.

Poemas, então, sobre o processo poético, sobre os bastidores da escrita. Se se quiser, sobre as duas faces da moeda da poesia: A face antiga, de metros polidos, musicais, recuando a Príamo, exigindo a redondilha e a poesia que é discurso outro — selvagem — dentro do «hediondo mundo» e trabalhando ainda aquela ancestralidade das imagens carnavais que Herberto não deixou de cantar. Um poema, porém, ilumina as razões que o terão levado a escolher esta forma de se despedir: é o que conta a morte de António Ramos Rosa: «O António estava deitado na cama / contra a parede / e deu meia volta sobre si mesmo / [...] / e fechou os olhos / e fechou a boca / e ficou todo fechado / e então morreu todo / fundo e completo de uma só vez / [...] / — e ele sou eu» (p. 39).

As consequências desta homologia, desta fusão entre Ramos Rosa e esse alguém que, na primeira pessoa, diz ser o poeta «fundo e completo [...] mais que o mundo inteiro», e que compreende as altas esferas a que um autêntico poeta ascende em face do mistério da morte, e em virtude da obra que deu a esse mundo, isso é que torna estes poemas, por detrás da ironia, poemas «canhotos» — poemas que «chegam / do meio da escuridão / de que ficamos incertos / se têm autor ou não / poemas às vezes perto / da nossa própria razão / que nos podem fazer ver / o dentro da nossa morte» (p. 42). Canhotos os poemas, como quem diz, fabricados perto do outro lado da vida.

Herberto Helder:

E o nome se fez carne: *Letra Aberta*

Letra Aberta (Assírio & Alvim) é o livro póstumo de Herberto Helder, falecido a 23 de Março de 2015, sensivelmente há um ano. Mais do que o gesto simbólico de fazer publicar um ano depois um conjunto de inéditos, a par do próprio número que lhe dedicou a revista *Relâmpago*, tem este volume uma importância também efectiva, ultrapassando o mero gesto da homenagem ou da evocação do autor de *A Colher na Boca*. É que, ao reaparecer nas livrarias, Herberto continua sendo a obra que publicou ou, por inversão, continua a provar que é a obra que o publica a ele, Herberto Helder, como se fosse ele, de algum modo, o poema que entre nós permanece. Para mais, este *Letra Aberta* tem a reprodução da caligrafia do próprio poeta, possibilitando que o leitor, especialista ou não, presentifique a escrita, ou a reescrita, vendo bem as hesitações, as errâncias de um processo de construção de texto que implicava a rasura, a selecção, a eliminação vocabular, a reconstrução frásica, a criação de uma nova gramática.

De resto, esse trabalho oficial é confirmado pelas cartas vindas a público na *Relâmpago*: Herberto não foi nunca alguém absolutamente seguro ou confiante em relação ao que produzia. Hesitava, questionava os seus interlocutores quanto ao valor desta ou daquela imagem, quanto ao propósito deste ou daquele título, ciente de que o «leitor sempre inimigo» podia sabotar a qualquer instante o objecto.

Herberto Helder, ao contrário do que alguns desejariam, não deixou de saber reinventar a língua da poesia — a sua língua, língua

plena — desconfiando do que gerações posteriores à sua sobre essa língua disseram ou com ela praticaram. Esse labor de reinvenção é similar ao que, por exemplo, Carlos de Oliveira leva a cabo e que um poema como «Estalactite», de *Micropaisagem* (1968) define exemplarmente: «Se o poema / analisasse / a própria oscilação / interior, / cristalizasse / um outro movimento / mais subtil, [...] acharia / o seu micro-rigor», também evidente em Ruy Belo, que pertence à mesma geração de Herberto, e que em «Cólofon ou epitáfio», inserto em *Homem de Palavra[s]* (1970) fecha o livro com a seguinte imagem do poeta: «todo o tempo se lhe ia / em polir o seu poema / a melhor coisa que fez / ele próprio coisa feita» e a primeira recolha de toda a sua poesia, o título não poderia ter sido outro: *Ofício Cantante* (1967).

Com razão escreveu Arnaldo Saraiva, em ensaio dedicado a Herberto na revista da Fundação Luís Miguel Nava, a *Relâmpago* (números 36-37), que foi o autor de *Photomaton & Vox* «o poeta português que mais prezou [a metáfora]», ainda que algum recuo se deva reconhecer no uso dessa figura ao chegarmos a um volume como *Servidões*, onde se lia: «nunca mais quero escrever numa língua voraz». *Letra Aberta*, apesar da aparente recusa da voracidade, põe mais uma vez em movimento o valor da metáfora herbertiana, mesmo se o poeta encena a literalização do discurso ou dispensa a torrencialidade imaginística de outros momentos. A voz poética torna a afirmar neste seu livro o código por que se rege: «Não tenho nenhuma lei nem regra / para desordenar um poema escrito.»

Daí a importância do toque, o sentido do toque, do apalpar, único desejo a que a escrita parece vir a obedecer, como se tocando nas coisas de uma vida que chega ao seu fim fosse possível conferir-lhes o esplendor de outrora. Sem querer ser obscuro, o poema tem saudades de tocar, de pôr em andamento a mesma máquina lírica, mas a mão e a cabeça querem-se agora esmagadas. Só morto, o poeta poderá sem o interpretar, sentir o mundo transformando tudo («põe um pé sobre a minha mão legítima que ela nunca mais escreva, / põe o outro pé sobre a parte mais alerta da cabeça e faz com que ela esqueça / os dois pés sobre todo o meu corpo como se estivesse morto / [...] / e eu fique tão sensível ao mundo que se transforme tudo» (p. 52).

O poema fará corpo com o corpo do poeta, será a matéria mesma do mundo onde aquele que escreve vive ainda («assim se faça o poema desde o leite que bebo / até ao frio fundo dentro das mãos

fechadas») interrogando a «substância do mundo». Tocar o mundo na sua realidade de palavras, ou dando às palavras um poder de nomeação de tal forma essencial que «nome a nome a nomeação da terra com suas pedras sôltas,/ a cada pedra onde ela pedra é tão assim tocada» que implica «ficar acordado enquanto se adormece», o poeta seria eterno, mãe dos seus filhos, os poemas, atados com um nó impossível de desenredar. Só nessa total anulação de si, coagulado aos poemas-animais-vivos, se pode proclamar: «que eu vá com toda a astúcia à minha vida tão difícil que nunca por nunca estas linhas tivessem um ar acabado» (pp. 53-55). Vendo-se o poema-mundo como o ovo original, o símbolo oculto, alquímico e símbolo poético, literário (ovo como quem diz voo e sabe que do ovo nasce a ave — o poema — que deve abrir-se ao espaço, para lembrar Fiamma de *Em cada Pedra um Voo Imóvel*) amador e cousa amada são uma e a mesma coisa, como escreve Camões.

Letra Aberta é, por outro lado, um livro não póstumo. Apesar de publicado depois da morte de Herberto, animiza-se o poema, dando à metáfora uma vida nova, e obrigando-nos a ler a sua magia, como se o Herberto final pudesse resistir à morte laborando um livro que lhe sobrevive.

Livro aberto sobre a finitude, sobre a carne rôta do poeta (leia-se o poema da página 33), mas também sobre a «urgência das coisas», a veemência do real, a potência da criação que pode devastar quem escreve e quem lê, assim se diz do cosmos observado, da própria poesia e do fogo criando a sua sombra (o poeta criando o seu leitor, o leitor como sombra do sol, o objecto escrito). Como operação alquímica, o corpo envelhecido e no limiar do desaparecimento, sugerem a chegada à albedo, regresso à água maternal do início dos tempos, esconjuração do mal com o «sal primeiro de onde venho» (p. 56). Livro aberto também à sem condenação dos burrocratas, dos papas, da loucura humana: «dias um a um subtraídos ao tempo que te faltava:/oh respirar, correr, sofrer o ar inteiro, afrontar/água e pedra,/cortar pela seara de tanta luz adentro» (p. 11). Livro, enfim, da exaltação de uma linguagem enlouquecida recolhida no «livro único do louco», de um homem «decerto profundo e estrangeiríssimo» vindo de longe «para oferecer o exemplar único de um livro/escrito e desenhado apenas para mim» (p. 57), aqui se persegue o poema que justificasse toda uma existência, em relação directa com outras letras, outras vozes abertas ao real: «oh que beleza

sem gramática, que ferocíssimo esplendor:/rosa encarnada pelo ar acima/que é funda curva absurda» (p. 12), «sôbolos rios que vão desaguando nas trevas» (p. 13) para de novo a linguagem «voltar depressa aos modos do mundo dos assombros»?

Na verdade, não foi sempre o projecto de Herberto querer «voltar depressa aos modos do mundo dos assombros»? O projecto de querer ser «um astro mudo», um clássico? Não foi Herberto quem disse não ser moderno?... É de assombro e de mundo que este livro trata, de facto. E da impossibilidade de pactuar, no campo da poesia, com uma palavra desvitalizada, desritualizada. Na «noite de água» em que mergulha, Pasárgada é um dos selos revelados, é a poesia omnívora, desejada e apocalíptica.

De Lisboa à Índia, a arte nasce da mão esquerda — a mão sinistra, negra — apontada à desolação do mundo. Dessa mão nasce em J. S. Bach. A injunção terrível — «dêem-me um tiro na cabeça!» — é já uma forma de pôr fim a toda a dúvida: o poeta, «sentado a este papel», não saber do mundo e da humanidade. Agora apenas vê, perplexo, o estado a que o real chegou: «¿que coisa é esta que nem se move,/que não é um planeta,/que buraco é este por onde tudo se some?» (p. 19). Que resposta dar à época do Terror em que se existe? Talvez no (sugerido) suicídio, não no Tejo «massa sumptuosa e lenta e histórica», mas no Sena, lugar dos mortos da literatura, nessa Paris, capital da dor... Ou estará a resposta na mão esquerda, na reiteração dos poemas canhotos, do poeta *gauche*, seguidor do que é heterodoxo, do que não está domesticado e por isso mais próximo do selvagem. Falar-se em *Letra Aberta* da mão esquerda da poesia é admitir a letra aberta «dentro da boca funda», oclusa, porque se fechou a «fonte tabuada de imagens» (p. 27) e por isso não há socorro, só desamparo.

No combate entre mundo literal e palavra de poesia essencialmente metafórica, intrinsecamente conotativa, a ironia é ainda uma forma de sorrir como quem morre e, morrendo, entende o sentido do percurso: «— e eu pedi ao balcão: dê-me um poema,/e o empregado olhou para mim estupefacto:/— isto aqui é o mundo, monsieur, aqui não se servem bebidas alcoólicas». Eis um modo de assumir que a poesia, bebida alcoólica, não tem lugar nos balcões do mundo. Não cabe a poesia no sistema de contrafacção a que estamos condenados...

Decerto *Letra Aberta* é tudo isto e o seu contrário; uma letra que sobre si também se fecha. Perante os bárbaros do mundo («tanta

gente bárbara / que torna mínimo qualquer poema»), desconfia-se até da própria arte «bárbara ou não». Quer isto dizer que *Letra Aberta* é, de algum modo, um quase volte-face relativamente ao que Herberto escreveu desde *Servidões*? Sim e não. Mantêm-se a violência e a literalidade de certas imagens («de um certo ponto de vista, / ou mesmo sem ponto de vista nenhum, / a verdade é que eu estou melhor agora / com 84 anos: / primeiro, como me acham muito velho, pensam que sou inofensivo, e não me chateiam, / segundo, deduzido do anterior, não posso ser um rival perigoso, / terceiro, estou à partida fora de combate, / quarto, já não fodo, / quinto, em linha recta, nem é preciso perder tempo comigo, / sou doce, sweet, frágil, etéreo, gasoso» (p. 59). Mas é por tudo isto que o poeta, em momentos de uma escrita descarnada, é mais perigoso.

Euforia e disforia, posicionamento de certos lexemas em relação com outros e mesmo a quase abrupta queda em lugares-comuns que Herberto deforma («Vou ali e já não venho»), escrevendo no fio da navalha, abrem a letra, a escrita, à funda meditação-metaforização que dentro da linguagem se opera. Leia-se o belo poema «se eu tivesse dois a três dentes de ouro» e estes versos que esplendem neste livro final: «se eu cantasse num murmúrio cheio de êrros / chamava-te junto ao ouvido / se tivesse o teu nome inscrito pelas unhas fora / pedia que me deixasses entrar mudo e selado / na alma e na memória se me dissesse: beija-me onde queiras [...]» (p. 45). O que temos aí é ainda a «ferida da memória» de uma palavra soberana que no seu processo final de transformação revela a vida: «mistura de exemplos e de enganos / que a mim mesmo infundo». Esta é uma poesia feita de «pulmões, coração, [...] [de] / sangue até à medula do ôsso / [...] / áspero tutano» (p. 51), aberta, afinal, ao homem, esse animal tão humano.

Herberto Helder:

A língua plena em *A Morte sem Mestre*

e eu sensível apenas ao papel e à esferográfica:
mão que me administra a alma

HERBERTO HELDER

O que se torna absolutamente radical com este novo livro do autor de *Última Ciência* é que os poemas, os seus «veros filhos», se afirmam agora no movimento de destruição do próprio escrever. Como gestos criminosos relativamente àquele que, tendo um «poema contínuo» ou *sendo* um poema contínuo, se sabe construtor de uma língua dentro de uma outra língua. A elegia que este livro é, tem nos versos «queria fechar-se inteiro num poema» a sua mensagem axial. Essa língua outra que é a de Herberto e que se retorce por entre a sintaxe e a morfologia escolhidas com enorme rigor, a fonética e a semântica de uma «língua plana» — a língua portuguesa —; tudo isso agora deve morrer. Uma morte sem mestre, como é próprio das iniciações, uma vez que a aprendizagem da morte (obsessão de que se tem feito muita da obra do autor de *Photomaton & Vox*) só é aprendida no imo de quem é mestre de si mesmo.

A morte, os mortos, eis o que tem vindo a ser laborado nessa obra concebida como entrega ao húmus final, a terra propriamente

dita, sepultura comum da humanidade. Seja essa terra a língua de poesia, ou a poesia como língua em que se grava a vida, o livro é o lugar onde primeiramente se irá a enterrar alguém. Aí deverá ocorrer a iniciação, pela escrita voraz, de alguém chamado Herberto Helder. Porque se chama Herberto Helder o destino que se sabe último e inescapável é o que acaba por se colar à própria dicção: A poesia, podendo ser essa aprendizagem de um direito — o direito de morrer — é um adiamento dessa verdade íntima, a morte. Ainda que não se fuja à certeza de que, nos textos, coagulados, a morte esteja já presente, no poema a morte sem mestre já se vive antecipadamente, ao mesmo tempo que, feita ficção, se sabe ainda distante, ou pelo menos, adiável. No «Texto 12» de *Antropofagias*, já se sentenciava: «Sei [...] de um poeta que passou os anos mais próximos do seu / ‘suicídio’ ‘os limites da ‘consumação’ à procura / de um ‘ponto de apoio’ apenas levemente ‘perceptível’». Esse poeta é quem chega agora a este livro, *A Morte sem Mestre*, ciente de que a «coruscante ‘caligrafia’ do mundo» foi trabalhada até onde foi possível.

A «poética transgressora» de Herberto, uma das vozes mais definitivas da literatura europeia da segunda metade do século xx, uma das que mais agudamente tem perseguido a língua plena da poesia, dá-se-nos num estado terminal de intenção (e tensão), pedindo do «leitor impuro» (e não do leitor hipócrita) uma espécie de pacto: se os poemas que se vão ler assassinam uma dicção que nós identificávamos como sendo a de um poeta chamado «Herberto Helder», tenha-se em conta que não só esse «autor» está já diluído no «poema contínuo», como os próprios alicerces de uma voz, ou as marcas retóricas do seu estilo, que se mantinham em processo de estabilização até *Servidões*, ou até ao livro *A Faca não Corta o Fogo*; são, nesta colectânea, anuladas. Daí a possibilidade de um «erro de ortografia ou sentido» a que temos de estar atentos.

Como entender esse erro de destruição do estilo? Pelo lado da intenção propositada deste conjunto de textos. Escreve-se em jeito de aviso: «Tudo quanto neste livro possa parecer accidental / é de facto intencional.» O que resulta desse processo de intenção/ intenções é a destruição, por dentro, daquilo que, podendo parecer-nos uma escrita do êxtase, uma espécie de furor da grafia e da sintaxe é, no limite, uma encenação terrífica dessa aprendizagem da morte que se quer pessoal e intransmissível dentro da língua. Não, na verdade os poemas vêm tornar cada vez mais real, não exactamente a finitude

e a morte, mas a ficção de quem sabe que a poesia, quando escrita no «alvoroço mortal deste fim de idade», pode ser a pedra que se atira à própria certeza do fim, vencendo-o: «será que nenhum poder me devasta ainda?» (p. 8).

A Morte sem Mestre é, talvez por isso, um livro intransigente. A inspiração poética, a havê-la, já não vem de uma qualquer transcendência, ou de um qualquer real ao rés da fala. Em *Photomaton & Vox* o poeta encontrava num local banalíssimo e humano, nas casas de banho e suas retretes, a energia da escrita. Ou então vinha a poesia das mães, espécie de mitos que os filhos fazem levitar. Pois bem, as palavras que, anteriormente, se erguiam como candelabros (assim se dizia no fragmento II de «O Poema» em *A Colher na Boca*), advêm do poema como coisa orgânica, matéria feita de um fogo «que dá ao mundo os fundamentos da forma».

Poesia em Herberto? «um pão que se tire do forno e se coma quente ainda por entre as linhas» (p. 29). Assim o desejo de «criar uma língua dentro da própria língua», como se deixava claro em *A Faca não Corta o Fogo*, atinge neste *A Morte sem Mestre* a máxima expressão e as óbvias consequências: de tudo quanto se escreveu dentro da língua para tecer uma língua outra, resta a pobreza, não a sumptuosidade, não o luxuriante: «tão fortes eram que sobreviveram à língua morta / esses poucos poemas acerca do que hoje me atormenta [...] // [que] dizem apenas: igual ao pó da terra, que não respira, / o que é falso, pois eu é que deixarei de respirar / sobre o pó da terra que respira, / entre o poema sumério e este poema de curto fôlego» (p. 20).

Se a morte é aprendizagem e iniciação e há que morrer para a língua, corpo sintáctico e ortográfico em aluimento, assim como há que admitir o regresso do corpo à terra, ao pó, e com ele a voz e a escrita, pondo fim a quaisquer luzes que se possam trazer dentro. Não admira, portanto, que o poeta se figure como «vivo moribundo morto» — alguém a caminho de aprender a sua morte como se aprende a fazer o pão. A morte definitiva da aura, isso sobretudo, se assume. Convocando uma linguagem cada vez mais truculenta e literal, sem com isso perder a magia das metáforas duras, mais directa na denúncia do real tecnológico que esmaga quem escreve, o poeta quer fazer vibrar os poemas por entre «as coisas técnicas do apartamento, / máquinas de medir o pequeno tempo / [...] / e rádio e tv e telemóveis, / esmagam-me meu Deus por assim dizer com a

sua verdade última / sobre a morte do corpo» (p. 20), até porque em *A Morte sem Mestre* a morte do mundo é o imo, e a escrita a «dominação de tudo» (p. 52).

Os versos, «filhos vivos à força de dor e condição escrava, / vivos como quem espera um dia morrer mais, / ou mais depressa, / ou mais devagar como sempre acontece a quem ainda espera» (p. 27) são o palco onde acontece a luta entre amor e ódio, por isso estes poemas arranham, trazem para a página a fala de um «burro velho», alguém experimentado e que não ignora que «vozes de burro não chegam ao céu». O poeta fala agora numa voz envelhecida, sábia, ciente do grande Nada, e percorre, desde Príapo a Cristo, «um marxista-leninista», até ao 25 de Abril, a história dos seus versos inscritos na História humana: Tolstói perdendo o Nobel para Prudhomme, Bandeira declarando «vou-me embora pra Parságada» e o poeta de *A Morte sem Mestre*, absolutamente vivo na língua que criou para si, «burro com palha pouca e fora de uso, quer dizer: / uma reforma de pilha-galinhas e poeticamente / enterrado vivo» (p. 47) não na língua plana, «mas em plena língua».

Ruy Belo:

A poesia, «Urbi et Orbi»

Para a Catarina e o Duarte

A Helena Abreu e Luís Miguel Cintra

Em *A Poesia Moderna e a Interrogação do Real — II* (Arcádia, 1980, pp. 118-120), considera António Ramos Rosa que a obra de Ruy Belo é «a busca de um lugar central onde o ser se reúna e se encontre totalmente». Ao destacar a dimensão ontológica da poesia de Ruy Belo, Ramos Rosa faculta-nos uma das mais interessantes coordenadas de leitura desta obra, a qual não deve ser reduzida ao simplismo de interpretações «religiosas».

Já em 1998, no ensaio intitulado «Ruy Belo: «Não há tempo ou lugar onde habitar» — Questões de Poética», esclarecia Paula Morão que, «a respeito do muito frequente recurso aos livros da Bíblia», o próprio Ruy Belo via esse mesmo recurso de um ponto de vista profano. E assim sendo, escreve Paula Morão, «tenha-se em conta, isso sim, a integração da matriz bíblica e dos padres da Igreja que *também* fazem parte do magma do seu imaginário». Note-se: Ramos Rosa chama a nossa atenção para a dimensão ontológica da poesia de Ruy Belo e Paula Morão evidencia o imaginário, isto é, a capacidade de, pela poesia, o sujeito (se) reinventar, (se) reinterpretar, em função das circunstâncias e dos lugares de uma vida que, feita *Transporte no Tempo*, é sempre uma poesia da indagação ontológica;

poesia «onde o ser se reúna e se encontre totalmente» e poesia que perscruta os limites da sua própria enunciação, num combate pela memória textual do Ocidente e pela restauração de uma «palavra em movimento», pois, como escreve em *Na Senda da Poesia*: «Não há bem mais humano que a palavra [...]. Ela ajuda a criar, e participa da história do homem. Daí que pô-la em jogo seja movimentar um universo.»

Segundo Osvaldo M. Silvestre, a poesia de Ruy Belo só no contexto do tardo-modernismo pode ser «pensável». Nos anos sessenta, quando se esgotavam as propostas neo-realistas e o discurso poético tendia a encaminhar-se para o seu silenciamento público e respectiva «irrelevância política», devido ao «radicalismo da [...] estratégia de hibernação» levada a cabo quer por textualismos, quer por experimentalismos vários, Belo virá falar-nos da palavra funesta da poesia, da morte de Deus e da degradação da linguagem, dando conta da urgente procura de uma «palavra impossível», a única que poderia abrir o poema, «símil da lábil criança» à depuração de uma existência mais digna na própria língua. É nessa perspectiva, de resto, que a sua obra, conjuntamente com a de Herberto e a de Carlos de Oliveira, representa, acima de tudo um renovar da aventura poética, na medida em que, sendo uma «poesia laboratorial», jamais o poeta se afasta de ler as circunstâncias em que essa palavra ocorre. É, pois, uma palavra atenta ao real, uma poesia que, podendo ser de circunstância (como toda a poesia, no fundo), invectiva, condena a «palavra útil ou portátil» que contamina a experiência quotidiana.

Nesse sentido, a palavra de poesia de Ruy Belo dirige-se à cidade e ao mundo, «Urbi et Orbi», convidando-nos a perguntar onde se encontra o Homem, e de que é feita a sua ontologia. Se se declara contra a corrupção da linguagem, será pelo poema que Ruy Belo construirá uma realidade outra, em cujas relações dinâmicas entre palavras o próprio real do dia-a-dia se transforme (ou se transporte) para um outro lugar e um outro tempo. Logo, a escrita, posicionada num presente quotidiano que é o tempo da «morte em preparação», servirá para reavivar o sujeito das coisas passadas e vividas, no tom muitas vezes torrencial, em que cascatas de imagens parecem explodir na página, numa irrupção de processos retóricos (rimas internas e encavalgamentos, jogos fonéticos e domínio pleno da alusão), por meio dos quais a poesia se faz desvio, surpresa e variação. O poema oferecerá ao leitor uma nova interpretação dos factos (os do

«eu» e os dos outros), porquanto ao ódio que se sente em relação ao «tempo detergente», em relação «a uma poesia que [...] hoje se prostitui numa publicidade / devida a algum poeta público», se imagina sempre uma retemperada juventude, um país ressuscitado. Poesia como lugar onde tudo poderia ocorrer como da primeira vez («É de inverno é domingo estou sozinho aqui na praia / regresso a casa à noite apanho eu próprio a roupa no quintal / e tenho a sensação de quem alguma coisa / faz pela vez primeira e sente bem ou mal / que tarde toma agora o seu banho lustral» (in *País Possível*). Poesia que, para o crítico que Ruy Belo é, deve ser entendida como «emoção que é forma, que se identifica com a emoção criadora e nessa qualidade dá vida à obra».

Luta contra o esquecimento, o poema dirá da morte não como acabamento absoluto do «eu», mas como morada final de alguém que, como poeta, saberá que é na morte (ou através do que ela simbolicamente projecta no futuro), que tudo recomeça. A morte, tema central, é, assim, instrumental, processo de legitimação de uma voz poética que vem depois da vida, enquanto eco do Poeta que se fará ouvir pelos seus textos. «Ácidos e Óxidos», porventura, poderá ser lido justamente como «voz» onde essa palavra de poesia radicalmente se edifica como lugar ontológico e lugar cimeiro da vida.

Num constante jogo interseccionista entre o presente da escrita e a evocação do passado, num jogo de cortes ou reenvios para uma fala dialógica que só acontece dentro do «eu», o poema é todo um programa, uma arte poética, um «relatório e contas» (poema de abertura da quinta secção de *Boca Bilingue*) do muito que se viveu nos «dias encobertos de verão no meu país perdido / mais certos do que o sol consumido nos charcos no inverno». Apresentando a vida como somatório de gestos repetidos até à exaustão, num país «onde se sofre muito», o A. de *O Problema da Habitação — Alguns Aspectos* (1962) tentará salvar a própria poesia da mera locução em tom menor, e encaminhará os seus poemas para uma sábia grandiloquência que, para além daquela convocação bíblica, é acima de tudo invocação de um discurso novo que, no contexto em que se afirma, no tardo-modernismo, sabe vir depois de Eliot, Pessoa, Homero ou Wordsworth.

Assim é que a aventura do poético, far-se-á, não do «assassinio ritual da linguagem e da pulsão regressiva», tal qual lemos em Herberto, nem daquela inclinação para a mineralização da palavra

como em Carlos de Oliveira, mas antes do desejo de um efeito de assinatura, na assunção plena do Antigo, outra forma ainda de dizer da crença do Novo. Gastão Cruz afirmará que Ruy Belo escolheu uma terceira via, de «reconstrução» do discurso, caracterizado, em traços largos, pela suspensão elíptica, a justaposição frásica, «flutuações e surpresas», explorando o «estrato fônico, em correspondências paronímicas, aliteraões, assonâncias, repetições, que são sempre muito mais que mero ornamento ou inconsequente capricho» (Cruz, 1999:107). Precisamente essa inventiva de linguagem irmana com a escolha pelo poema longo a que Belo regressa em *Toda a Terra*, depois de preferir composições mais curtas nos livros que vão de *Boca Bilingue* (1966) até *Transporte no Tempo* (1973). É certo que o poema «Certas formas de nojo», com que se encerrava esse volume de 1966, parece antecipar a inflexão para o grandiloquente, ou para os géneros líricos maiores, tais quais eles comparecerão nos últimos três livros publicados por Ruy Belo: *Toda a Terra* (1976), *Despeço-me da Terra da Alegria* (1977) e a 2.^a edição, de 1978, de *Homem de Palavra[s]*. Nesses livros finais adensa-se a construção poemática partindo de um ponto único, um motivo circunstancial, em torno do qual as imagens se vão desenrolando.

Com efeito, «Discurso Branco sobre Fundo Negro», «Meditação Anciã», «Agora o Verão Passado», «Um Dia Uma Vida» ou «Fala De Um Homem Afogado ao Largo da Senhora da Guia no Dia 31 de Agosto de 1971», entre outros emblemáticos desta obra, são todos poemas longos, de respiração larga e forte, cava e funda, de aguda reflexão sobre um sujeito que, enquanto «ser de tempo», se projecta em outras falas e vidas, se multiplica e interioriza o tempo — sempre duvidoso — como contínua fugacidade: uma fugacidade das coisas e dos seres, do homem e das palavras que o dizem, segundo os tópicos da *Vita Brevis* ou da *vanitas* (o vazio, o sentimento da vacuidade das coisas e dos seres), e por meio dos quais Ruy Belo dialoga, ora de modo mais explícito, ora de modo mais oblíquo, com Camões ou Sá de Miranda, ou com os grandes Textos da Tradição que não deixaram nunca de associar o Homem à Palavra e a palavra à urgência de nomeação das coisas de que é feita a existência frágil da linguagem, porque humana.

Falar de Ruy Belo é falar da poesia como atenção prestada às palavras, à construção frásica, o saber oficial depositado no poema que sempre acompanha uma *simpatia* pelo Outro. Lembrar quanto

ela é também a responsabilização da palavra e perseguição de uma outra humanidade. Não raro, a palavra poética levanta-se contra a palavra prática e ergue uma humanidade familiar, pejada de memórias da terra-mãe ou de um tempo inatingível. É frequente essa memória escapar-se para tempos em que nem o poeta teria nascido.

À medida que avançamos para os livros finais de Ruy Belo, aprofunda-se a ideia de uma felicidade ancestral («A única época feliz do homem terá sido o neolítico / quando o momento triunfava do futuro», como se lê em «Enganos e Desencontros») e de uma fraternidade pelos que, como o poeta, vivem no tempo detergente. Perpassa em *Despeço-me da Terra da Alegria* (1977) uma voz coesa nos temas e na expressão e, como obra acabada no momento em que se inicia, em 1961, se abre aos seus contemporâneos, indicando os caminhos pela poesia portuguesa, tal qual se veio a confirmar depois: um caminho realista, mas que nos seus melhores momentos não deixou de apostar na imagem, na alusão e na capacidade transfiguradora da palavra de poesia (como se lê em Daniel Faria, por exemplo).

Falar de Ruy Belo: de uma poesia de tempos e lugares, mas também da exigente oficina poética por meio da qual esses tempos e lugares são a língua portuguesa outra vez viva. Por ser um modo de dizer que é dos que mais nos surpreendem, unindo aquela profunda ideia de metafísica a que se referia Pessoa com a originalidade de um fazer poético que funda uma nova dicção na nossa contemporaneidade, Ruy Belo é o poeta vivo que nos interessa mais.

Fiama Hasse Pais Brandão:

Um discurso (em) branco

«Sempre senti / a nostalgia de tudo diante de tudo o anterior, recebendo de cada século / uma narrativa»

FIAMA HASSE PAIS BRANDÃO

É uma escrita para ler e reler, fazendo de cada movimento do olhar um gesto que exige pausa, concentração, uma quase volúpia quanto às imagens, ritmos, associações de palavras, pedindo cada verso a nossa atenção quanto aos modos como da oscilação entre sentido literal e sentido figurado tudo no poema se comunica e interage. É uma obra densa — uma floresta de símbolos — porque em Fiama Hasse Pais Brandão nunca a poesia é uma forma lírica, de expressão imediata ou, quando não, exercício de estilo sobre a realidade que rodeia o texto e o justifica. Esse real de que parte, feito dos sedimentos da História, tantas vezes lida como «visão do passado»; esse real que está num tanque que se observa, ou existe nos sons da chuva que cai ou nos insectos que, em núvens, visitam a casa e são como que o aparecimento de si a si mesmo para o poeta — esse real é uma supra-realidade que uma leitura fiel da reedição de *Obra Breve* pode comprovar.

Na sua evolução do hermético (dos signos ainda herméticos de *Morfismos*) ao verbo mais despojado e próximo de um ideal de arte que é espelho da vida (como se lê em *Cenas Vivas*, já de 2000), a

visão de Fiama convida-nos a ler o poema como um artefacto que arrasta consigo toda a tradição literária europeia. Aqui têm especial relevo os clássicos, com Camões em alto relevo, a Hölderlin ou Novalis, que traduziu. Isto sem esquecer, por outro lado, a leitora e investigadora de *O Labirinto Camoniano e Outros Labirintos*, volume de ensaios onde se desenvolvem instigantes teses sobre as relações entre a Cabala, o cripto-judaísmo, a alquimia e a epopeia de Camões e outros quinhentistas. Não é secundário termos presente essa outra faceta de Fiama Hasse Pais Brandão, justamente porque, lendo-se um dos maiores poetas da nossa língua, melhor se compreende quanto estes exigentes e estranhos, desafiantes e belos poemas ficam a dever às ciências ocultas, área que estudou empenhadamente, e sobre cujas influências nem sempre a crítica sobre a autora de *Melómana* se tem debruçado.

Aquelas vozes clássicas comparecem, pois, no gesto de a poeta as (re)escrever, assim as integrando num esforço superlativo de tudo abarcar na rede de relações rizomáticas que a poiesis cria. Dir-se-ia que o núcleo aglutinador da sua obra é o Livro, ou melhor, o redigir poemas sobre livros, implicando-se o eu textual nesse «encadeamento de metáforas / que se harmonizam com as minhas obsessões». Daí a certeza também de que é o Livro-Natureza, ou a Natureza como Livro e toda a herança histórico-cultural que se encontra arquivada na Tradição, o que solicita a poesia como exercício da visão e produção da Imagem. Colocando-se Fiama no centro dessa escrita, no âmago da convocação de toda a Literatura, não espanta uma das suas mais radicais afirmações: «no texto, privilegio a gnose literária» (p. 206).

Deixando à vista os andaimes de uma escrita-respiração-imagem que procura incessantemente essa «Visão multiforme do conhecimento», convertendo o poema em «texto que cabe na pupila» (in *Cenas Vivas*), espaço-tempo onde o real feito escrita haveria de aparecer «em imagem íntegra lírica», a voz de Fiama é o olhar que lhe dá contorno. Peregrinar nos textos como na casa onde um abeto a obrigará a «ajoelhar no soalho», eis o que pode ler-se como chave de uma opera das mais exigentes do nosso tempo: em face da revelação que seria o abeto «que cresceu no bosque» vir «vaguear por dentro da casa» onde se escreve sobre essa Natureza que se quer transfundir em verbo, nada mais seria possível senão interromper a escrita. Depois, reconhecida pelo abeto, esperar a atracção entre

corpos, resvalando «com os cânones clássicos, como se o poema fosse uma escada»... O poema, transformado em meio para aceder à Natureza sem cultura e simultaneamente ao mundo da cultura sem Natureza, é, diz Fiana, «uma escada» «quando as figuras austeras da Natureza perseguem os mortais» (p. 329). O poema confirma «a configuração» e o poeta é aquele que se «verga ao domínio» de um real naturado e naturante e que entra em comunicação com aquele que possui a palavra — o oficiante, o poeta-melómano, o que persegue a palavra sabendo que «o bucolismo há-de ser um canto».

Por isso não podemos ler este livro fora de um certo quadro de referências culturais e filosóficas que indicam o modo como a Visão de Fiana se faz desse processo contínuo de desvelamento dos objectos; processo que lembra o trabalho de laboratório que aos alquimistas era caro e secreto. Nesse processo laboratorial que eleva o eu à «gnose líterária» coincidem a busca de uma sintaxe nova e o culto por uma dicção antiga, por vezes elevada, contemplativa.

O poema é, no fundo, a operação verbal de nomear a nomeação, como bem viu Rosa Martelo; operação que não se realiza sem essa pax profunda que estóicos perseguiram. No livro que o leitor tem agora nas mãos, resgata-se do olvido, pela entrega ao estudo do espaço, do tempo, do vazio e do enunciado, a «analogia silenciosa» de que todo o poema se constrói. Assim o disse Fiana Hasse Pais Brandão.

«Razões tenho para contar assim os factos»:

A Moeda do Tempo, de Gastão Cruz

Há livros que reflectem toda uma vida. *A Moeda do Tempo*, livro ao qual foi atribuído o prémio Correntes d'Escritas deste ano, é um desses casos, cada vez mais raros, em que é possível dizer-se que é dentro da linguagem que a emoção cresce, por vezes num equilíbrio tão difícil de manter entre o som e o sentido, que o poema se torna quase um objecto retorcido, ou melhor, engenhosamente concebido (no som e no sentido), para que o leitor procure, no mistério que se vai tecendo na página, a ideia, o sentimento, o pensamento que animam esta linguagem densa, porque tensa.

Gastão Cruz, sobre cuja obra já em outras ocasiões nos debruçámos, é um desses raros poetas que alia ao rigor formal da sua linguagem, a emotividade que transborda das situações biográficas ou ficcionais, tendendo a sua poesia a ser, como quis Pessoa, a revelação de uma visão metafísica da existência.

Com este livro, o autor de *As Leis do Caos* parece vir dizer-nos que é a poesia aquele discurso que não se exime a procurar na palavra, como organismo vivo, os meios através dos quais uma vida se revela, se interpreta e se vive em harmonia com a linguagem, esse frágil modo de dizermos o nosso mundo.

É um livro dividido em duas partes: as «Coisas Contemporâneas», secção de 27 poemas, todos eles concentrados na aliança entre a escrita e memória, dispositivo camoniano, gesto recorrente num autor

para quem o tema da memória se assume como *leitmotiv* da escrita. Irrompem os encontros, os desencontros, outras vezes os desencantos. Uma vez na companhia de faces conhecidas (Abelaira, por exemplo, mas aqui estão também Fiama e Ruy Belo, por exemplo), outras na mais profunda solidão, o poeta tece, à luz da memória, «Um tempo» em que se funde «num tempo só o findo e o vivo». Mas este é também um conjunto suportado pela originalidade e pelo equilíbrio. As formas fixas (a quadra, o soneto, o decassílabo), são trabalhadas até ao seu máximo potencial expressivo, transportando-nos para recônditos lugares em que o autor mostra a sua oficina (veja-se a técnica do *enjambement* em poemas como «Saturno» ou «Na Rua do Ouro»), procurando sugerir, transfigurar, recriar a realidade íntima e exterior, por meio de uma estilística absolutamente dominada e que possibilita a construção de poemas magistrais (veja-se o poema «Dentro da Vida» e quantos outros).

Nesta perspectiva, Gastão Cruz une ao tom camoniano dos seus versos, as diversas lições da modernidade, uma das quais passa pela procura da «temperatura» do poema, objecto de linguagem que é, na sua arquitectura, a suprema realidade. Na segunda parte, «Nós O Mundo», é a poesia que polariza como tema central e obsessivo a escrita. Fala-se da vida na poesia, ou de como a poesia se grava em tudo quanto o olhar, o sentir e o pensar do poeta absorvem: a paisagem da ria, a cidade de Faro, Ramos Rosa lendo numa igreja antiga, a Rua do Ouro, enfim, a intersecção do passado, do presente e do futuro, tudo concorre para que se conclua: «o mundo somos nós/ di-lo a poesia recordando / os sentidos quando o mundo / perdiam».

Há livros marcantes. Creio que foi por se constatar em Gastão Cruz um dos últimos grandes poetas da nossa língua, que este livro não podia deixar de ser reconhecido. Num tempo em que a poesia feita entre nós é prosaica e simplista, o real renasce em cada verso do autor de *A Moeda do Tempo*: e isso é assim dado que «a poesia vem da meia claridade / do princípio da vida quando as sombras / tornam ainda obscuro / o texto e pouco a pouco uma água / começa a percorrê-lo sem o levar», ou porque há a coragem de afirmar, camonianamente, que a vida é a poesia que se escreve: «Razões tenho para contar assim os factos / porque é da minha vida que os retiro».

Da luz negra:
Escarpas, de Gastão Cruz

«O tempo é o conceito essencial. Formámo-lo sem sabermos que éramos a sua própria substância, ele a nossa matéria.»

GASTÃO CRUZ, *Escarpas*, Assírio & Alvim,
Lisboa, p. 51

Há uma perda. Há uma ausência que se faz presença no acto de escrever sobre o passado, agora tornado presente na escrita e através da memória vazado em formas perenes, isto é, intemporais. Há uma melancolia taciturna; um olhar sobre o pretérito, que parece fixar num céu sem estrelas alguns episódios fundadores em que corpo e tempo, sexualidade livre e alegria, esperança e amor pertenciam, todos, ao sujeito inscrito na sua própria história. Há um presente em que ficção e realidade se misturam, desfocando as imagens do vivido, tornando-as quase irreais. Um presente reflexivo e frio, ponderado e distante e, todavia, toldado por uma coragem — a da escrita — que se faz viagem ao centro de todas as perdas, o corpo (o corpo no tempo) e a sua pele; o corpo da escrita, desse universo convulsivo, mas que a mente impede que transborde, nos fala Gastão Cruz em *Escarpas* (2010), o seu mais recente volume de poemas; sessenta e sete poemas, para ser exacto.

A divisão, em cinco secções, obedece a um rigor extremo, fazendo dialogar as partes para melhor apreendermos o todo, e tudo, parecidos, segundo «essa total explicação da vida», epígrafe retirada de

Carlos Drummond de Andrade e que poderia encimar o próprio livro. Na verdade, a questão impõe-se: como explicar a vida? Qual o modo total de a dizer? A poesia tem ainda palavras para explicar o mistério de estar vivo?

Se recuarmos a um poema como «Tempestade do Tempo», de *O Pianista* (1984), lemos: «És uma casa um parque as raízes que restam / levam ainda o sangue ou escoam-no? És / ainda / ó floresta de veias vazias a visível / sob um tecto / de insectos aparência do tempo? // Como / uma tempestade até aos alicerces / sob o peso do tempo as nuvens baixam / e o tecto / do céu cobre a terra de insectos / o vento desmorona as paredes da cara» (in *Os Poemas*, Assírio & Alvim, 2009, p. 183) e neste texto (como em tantos outros em que Gastão nos convoca a ler o tempo com os olhos da tortura) encontramos, quer na sua atmosfera quer no léxico seleccionado alguns dos motivos centrais da sua poética, relacionáveis com esse binómio que o poeta tenta decifrar: as palavras e as coisas. Um modo singular de construir um universo pessoal onde na dúvida há a única certeza, onde a poesia se erige em casa da linguagem, corpo habitado por um poeta que relê a vida como relê os poemas, leva-nos a entrar num classicismo rigoroso, recortado, onde o terceto, o dístico, o soneto, o decassílabo, pautam os ritmos e a cadência.

A referência ao sangue e a alusão às «veias vazias», a metáfora da floresta (a vida, floresta de enganos?), a noção de que o tempo é aparente; o trabalho que vai da comparação à metáfora e desta à imagem, seguindo uma retórica vigilante, sempre mais alusiva que meramente descritiva e de onde surgem, com intensa luz negra, versos que sintetizam uma visão irónica ou céptica sobre o nosso tempo, por aí se adivinha o combate entre o presente irreal e o passado, esse sim, verdadeiramente factual, verídico. É dolorosa a visão que dos versos emana: «Ao ver as coisas com o seu instável / halo sobrevivente, acaso morto / porque já não o vê quem antes via / a dor de olhar trespassa // e não apaga a jovem labareda / que é delas a não vida e foi a vida / dos que jovens a viram e através / de mim vêem ainda» (p. 46).

Gastão inscreve o tema do tempo no ciclo da tempestade (ou do intempestivo?) e da memória, sobre a qual se abate o peso do *spleen*, das «nuvens» que descem sobre a realidade. A terra de insectos, o mundo humano, condenado ao Nada, tudo vem acompanhado do sibilar de um vento desmoronado. Este é um verbo — «desmoronar»

— particularmente relevante no que toca à leitura deste livro: «as paredes da cara», isso está sendo destruído, não já as paredes da casa... A casa da poesia, essa, permanece intacta na sua expressão frásica, no seu caudal sonoro, medido, cauto, clássico. É de uma luz oblíqua que se faz a ambiência de *Escarpas*, e se a vida está passando e o corpo da sua energia se despede, porém não é ainda o tempo de a poesia se diluir nas imagens que a imaginação fabrica. Interroga-se o rio dessas imagens, o mundo — mas a vida continua a merecer a exaltação daquele que a vê passar, porque a vida é ainda origem da poesia e o seu engendramento comparticipa do movimento do real, ela vem das origens do tempo, da infância, e escrever é, de algum modo, persistir num tempo incorruptível — o da palavra e da visão primeiras.

No texto que a vida é, as águas do tempo molham a fala poética, mas o mistério da sua criação não se explica mesmo depois de a água limpar a superfície baça onde a escrita agora se espelha. É o mundo, na sua indiferença, porque é tempo inexorável, que fica como facto sem resposta, brilhando, mas emudecido — o mundo dos rostos, ou de restos e que o poeta que o observa não entende já. A tentativa de esclarecimento do mundo e dos factos obriga-o a regressar à «vida da poesia»:

Vem a poesia da meia claridade
do princípio da vida quando as sombras
tornam ainda obscuro
o texto e pouco a pouco uma água
começa a percorrê-lo sem o levar.
Porém que diz ao mundo uma visão
de rostos inclinados transformando-se
devagar em palavras que não
sobem do fosso em que naufragam?

Por isso, no poema, é preciso ainda salvar, senão os rostos e o mundo, ao menos as palavras de que se tece a vida de quem produz imagens («É preciso salvá-las dessa água»).

Em *Escarpas* — título que convoca pela força da sua escassez, pela irradiação do seu próprio nome, um outro, do ano 2000, *Crateiras* — o que lemos é a aguda consciência da passagem do tempo; a percepção, tão camoniana, de que o mundo é composto de mudança,

mas que (e isso é espantoso!) nem mesmo o «mudar-se cada dia» é já igual, tão diferentes (tão divergentes) são os planos da teoria e da experiência.

Em Gastão Cruz lê-se, agora: «quebrar do tempo nas escarpas gastas / da passagem; mas como atravessar / o vazio sem tempo, aquele que há-de // ser o tempo de todos? Tantos vieram / mudar seu ferro em erro, é de viver / e morrer que se trata, ferro em ferro» e talvez não seja outra a dimensão da poesia na modernidade. Resta-nos procurar, por entre escarpas, um modo de atravessar o tempo, demandar, enfim, um sentido dentro do sentido que a vida, misteriosamente, encerra.

Numa escrita engenhosa e hiperbática, em que os próprios versos indiciam um pensar a poesia como facto labiríntico, o poeta dirá que «Os poemas que não fiz não os fiz porque estava / dando ao meu corpo aquela espécie de alma / que não pôde a poesia nunca dar-lhe // Os poemas que fiz só os fiz porque estava / pedindo ao corpo aquela espécie de alma / que somente a poesia pode dar-lhe // Assim devolve o corpo a poesia / que se confunde com o duro sopro / de quem está vivo e às vezes não respira» (p. 86). Termos inseparáveis da mesma equação, corpo e alma são também poesia, dela nascem, e assim como a poesia é a alma que o corpo não tem a poesia é o corpo que alma não possui. O drama é o de se saber que os poemas que não foram feitos nascem de uma impossibilidade — é que só o corpo pode dar-nos uma «espécie de alma» que não existe senão na experiência mesma do amor e do tempo. Todavia, nessa escrita igualmente se sabe que os poemas feitos dão ao corpo (ao corpo mental? Ao corpo físico?) aquela alma que só na poesia existe feita de verbo, de corpos que são palavras, «duro sopro» porque o ofício é duro e as palavras são «rudes e breves» e pesam «mais do que as lajes ou a vida».

Se entendida por ciclos, a poesia de Gastão Cruz organiza-se coerentemente, sem falhas. De *A Morte Percutiva* (1961) a *As Aves* (1969), um tempo de condenação e descoberta do corpo, ou dos corpos, o sexual e o da poesia, não apaziguados; de *Teoria da Fala* (1972) até à reunião da poesia sua poesia em 1981, que inclui o então inédito *Referentes*, a irrupção da *hybris* do corpo feito fala, linguagem densa e tensa da «arte fatigada», aprendida que foi «a vida da poesia» com «a sinceridade das emoções linguísticas». Finalmente uma terceira fase, iniciada em 1984, com *O Pianista* e que vem até *As*

Pedras Negras (1995) e onde às questões sobre a linguagem poética e a nomeação se vêm juntar obsessões relativas ao passar do tempo e à memória, de que resulta a nota melancólica e a sensação de que se vive um desconcerto, bem camoniano, cada vez mais evidente a partir de *Crateras* (2000).

O mundo poético de Gastão Cruz tornou-se mais soturno, não propriamente marcado por uma *tristitia* que bloqueasse a criação, mas uma soturnidade subterrânea, como se cada em cada verso, em cada ritmo pudéssemos pressentir uma *gravitas* existencial que o coloca na linha dos grandes melancólicos (de Sá de Miranda a Blake, de Shakespeare a Yeats). Mas vale a pena lembrar: melancolia em Gastão Cruz é, acima de tudo, frieza, contenção, exercício analítico sobre as possibilidades de a palavra poética poder dizer a totalidade da vida. Não há exasperação na melancolia do autor de *As Leis do Caos* (1990), mas sim a certeza de que existe uma «forma do abismo» de que a poesia é a forma cristalizada.

Numa linguagem substantiva, elíptica, alusiva e ao mesmo tempo efabulatória, ou onde a fábula vive da desrealização possível, entre o quadro narrativo (como se lê no poema «Café Muller» ou em «Glenn Gould», na secção dedicada a outras formas de arte para além da poesia) e a atenção à sugestão, à metáfora («Não é usando o adjectivo escuro / ou obscuro / que o poema se escurece // ele possui a sua escuridão / uma noite que / o esconde e molha no céu negro»), persegue-se a questão central, afinal de contas, de toda a grande poesia: «A questão principal é a do sentido / não das frases: dos factos, a poesia / é uma forma de racionalismo» (p. 80).

Racionalismo, minúcia verbal, engenharia e sentimento, poesia é aqui fabricação constante de imagens para a interpretação do passado. O poema é o lugar reservado à razão, mas é também o lugar que o sentimento ocupa. *Escarpas* confirma a importância de Gastão Cruz no cânone poético português, porque a poesia é nele «o fruto de uma extrema tensão em que a afirmação vital se efectua através da própria negatividade». Daí que a morte e o cansaço, o sofrimento e a ausência sejam simultaneamente vida, amor e esperança. Na tentativa de nomear o mundo para o não perder e, nomeando-o o fixar, a arte de Gastão Cruz afirma-se como arte para um tempo que não passou: o da poesia.

Gastão Cruz:
Todos os fogos, o fogo

«[...] Penso que os meus versos acabaram por fixar-se naquilo a que poderia chamar uma visão da doença do real, o que explicará, talvez, um certo tom trágico ou elegíaco [...]. Sempre me considereei um poeta realista [...].»

GASTÃO CRUZ, in *Poesia 1961-1981*,
Oiro do Dia, 1983

Fogo (Assírio & Alvim) é um breve volume de 42 poemas, todos eles epigramáticos e que perfazem, se quisermos, uma sequência narrativa como se esses 42 textos fossem um poema longo. O pacto que se estabelece com o leitor é um pacto que dependerá, em muito, do ritmo que o livro nos impõe.

Entre o poema narrativo que estes 42 textos podem ser e a hipótese contrária (a de serem poemas independentes), o que o gesto da escrita deste livro promove é também a ambiguidade desse próprio gesto. Uma ambiguidade relacionável, de resto, com uma espécie de movimento multivalente do processo da escrita que na obra de Gastão Cruz oscila entre formas da tradição (o soneto, a redondilha, a quadra, o terceto, a quintilha) e a destreza quanto ao dismantelamento dessas formas e desses ritmos. Ambivalência ou multivalência nas formas significa ambivalência quanto à significação do que estes poemas podem transmitir.

Nessa medida, *Fogo* é também um título ambíguo, pois tanto pode designar, por alusão, o «fogo do amor», ou o «fogo da pai-

xão» ou mesmo esse outro «fogo» vindo do Verão e que, no limite, diz respeito a uma visão do mundo cada vez mais perscrutadora do tempo e sua efemeridade. Num movimento outro, pode este «fogo» ser ainda aquele referido em «A Leitura», poema de *A Doença*, onde se diz «Todo o sangue e a / ferocidade são / demasiado fogo / para o corpo // São a vida sobre / a prosa e o abismo / demasiado amada / e ardida». Da escrita à leitura, o que este volume parece autorizar é a clave elegíaca de que, desde *As Pedras Negras* (1995) até *Observação do Verão* (2012), a poética gastoniana se reveste.

Com efeito, atravessa estes textos um tom de despedida que diretamente se relaciona com a visão de uma «doença do real»; visão tanto mais elegíaca quanto trágica, dado que, evocando experiências dum passado feliz, conseguimos perceber uma certa *hybris*, uma fúria de viver e de trazer para o mundo dos vivos esse reino dos mortos. O livro abre com esse tom: «Há dias em que em ti talvez não pense / a morte mata um pouco a memória dos vivos / é todavia claro e fotográfico o teu rosto / caído não na terra mas no fogo / e se houver dia em que não pense em ti / estarei contigo dentro do vazio» (p. 7). Evocando o passado, o sujeito como que desmonta no presente da escrita esse halo de irrealidade que advém da imensa felicidade já vivida. O poema transforma-se em exercício fotográfico, minuciosamente ponderado nas escolhas rítmicas e no jogo fonético que empresta ao texto, à frase poética, à linguagem, num cadenciado próximo da litania. O segundo poema do volume é, quanto a nós, o da fulguração e revelação da mensagem do livro.

Esta é uma arte poética que concentra a intencionalidade comunicativa:

O ar cremou a foto repetindo
o que o fogo queimou: o seu peso é violento
porque é o peso
do tempo, mais pesado que
o momento;
os olhos nariz boca oxidados regressam
à momentânea chama que acendeu
o corpo todo dentro do incêndio
corpo fotografado e logo ausente
da chapa em brasa onde breve se mostrou

Todavia, não será apenas crematório o fogo desta escrita. Nem tão-pouco o fundo elegíaco tende a cristalizar-se no passado, pois convocando episódios antigos, a escrita dialecticamente os actualiza, projectando-os num porvir teatralizado, símile desse «tecido dos dias de alguém que ia morrer / num verão como o nosso» (p. 41). Num tempo suspenso, fala-se da febre das imagens, isto é, das palavras, perguntas e respostas para o que é inevitável: a ficcionalidade do vivido.

O autobiográfico, registo mais visível nos livros que Gastão tem dado a lume desde finais dos anos 90, deve ser, portanto, posto entre aspas. O próprio sujeito declara: «sei que talvez invente pelo menos em parte / o enredo sobre o palco vivido», tornando inescapável o grau de incerteza do que se narra. Real ou ficção? «Mas como poderei hoje saber / o que foi nesse tempo a minha vida?» (p. 41) e tudo parece acontecer nos intervalos dum presente que, por flashes, recupera cenas de filmes e peças de teatro, com especial relevo para «Subitamente no Verão Passado», de Mankiewicz e a peça de Joe Orton «The Ruffian on the stair». Essa indistinção entre «o real e a alegoria» que lemos no texto 37 anima a lógica da narrativa do conjunto, fazendo do realismo gastoniano um procedimento alusivo.

Teatros, peças vistas e lidas, pessoas, bares, ruas, tudo parece dar lugar a um grande cenário, com seus adereços e jogos de luzes, actuando nos poemas as personagens vivas dum mundo que permanece ardendo no presente. Talvez por isso, o «eu» afirma a fúria de viver por meio duma memória implacável, atenta, analítica: «Eu vivi nesses anos mas não sei / o que foi por exemplo ter vivido / em mil novecentos e setenta e sete / embora lembre bem a face e o / movimento de cada actor / no palco de cimento, / e o que fora de cena era a alegria / e a dor da minha noite e do meu dia» (p. 39). Ergue-se a ficção contra o império da morte e do absurdo. Assim, se morrer é só não ser visto, não importa que o mundo evocado não seja visto no presente. Esse mundo continua incendiado — arde na força dum tempo de onde todos, afinal, viemos.

No entrecruzamento do autobiográfico e da ficção muito se joga aqui. O teatro, encenação da vida, ou a vida como a verdadeira e única peça de que somos os principais protagonistas, eis o que se pergunta. É, na poesia de Gastão Cruz, o problema do sentido: «Vivemos dominados pela busca / de um sentido?» (p. 35). A esta questão axial, como responder? Com a realidade da ficção. A refe-

rência à peça de Lorca, *Mariana Pineda*, actores, atrizes, palcos e bastidores, Scarpia e Gobbi, Edward Bond, o sujeito poético e os seus mortos, tudo acontece entre o filme do presente e as cenas vivas dum passado («Os mortos estão / mortos? Onde existe o seu / tempo de vivos?» (p. 19)). É, pois, na vida, palco onde cada um é personagem de si mesmo, que se funde o fogo de rostos e de corpos, de imagens oxidadas pelo tempo, com esse outro fogo onde arde «a dor selvagem de astros incendiados» (p. 22).

Recusando o torrencial, o descritivismo, preferindo uma toada dramático-narrativa, é este um dos pontos mais altos da obra de Gastão Cruz. Não se trata exactamente de viver nesse lugar inexistente do «país do Dragão» de Tennessee Williams, mas de entender — de forma incisiva e lapidar, curta e sem excessos — quanto a poesia é esse mundo irreal-real, afinal tão semelhante à vida cuja unidade da acção é permanentemente posta à prova, porque se sabe: «acreditar no / tempo o erro mais terrível» (p. 47).

Gastão Cruz:

Oxidação negra

Óxido (Assírio & Alvim, 2015) é um livro pejado de cenários ruinosos, oxidados, não só porque o título assim o determina, mas porque, se tudo nasce para ser livro, esta reunião de poemas afirma-se como livro a caminho do seu fim, do seu fogo, pretendendo, apesar de tudo, fazer renascer a vida tensa e intensa de um tempo outro. É este, de certo modo, um conjunto de poemas que negam a precária condição do que é efêmero. E dizemos «de certo modo» porque, os versos deste livro exigente colocam a tónica da sua arquitectura e do seu fazer no outro lado da poesia: no discurso que negando o efêmero, se sabe finito, pois que «a morte é de todos e virá», como lembra Jorge de Sena.

Em *Óxido* os acontecimentos, os actos e as imagens, os metais que suportam o precário fluir humano, são um enigma («Não sei se o ouro oxida ou se é o ferro / que morre sob a luz quente perdida / a vida dos metais é um enigma / mais denso do que a luz do nosso dia» (p. 28)) e é como enigma que se associam à linguagem da poesia, a única forma de estar vivo entre a luz «quente perdida» dos factos que marcam a nossa experiência e esses metais (ouro, ferro...) que são, afinal, mais densos que a luz que os ilumina.

A linguagem de toda a obra de Gastão Cruz, poderíamos lê-la como obsessiva circulação do fogo em torno dos corpos que incendia, em torno da dor que se pretende oxidar para na sua superfície gravar, como um ourives, um monumento perene. Melhor dito: poderíamos ler aqui o processo da «oxidação negra», reacção qui-

mica em que um objecto em combustão fica com um acabamento negro e mais resistente à corrosão, evitando a formação de ferrugem. Oxidando o que aconteceu ao nível das experiências concretas, a *energeia* que da linguagem se expande é uma forma de dar ao mundo a energia que esse mundo teria de ter para ser eterno e ter um mínimo de sentido.

É certo que tudo é questão de tempo. Diversos livros de Gastão Cruz vêm dizendo isto desde há muito: que a morte anula quanto se amou, quanto se sonhou e realizou; que a morte anula mesmo o que pensámos fazer da vida e não fizemos e permaneceu, por isso, como ideal impoluto.

É este livro, bem vistas as coisas, uma singularíssima continuação de *Fogo*, anteriormente publicado, como se o percurso da obra do autor de *Repercussão* repercutisse, de facto, de título para título, a lição desse «tempo intemporal» sempre cantado na sua implacável rotação e que tudo subjuga: planos, expectativas, certezas, palavras, sucessos e frustrações. O fogo está já nos primeiros versos do poeta, nos anos sessenta (lembro poemas como «A Leitura» ou «Incendiário»), quando a vida fazia arder no corpo primitivo quanto se vivia e era o fogo o elemento catalisador de uma escrita «esbraseada». Em *Óxido* esse fogo faz-se sentir pelo lado mais desconcertado de um mundo poético que se encaminha para o «lago escuro silente de juncais», o país perdido da poesia, convocando-se Pessanha, um dos seus mestres. Esse encaminhamento suscita a dúvida no final do livro: «Existimos?» e só o «ouro gasto» dos poemas pode reflectir os rostos dos «peregrinos» que com a vida do poeta participam do «ensaio geral» que é a vida.

O ourives-gravador, o cinzelador que é Gastão Cruz, tem a noção exacta de que a poesia é inscrever, com letras de fogo, «na deserta / chapa do mundo não interpretado / o sentido precário de o olhar», como lemos num poema de *Escarpas*. Sabe da exigência do seu ofício, das razões da poesia: do porquê das assonâncias, aliteraões, paronomásias, rimas internas, quiasmos e paralelismos anafóricos, hipérbatos. Toda a oficina é ativada em *Óxido*, porque se a caneta é como o buril de que o poeta se serve para «oxidar» a sua experiência, na chapa onde se fixam as pedras negras da existência não há outra arte, senão a arte de palavras com peso e temperatura, admissível para que a vida não seja tão absurda. Regressamos no fim da existência ao fogo do início, mas cabe à poesia fazer o rescaldo

do incêndio que, apesar de arrasador, dá sentido a esse «Thriller» do pretérito presente.

Assim, o poema funciona como «órgão de luzes» em cuja música se entoa a elegia incessante que todo o poema, de certo modo, é. O que foi verdade e o que foi imaginado é trazido à superfície e escrever é trabalhar as emoções linguísticas compostas de tantas matérias, casa verbal com câmaras desconhecidas, porque não pertencemos jamais, e «ninguém pertence a uma casa». Mesmo que nas palavras se fixe a ilusão de um dia termos habitado nessa «substância escura», o poema é sempre em Gastão Cruz um «Exercício de Morte», um modo de desabitatar, casa que se observa de longe, porque alguma coisa nessa casa se alterou e nós ficamos fora com aquele que nós fomos ficando presos nessa casa antiga. A morte é talvez a última casa, o exercício final e que vale a pena lembrar: «Corríamos perigo e não sabíamos/corrê-lo: cada noite era um oceano/em que nadar causava maior dano/ao acto de viver.»

Este conjunto de 43 poemas estrutura-se em função dessa semântica do fogo, dessa polissemia do incêndio. As quatro secções — «Ensaio Geral», «A Vida dos Metais», «Campo» e «Aden» — insinuam o trajecto do fogo existencial: da partilha de um quotidiano cheio de «espectros», à vida dos versos (metais a limar, a depurar, pesquisando as potencialidades formais que uma sintaxe labiríntica confere), com a sintomática suspensão mais demarcadamente autobiográfica em «Campo», até se chegar ao «lugar nefasto», a Aden, lugar da escassez da poesia e que as cartas de Rimbaud põem em evidência.

Livro ancorado no binómio concerto/desconcerto e que a quaternidade do volume sugere, como se aludindo ao simbólico número quatro, o das quatro estações do percurso humano, o dos quatro elementos geradores da quintessência, da chamada *pax profunda*, essa paz só é possível a quem, olhando o mar de Sète, sabe que o mar humano «depois de nós continuará a ter/o mesmo azul da vida que nos há-de perder». Observa-se o quotidiano, mas por meio de uma visão distanciada, como se o real fosse já um espectáculo visto de fora, apreciado a partir de um ponto de vista pessoalíssimo — o de quem sabe que tudo é relativo, que nada se fixa, como se obedecendo tudo a um eterno recomeçar cada vez mais oxidado: «As carruagens cheias como praças / que se movem à luz geral do ensaio/[repetindo] dia a dia a mesma viagem» (p. 9).

É essa luz do «ensaio geral», oblíqua e baça, que dá contorno aos seres, aos sentimentos e pensamentos deste livro perfeito, acabado, da mais rigorosa oficina. Uma luz asfixiante, similar à «poalha de pó» da infância que lemos na secção «Campo». As cartas de Rimbaud, colocadas em epígrafe na quarta secção, funcionam como um signo e um indício do exílio a que todo o fazedor de uma linguagem tensa e intensa acaba por se entregar. O coloquialismo dos versos harmoniza-se com o que as cartas confessam: Gastão escreve agora para Rimbaud («Fizeste bem em ir, arthur rimbaud») e esclarece que é a «morte da linguagem» uma condenação «decerto insuportável». É por isso que Rimbaud, à semelhança de Camões, símbolos do poeta exilado do mundo, vai para a Abissínia, pois o rochedo de Aden «seria o melhor símbolo/desse lugar desértico de imagens», justamente o lugar que a poesia moderna mais tem frequentado e que, ao tempo de Camões, não era ainda um lugar inóspito. Camões escreve a Canção IX (ou assim é figurada a cena da escrita) «na arábica aspereza» e Rimbaud, em Aden, escreve sobre a impossibilidade de escrever. Gastão escreve em Agosto que «O passado não tem alternativa/não o posso mudar com o pensamento», agora «está selado o passado» e, como Camões ou Rimbaud, tem-se a perfeita noção de que nada poderia ter sido de outro modo: «agora é só agora, a mente mente/quando crê regressar ao mesmo estado:/mente a si mesma como espelho em frente/do qual quem está já é somente o tempo» (p. 33).

Constroem-se, assim, dois planos na fábula, um oposto ao outro: no século XVI Rimbaud foi Camões, cantando, pois que «nada extinguiu então/a fala» e no século XIX Camões é de novo Rimbaud no mesmo «estéril monte» desse «rochedo sem água», pedra oxidada, «sem ervas nem palavras», metáfora, afinal da vida, quando «já não era possível/[...]/acreditar/em aves portadoras de respostas/com que a vida melhorasse/e tomasse/espíritos novos» (p. 48). É antecipada a solução final para quem sabe que a poesia é fala e falha, processo de oxidação: há que ir para um país, seguir uma outra vida que não esta. Se «a vida é além», algures, como viver neste tempo de simulacro, com que palavras dizer um mundo inexistente?

Rimbaud-Camões-Gastão Cruz, trindade poética, respondem ao enigma: só pelo mutismo, numa «paisagem mais propícia à mudez», com um outro cenário, «junto dum seco, fero e estéril monte», sem

«esperar a esperança» é possível a arte dos versos. Dirige-se a voz de Gastão Cruz a todos quantos, lendo poesia ou vivendo a vida sem o hábito de ler poemas, habitam a mesma casa, a incompreensível casa da linguagem («Ninguém explica o poema: o leitor pensa / que ele é casa, porém, a nuvem densa / que o enche é uma bolha impenetrável // Olhar o poema é ver o seu deserto / na casa de que a chave é a luz húmida [...]» (p. 22)). *Óxido* é um convite para que entremos na casa da poesia como morada inexplicável, inominável, e nela aprendamos a «beber o vapor de água que humedece / o deserto da casa inabitável».

Existência:

Poesia e poética de Gastão Cruz

1.

Em «Uma Cortina de Água», um dos poemas de *Existência*, o livro mais recente de Gastão Cruz, lê-se:

A poesia foi sempre, para mim, um registo de emoções. E, mesmo que nela aflorem teorias ou conceitos, penso que só a passagem pelo crivo emocional permitirá que essas ideias transitem da sua originária zona «triste e árida», como, decerto injustamente, Alexandre Herculano qualificou a filosofia, para outra, menos fria e até, quase sempre, de um ardor extremo.¹²³

O que importa sublinhar neste texto é o seu efeito de comentário, o registo informativo e analítico próprio do género «ensaio», afirmando-se, apesar dessa finalidade elucidativa, a importância do «ardor extremo» que a poesia tem enquanto «registo de emoções».

É essa dupla natureza do discurso poético, intelectual e emocional, um dos problemas que mais obsessivamente a obra de Gastão Cruz interroga. A aproximação a autores como Sá de Miranda, Bernardim Ribeiro, Camões, «ou alguns românticos ingleses, ou Baudelaire, ou Camilo Pessanha», fontes de uma consciência poética e de uma tradição específicas da poesia ocidental que, acrescida de outros nomes (penso em Verlaine, Mallarmé, T. S. Eliot, Pessoa, Ruy Belo ou Car-

¹²³ Cf. «Uma Cortina Fria», in *Existência*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2017, p. 48.

los de Oliveira), mostra bem a linhagem a que o autor de *Escarpas* (2010) pertence.

Trata-se, com efeito, de uma linhagem que Manuel Gusmão identifica com os poetas que concebem a obra de arte literária como fruto de uma «razão apaixonada»¹²⁴. É essa conjugação entre a paixão e a razão que, segundo o ensaísta, possibilita à linguagem poética um fazer que produz conhecimento¹²⁵. Como construção de mundos possíveis, o poema é um artefacto que, na sua violência ardente, é *logos*, linguagem, razão, e por isso a sua força é uma pulsão para a forma e a forma é já consciência de um labor, ou, se quisermos, uma *scientia*. Que esse saber participa, em Gastão Cruz, de uma dialéctica da instabilidade que pode fazer claudicar a obtenção de um conhecimento sobre a essência da vida por meio da linguagem, eis o que me parece ser uma das mais pertinentes vias de acesso a esta poética. Da contradição insanável entre palavra e mundo vive a obra do autor de *Órgão de Luzes* (1981). *Existência* é o ponto culminante dessa relação tensional entre real e irreal, entre beleza e traição à beleza, entre o que a arte promete e o que nela se frustra.

Em *A Vida da Poesia — textos críticos reunidos*, afirma-se que a palavra poética «nunca foi veículo a não ser de si própria.», esclarecendo-se, desta forma, o movimento auto-reflexivo da poesia. Um poema, lido sob este prisma, é uma versão de mundo, ou multiplicação de possibilidades de sentido — somatório de argumentos — cuja intenção aproxima textos como «Uma cortina de água» de ensaios onde se procura explicar ou fixar uma ideia de poesia. É,

¹²⁴ GUSMÃO, Manuel, «Da Poesia como razão apaixonada», in *Tatuagem & Palimpsesto — da poesia em alguns poetas e poemas*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2010, pp. 29-79.

¹²⁵ Acrescenta Manuel Gusmão, explicitando: «[...] a poesia conhece a linguagem. Algumas precisões: conhece-a de forma diferente da linguística; conhece-a se se admitir que todo o conhecimento comporta de uma forma ou de outra o desconhecimento e que, de certa maneira, determina mesmo novas regiões de desconhecido. Finalmente, diria ainda que o que a poesia conhece da linguagem pode ser contraditório. A poesia trabalha a linguagem mas não a tem como seu objecto construído. [...] A poesia trabalha a linguagem com a linguagem e esse seu trabalho é ainda linguagem e não em sentido estrito uma metalinguagem. [...]», in Gusmão, Manuel, *op. cit.*, pp. 41-42. É este o movimento de auto-reflexividade de um fazer verbal. Conhecimento, pois, imerso num fazer, na medida mesma em que produz linguagem. Nesse sentido também, o conhecimento que a poesia tem da linguagem excede uma concepção do conhecimento como pura representação.

pois, como universo de discurso implicado na sua especificidade verbal que poemas-ensaio e ensaios propriamente ditos abrem espaço a outras vias de interpretação do que se viveu ou parece ter sido vivido¹²⁶.

No volume de textos críticos, acrescentava Gastão Cruz:

[...] elementos como a métrica e a rima, por exemplo, artificiais, por natureza, conferiram à poesia o grau, ou o véu, de irrealidade que sempre lhe foi necessário. A única realidade importante no poema é a emoção derivada, já não dos factos narrados ou dos sentimentos e emoções a que se alude, mas da pura junção das palavras, aproximadas não tanto pela necessidade de fielmente reproduzir casos — o que poderia resultar numa tarefa bem pouco poética — mas pela dinâmica da transferência, para a língua, das emoções recolhidas em acontecimentos que pouco importa se o são efectivamente ou se acontecem apenas no plano da linguagem.¹²⁷

Como lição verbal, é em termos de *poietike techne* que a arte de Gastão Cruz se edifica e posiciona perante outras obras da contemporaneidade, perante o legado da tradição e a historicidade dos seus livros. A sua obra está num plano em que o poético só pode ser entendido em função da memória de uma genealogia e das convenções e paradigmas que enformam uma ideia original de lirismo. É a partir da consciência do passado da poesia que o poeta trabalha a sua fala, tornando-a em si mesma um modo particular de *dicção*, tecendo nas palavras «um sentido violento da forma, que é a marca da imaginação, da visão» e uma possível ou desejável teoria do conhecimento.¹²⁸

Fixando imagens que outros (como Eugénio de Andrade, em *Mar de Setembro*, repercutindo no poema «Um Nome», de *Rua de Portu-*

¹²⁶ Recorro ainda a Manuel Gusmão: A poesia como trabalho é «uma actividade de demonstração e de figuração que pode ser internamente contraditória, não no sentido de vício lógico, mas no sentido da dialéctica; de uma actividade que abre possíveis de linguagem, que constrói possíveis discursivos. Na poesia pode aliás haver uma paixão teórica pela linguagem mas que não se deixa fixar numa teoria estável», in Gusmão, Manuel, *op. cit.*, pp. 41-42. A meu ver, os poemas em prosa de Gastão Cruz participam desta ideia de poesia como um fazer demonstrativo, uma vez que, conduzido por essa «paixão teórica da linguagem» é em poemas em prosa que, não raro, Gastão demonstra o porquê e o como da sua poética.

¹²⁷ Vide «A Poesia, nomeação do universo» in *A Vida da Poesia — textos críticos reunidos*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2008, p. 23.

¹²⁸ Cf. «Constelação», in *As Leis do Caos*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1990, p. 50.

gal) tinham já consagrado e que Gastão de novo põe em movimento, as palavras são imagens que conferem ao mundo a estabilidade que o mundo não tem. Ao escrever um verso como «O poeta persegue o movimento do mundo, procura fixá-lo, dar-lhe uma imagem estável», como se lê em «A Arte dos Versos», de *As Leis do Caos* (1990)¹²⁹, as palavras-imagens não são apenas uma maneira de reinventar e subverter a realidade impermanente. No limite, as palavras são o discurso (in)tenso que na sua dialéctica de trânsito e em transe, reinventa o vivido, reconfigurando-o de um modo que, apesar de paradoxal, produz sentido, porque nessa linguagem doente, a poesia, se explica o absurdo de que se faz o mundo.

Gravando uma visão singular que não elimina a negatividade do real e da própria linguagem, no poema vive-se uma situação por vezes quase insustentável: como é que a poesia e o seu fazer são uma forma de sapiência, se a matéria da poesia, a linguagem, não abarca o âmago da existência? Para responder, golpeiam-se as palavras, pois quanto mais dolorosa for a *vida da poesia*, mais real será a vida do que existiu. De resto, em *Escarpas*, livro de 2010, o segundo terceto do poema «Ofício» isso mesmo sugeria:

Os poemas que fiz só os fiz porque estava
pedindo ao corpo aquela espécie de alma
que somente a poesia pode dar-lhe¹³⁰

Se o mundo é o corpo e o corpo é o mundo «que se confunde com o duro sopra/ de quem está vivo e às vezes não respira»,¹³¹ fazer do mundo um lugar mais respirável é refazê-lo numa linguagem que, apesar de ferida, perdura como corpo de palavras que eternizam o efêmero. Imerso nas palavras-imagem, o poeta tentará conhecer o sentido da vida, chegando, em alguns momentos, a ter certezas sobre o que se é («somos o labirinto onde o sangue abriu túneis / que foram esvaziados quando a beleza / nos traiu» (p. 14)).

Compreender o labirinto, ou o entendimento da traição da beleza, isso mesmo anima a escrita de *Existência*, onde o poema se constrói como interrogação e possibilidade de aceder a uma compreensão

¹²⁹ Vide «A Arte dos versos», poema 1, in *As Leis do Caos*, Lisboa, Assírio & Alvim, p. 35.

¹³⁰ Cf. «Ofício», in *Escarpas*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2010, p. 86.

¹³¹ *Idem*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2010, p. 86.

total dos factos de que se fez a vida. Conhecer a essência do que aconteceu, é isso possível? Que real é o real que existe: o real dos sonhos, ou a realidade vazia do presente? O que pode a poesia contra a «contínua realidade» que sorve os dias do poeta?¹³² A poesia, como a vida, promete também o que não tem?

2.

A realidade instável do mundo repercute-se na irrealidade do mundo dos poemas, dividido, esse mundo de ficções, entre imagens do passado e imagens do presente. Uma voz dramática fala sobre «imagens reais inexistentes» (p. 18) e lembra o conflito entre corpo morto e corpo vivo. É uma voz trágica a que se apresenta nos textos, uma voz que faz repercutir o que lemos na epígrafe do *Fausto*. Desejar parar o tempo ou eternizar a beleza, ou as experiências marcantes que consumam um sentido do que foi ter estado «dentro da vida», isso mesmo motiva a escrita da poesia, discurso onde se expõem as cenas vivas dos vários tempos ou estações de que se fez o percurso de um sujeito agónico.

Um poema como «Estar na Vida» (como «Dentro da Vida», de *A Moeda do Tempo*), ensaia os termos em que se dirá essa reflexão em *Existência*:

Não sabemos bem a partir de que momento começamos a ter, não tanto a percepção da morte mas a noção de uma mudança na natureza da nossa existência, a perda da ilusão de energia que tinha sido a nossa, igual à do adolescente que entra na carruagem do metro e, cumprimentando outro com uma forte palmada da sua mão na dele, ignora a morte, mas ignora talvez também a vida, não sabe que está na vida. (p. 15)

Entre «a noção de uma mudança na natureza da nossa existência, a perda da ilusão de energia que tinha sido a nossa» (p. 15) e o que se supõe «viver ou ter vivido/no poço onde jamais pude-

¹³² Aludo ao poema «De cada vez», de *As Leis do Caos*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1990, p. 22, texto onde o poeta procura resposta para uma realidade que o esmaga. Impossível responder-lhe porque a realidade está incluída «nas ávidas e frias/ pedras incertas» dos seus olhos e é ela mesma, realidade, «prisoneira do espelho» embaciado onde o sujeito se mira, tornando «turva suicida» essa mesma realidade que torna visíveis «as formas com que [come] os [s]eus dias».

mos separar // as águas no perdido / leito do rio que julgámos vivo» (p. 19), esse sujeito cindido diz a sua «biografia» erodida e em *contra-dicção* com os dois extremos do fluir humano: a ignorância da morte e o que significa estar vivo. Ignorar a morte é não saber que se está vivo; ter consciência da morte é ter noção de que a vida existe.

De algum modo, este livro de Gastão Cruz pergunta: como é que só perto da morte se compreende a vida? Estar dentro da vida é, por assim dizer, estar quase fora dela? Como resistir um pouco mais à morte, agora que se sabe — como não o sabem os adolescentes que se cumprimentam na carruagem do metro — que a perda da ilusão de energia é o que permite pertencer o mundo dos vivos e contemplá-lo? Versos relidos e refeitos, à própria morte sobrevivem como se fossem mundos habitáveis, procurando-se, desse modo, restaurar uma vida que se esvai:

Faz para mim sentido o verso que releio
muitos anos depois de tê-lo escrito
seja límpido ou turvo belo ou feio
o mundo que é o dele e eu habito

de novo procurando o tempo vivo [...] ¹³³

Como não cair, em todo o caso, e depois de tanta intensidade experimentada, no excesso do ardor e continuar fiel a uma fala sóbria que possibilite conhecer a alma de que somos feitos? Talvez caindo, mas de outra maneira. Sem ceder na defesa de uma poética que se inscreve num «tempo neutro», isto é, num espaço-tempo que suspende as leis da morte, a escrita quer-se neutral nos versos, essa «zona proibida» onde o sonho presentifica o passado; os sonhos, território onde a traição ao real existe porque é urgente manter viva a ilusão da eternidade.

De resto, em *As Pedras Negras*, livro de 1995, o espaço-tempo do sonho/dos versos, bloqueava o transcorrer do tempo e as inflexíveis leis do corpo. Na noite que «confunde as leis da idade», era possível no «estranho mar da vida» perceber o sentido da «dor representada»,

¹³³ In *Existência*, p. 53.

isto é, compreender que só na ficção dos sonhos o corpo não acaba e a liberdade jamais se perde:

O sonho trai-nos como se verdade
o corpo inacabado fosse e a liberdade
perdida contivesse
as formas que a memória agora tece¹³⁴

Se os sonhos são a realidade do poeta¹³⁵ quer por via da depuração que é *techné*, quer por via daquela *anima* que reafirma o poder do canto, em *Existência* continuamos a ter de lidar, em todo o caso, com um paradoxo inextricável: escreve-se poesia, lugar dos sonhos, tempo neutro, espaço onde ainda se ouve o canto, mas pergunta-se:

Depois da morte que realidade
é a de termos existido? Há

porventura um passado para a morte?
O que é ter existido quando o real

se moveu para o mundo seu contrário?
Vive ainda a linguagem

quando os órgãos da fala que produzem
o canto se perderam e os lábios

vivem só na memória de por eles
passarem as palavras?¹³⁶

Se não é possível saber se existimos realmente depois de termos morrido, se uma categoria como o passado não satisfaz o desejo

¹³⁴ Vide *Os Poemas*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2009, p. 229.

¹³⁵ Refiro-me ao poema «Os Sonhos são a minha biografia», inserto em *As Pedras Negras*, Lisboa, Relógio d'Água, 1995, onde a mallarmeana referência do «bibelot abolido» agencia a «confusão dos sonhos», as «inanes palavras», destino sonoro dos sonhos porque as palavras fogem da vida e cabe à poesia aproximar de novo palavras e vida num jogo de paradoxos que resulta do facto de, nessa aproximação, a vida destruir as palavras que lhe dão existência forte, densa.

¹³⁶ In CRUZ, Gastão, *Existência*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2017, p. 44.

de saber se a vida existiu de facto, a própria poesia passa a ser um território ameaçado pela dúvida, pois o irreal poético que dava espessura ao real vivido, os «órgãos da fala» que produziam o canto, tudo isso é agora memória apenas. Invenção da mente que produz ficções, as palavras em *Existência* ainda afloram aos lábios, é certo, mas isso não garante que a linguagem (da poesia) exista e com ela a *ficção verídica* dos factos.

Em 2017, o sentido do declínio já não diz respeito apenas aos verões que passaram, ou à linguagem que parece agora improdutivo. Há um declínio do presente que obriga o poeta a enunciar a declinação, ou seja, a recusar o verão que, tal como em Ruy Belo, o poeta gostaria que existisse para sempre e contivesse todos os verões perdidos. Todavia, sem os órgãos da fala para dizer o canto e sem o verão absoluto, resta só a pele, órgão do corpo — mas não órgão da fala — como resquício de um sinal vital:

existimos por isso só enquanto,
o delicado pano atravessando,
o universo nos responde¹³⁷

3.

A poesia continua a ser uma forma de escutar os sons do mundo e de tentar fixar a realidade difusa do presente, o único tempo que existe e a única certeza. Atenta às *leis do caos* de um mundo mutável, tenta-se compreender a «norma da desordem»¹³⁸ do real, através de um discurso que transcenda, então, sonho e sono, e por meio do qual se possa atingir a visão profunda da existência. Na laboração da palavra de poesia, intui-se um saber tangencial a uma forma mais

¹³⁷ Cf. «A Pele», in *Existência*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2017, p. 42.

¹³⁸ «A norma da desordem» é o título de uma das secções de *Rua de Portugal*, publicado em 2002. O título que abre essa secção é o mesmo de um poema que, na terceira estrofe, reafirma o que, em tantos outros lugares da obra de Gastão se diz: «Palavras não são pátria de / ninguém / Mas viveste por elas e criaste / o erro de rever com o / corpo mudado a representação / de veias transbordantes de um sentimento / arritmico» (in *Os Poemas*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2009, p. 293). O que se declara é, no limite, a falência da poesia, das palavras, matéria a que o poeta se entregou e por meio de cuja realidade viveu a vida. *Existência* recapitula ou redefine os termos dessa falência.

profunda de *gnose*, e que reúne razão e paixão, consciência oficial e, simultaneamente, emoção e sensibilidade. É talvez nessa perspectiva que a poesia é superior à História (Aristóteles), e não inferior à Filosofia. Assim, a poesia de Gastão Cruz, concebida como coisa que está para lá da rasura e do despojamento, da forma tensa de obtenção de ritmos, revela o mundo na sua lógica íntima, figurando-o como simulacro. A poesia é bem esse discurso em movência permanente que procura explicar as ilusões de óptica do real, ou que o olhar-irreal do poeta constrói. Reinterpretando a História, a sua e a de outros, e propondo uma explicação filosófica da experiência, através da poesia se procura descortinar o ilusório do factual:

A mancha que se move no chão da
carruagem
do metro, em que viajo,
é um invertebrado menos que
peixe ou sapo:

tem uma voz esquiva a um ouvido atento
mas densa como sangue surdamente golfado
sei bem que não existe esse animal ao nada
idêntico: se existe
é de um ser vivo o simulacro apenas¹³⁹

Poesia como experiência do simulacro, como *ficção suprema*, em *Existência* procura reunir-se o ser e o não-ser na distinção entre coisa e «objecto» e suas imagens. Daí a pergunta que esta obra nos lança: podemos distinguir o original da cópia, o modelo do simulacro? Reconhecer que a poesia é erro, assim como o presente e o passado, isso implica assumir que o discurso ficcional não pode plenamente filtrar a verdade do erro. Resta dividir ou parcelar a existência, compreendê-la em função de cenas, de palavras que ao dizerem o passado e o presente são simulacros de verdade, imagens que as palavras criam e alcançam uma verdade que está entre o plausível e o seu contrário.

Sob a égide dos clássicos (Sá de Miranda, Camões), mas evocando alguns românticos ingleses, para além de Baudelaire e Pessanha, Gastão é também moderno e contemporâneo. Um contemporâneo que

¹³⁹ In *Existência*, p. 23.

reconhece haver «um modo [...] intemporal de perceber o mundo» (p. 49) e que a percepção romântica «em nada impede, antes determina, um fortíssimo sentido de composição do poema».¹⁴⁰ No nono parágrafo de «Uma cortina de água», atinge-se o ponto nodal da explicação quer deste livro, *Existência*, quer da poesia como trabalho laboratorial que não dispensa o ardor, precisamente porque o modo intemporal de perceber o mundo deriva do *fortíssimo sentido* composicional de um texto. Tal gesto age retroactivamente sobre a historicidade de uma escrita que procurou, como raras na nossa poesia actual, unir essas duas concepções opostas do fazer poético: a clássica e a romântica. Por isso se impõe explicar, elucidar, definir o perímetro de actuação da obra:

Intitulei *Teoria da Fala* um dos meus livros, com o intuito de atenuar o que me parecia ser algum peso romântico do texto [...]. E, vinte anos depois, farto das insistentes alusões ao carácter contido e laboratorial da minha poesia, várias vezes rotulada de «difícil» (mas não é o trabalho do poeta uma permanente actividade de laboratório, ou de oficina, não intitulou Ruy Belo «Laboratório» um díptico de *Boca Bilingue* e não falou Carlos de Oliveira, referindo-se ao «[seu] ofício» de «o trabalho da plaina portuguesa, / as ondas de madeira artesanais»?), pus o nome de *Transe* a uma antologia de poemas, procurando com ele indicar um entendimento do estado do poeta quando fixa em palavras as suas emoções, ou, mais precisamente, quando cria emoções com as palavras.

Evoca-se aqui uma das artes poéticas mais conhecidas de Gastão Cruz: «A Vida da Poesia» (*Campânula*, 1978). Naquele tempo, afirmava-se: «Hoje sei como se exprime a vida da poesia / com a sinceridade das emoções linguísticas / com que o mundo devasta e enche as nossas vidas», mas tratava-se de um saber precário (devastar e encher), um movimento de *re-flexão*, ou um contínuo flectir e declinar de palavras, que revogava aquela mesma certeza («Hoje sei como se exprime a vida da poesia»). Em *Existência* escrever-se a mesma lição ou redefinem-se os dados do problema? Em rigor, escrever-se-á quer a dúvida («dúvidas porém seriam tão legítimas / como a certeza dessa voz»)¹⁴¹, quer a certeza sobre a relação entre

¹⁴⁰ CRUZ, Gastão, *op. cit.*, p. 49.

¹⁴¹ CRUZ, Gastão, *op. cit.*, p. 35.

palavras e emoções. Tal equivale a dizer que criar emoções com palavras é simultaneamente ser-se fiel a clássicos e românticos e, no fundo, fiel às relações entre poesia e vida:

Porque só registaremos emoções verdadeiras, ou seja, só transmitiremos aos outros as emoções originais com que vimos o mundo, se o fizermos através de uma expressão que, por transformá-las, transfira a verdade do real para a verdade da linguagem.

(Cruz, 2017:50)

Assim, tal como os factos da vida vencem os argumentos de que nos servimos para contornar este ou aquele facto também a poesia é, como conhecimento da linguagem, uma arte verbal que, alterando os factos, se transforma no máximo argumento.

Numa redefinição *ad infinitum* de lexemas e de imagens obsessivas, de respostas e de perguntas que conduzem os textos a uma espécie de circularidade tautológica¹⁴², uma palavra ou tema — a morte — vem a ser a máxima emoção recriada ou o argumento absoluto. A morte na obra de Gastão Cruz é esse *outro nome* para o amor, outra palavra central no discurso do autor de *O Pianista*, mas ambas as palavras estão envolvidas numa dor (a dor de Pessanha, sem a qual o coração é quase nada...) num «signo violento» a que o sujeito tenta resistir sondando e declinando os verbos morrer e viver / amar. Logo, é fazendo vibrar na língua de hoje outras falas ou outros discursos (porque a poesia é «conjunto vastíssimo de falas») que amor e morte se corporizam como experiências redivivas, alvo de um constante processo de renomeação.

¹⁴² A respeito da repetição destes lexemas nos livros de Gastão Cruz diga-se que a palavra «fogo», por exemplo, ocorre oitenta e nove vezes, seja no corpo dos poemas, seja como título único ou fazendo parte de título de poemas, até ao volume *Crateras*, publicado em 2000. Lembremos também que «fogo» é o título homónimo do livro publicado em 2013 e que alguns dos textos mais representativos da «poética em transe» (na expressão feliz de Simone Caputo Gomes) de Gastão Cruz, obrigam-nos a reler a obra dando conta do poder simbólico que essa palavra tem no universo de Gastão. Veja-se, por exemplo, que «Incendiário» e «A Leitura», poemas do volume de 1963, *A Doença*, dialogam com outros tantos poemas de livros vindos depois, como são os casos de «Fluxo» (*in Órgão de Luzes*, 1981), ou «Cantiga do Fogo», poema de *Crateras*.

Exemplo magno dessa reviviscência dos nomes através da poesia é o camoniano verso «Errei todo o discurso de meus anos», do soneto «Erros meus, má fortuna, amor ardente» e cujo mensagem se encontra reformulada em Gastão, no poema «Erros» (de *Crateras*). Camões servirá de pretexto para, mais tarde, em *A Moeda do Tempo* (2006), no poema «Dentro da vida», o poeta reequacionar certas aprendizagens, em particular as que confirmam a impreparação do homem para agarrar, na vida, o que lhe dá sentido. Dessa memória da poesia se extrai um eventual conhecimento, ou aquilo que podemos ler como possível teoria da vida:

Não estamos preparados para nada:
certamente que não para viver
Dentro da vida vamos escolher
o erro certo ou a certeza errada

Gastão Cruz responde à voz central da poesia portuguesa, Camões, e, ao responder-lhe, afirma sobre a torpe arte da linguagem, a lógica do seu funcionamento, afinal similar à existência. Que é a vida? É errância, equívoco; e, como a poesia, a vida é transe e trânsito, transferência e delegação, permutação e troca, mudança.

Em *As Leis do Caos* (1990) já se procurava dar conta dessa transitoriedade da vida e da poesia. Num dado momento do livro falava-se de uma lacuna, ou de uma fenda que, paradoxalmente, garantia o encontro de quem escreve com o mundo real dos factos e o mundo da ficção como território dos argumentos:

Geralmente o poeta não diz o que quer dizer, nem quer dizer o que diz. E isso não corresponde a uma incapacidade expressiva, a uma frustração do ofício. Pelo contrário, a sua possibilidade de falhar será tanto maior quanto mais exactamente ele disser aquilo que queria dizer. Porque é no ponto onde as duas linhas divergem que da vida do poeta se separa a vida da poesia. E é no ponto onde elas de novo se encontram que ganham existência as imagens do mundo, isto é, que o fictício se torna real e o real fictício.¹⁴³

¹⁴³ Cf. «A Arte dos Versos», in *As Leis do Caos*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1990, p. 36.

4.

Traz este livro para o presente da escrita ecos de livros antigos; alguns poemas convocam outros. É o caso de «A Vela», um dos mais importantes poemas de *Existência*, porque, em clave reinterpretativa de «Ao longe, ao luar», de Pessoa, afirma a inutilidade de qualquer verso explicar «o ser / de quem vê» passar uma vela no rio. A vela é aqui o símbolo da opacidade da criação poética: pode ser o «signo do amor inexplicado», ou os «anéis da angústia que a serpente / ao corpo da poesia cinge». Seja o que for, nem a angústia nem o amor esperam que um verso os explique¹⁴⁴. E o mesmo sucede no poema «Sobre a morte percutiva» onde uma primeira pessoa gramatical diz não saber se sabe que motivos justificaram que a morte fosse, na juventude, tema frequente («Não sei se sei por que razão a morte / foi um tema dos meus dezoito anos»). É estranho que se diga «Não sei se sei», agora em 2017, quando já se dizia saber, em «A Vida da Poesia», de 1978, que o fim de quanto existe é feito das «emoções linguísticas». Sabia-se o sentido da vida da poesia porque o poeta teria «aprendi[do] a clareza das imagens fictícias».

Em todo o caso, o exercício de releitura do legado poético (seja reinterpretando Pessoa ou Pessanha, fazendo ecoar Camões ou Paul Valéry) que caracteriza a obra de Gastão Cruz, é um gesto de reincidência que se prende com o desejo de entender a «prática da morte», tema obsessivo porque se reitera a pergunta «como designar a morte de que se morre?» (*Rua de Portugal*, 2002), pergunta similar a uma outra: como designar a vida de que se vive?

Existência, não há dúvida, apresenta-se-nos sob o signo da perda e, portanto, da morte e inscreve como lição final a impressão de que a morte, como se escreve em «O Próprio Mundo» de *A Moeda do Tempo* (2006), é condição da vida («Os poetas que emudecem continuam / escritos no mundo»¹⁴⁵). Por muito que os órgãos da fala estejam correndo um perigo, a vida eterniza-se na escrita e na leitura que o mundo venha a fazer dos versos daqueles poetas que emudecem, mas não morrem. Em «A Idade da Vida», poema de

¹⁴⁴ Vide «A Vela», in Cruz, Gastão, *Existência*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2017, p. 43.

¹⁴⁵ Cf. CRUZ, Gastão, *Os Poemas*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2009, p. 356.

2017, isto é, dez anos depois de se dizer que «os poetas continuam escritos no mundo», pergunta-se, afirma-se:

A vida é apenas um pouco mais velha do que a morte. Sobreviverá pouco à sua irmã mais nova. O que é a morte da morte? De que é feito esse breve momento entre a morte da morte e a morte da vida?

(p. 24)

Perante a «morte de alguns vivos / vistos na solidão dos [seus] sentidos», na pele amarelada dos mortos adivinhava-se a presença da morte (os «sentidos ardidados») e o sentido da existência. É esse o facto que a memória recupera, trazendo para a superfície do poema e para a ordem do presente (ir)real, o que estava oculto, enterrado no passado.

Como possibilidade de conhecimento, a poesia esclarece, no seu próprio engendramento, a razão profunda de palavras como «corpo», a qual, sem a beleza de outrora, é palavra traída. Tal como essa palavra, outras palavras há que «desistem do sentido que lhes demos / e julgámos eterno» (p. 14), mas há uma palavra que persiste — Poesia. A variação do acto de declinar esse nome alia-se, neste esplendoroso livro de Gastão Cruz, com o *topos* da beleza que, desde sempre, a sua obra perseguiu. Mas querer agarrar a beleza é gravar para sempre o signo do mal, essas flores que o poeta convoca ao lembrar o ano 1983,¹⁴⁶ data simbólica que divide os tempos da vida do poeta, ao Verão da vida sucedendo-se o Outono e agora o Inverno.

Em «As Flores do mal em 1983», texto que nos remete para uma experiência terrível, a da irrupção da doença¹⁴⁷, agora sem metáforas, a meio da vida, atinge-se o estádio final do conhecimento a que a poesia de Gastão Cruz procura ascender. A visão de uma imagem, isto é, a revelação da «matéria bruta / assim abrupta — / mente gerando pânico ao / dar flores fatais que cresceriam para dentro

¹⁴⁶ Vide *Existência*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2017, p. 57.

¹⁴⁷ Alude-se a um episódio biográfico que consistiu em ter-se lido, numa viagem de avião, num número da revista *Newsweek*, em 1983, um dos primeiros artigos sobre uma misteriosa doença que estava a matar as comunidades *gay* de São Francisco e de Nova Iorque; doença de que havia já registos de casos mortais na Europa. Tratava-se da sida, à época sem esta designação. Gastão Cruz vê nessa doença ameaçadora e estranha a flor do mal.

/ da carne e da esperança» (p. 57) é a poesia como beleza que o poeta cria e o cria, flor carnívora da linguagem. A poesia abriu-se em 1983 como flor do mal desde sempre em gestação ou «queimadura / carnificina rápida de luz / e ruído / conhecimento cântico contacto» como se escrevia já em *Hematoma* (1961). Daí nasceu, como doença, desvio e conhecimento a poesia de Gastão Cruz.

Bibliografia

- BRANDÃO, Fiamma Hasse Pais. *Obra Breve — poesia reunida*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2017.
- CRUZ, Gastão. *Órgão de Luzes — poesia reunida*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990.
- CRUZ, Gastão. *Transe (antologia 1961-1991)*, Lisboa, Relógio d'Água, 1992.
- CRUZ, Gastão. *A Vida da Poesia — textos críticos reunidos*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2008.
- CRUZ, Gastão. *Os Poemas*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2009.
- CRUZ, Gastão. *Escarpas*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2010.
- CRUZ, Gastão. *Observação do Verão*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2011.
- CRUZ, Gastão. *Óxido*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2015.
- CRUZ, Gastão. *Existência*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2017.
- GUSMÃO, Manuel. *Tatuagem & Palimpsesto — da poesia em alguns poetas e poemas*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2010.
- HAMON, Philippe, «Un discours constraint», in Barthes, Roland, Bersani, Leo, Hamon, Philippe, Michael Rifaterre, Watt, Ian, *Littérature et réalité*, Paris, Éditions du seuil, 1982.
- STEVENS, Wallace, *The Necessary Angel — Essays on Reality and the Imagination*, New York/Toronto, Vintage Books, 1951.

A mente agita a matéria ou a restauração da palavra poética

Para o Manuel Alegre

Lido *Bairro Ocidental* (Publicações Dom Quixote), de Manuel Alegre, não podemos ficar indiferentes.

Apesar da descaracterização mental a que as gerações mais novas estão sujeitas, e por muito que se declare que a poesia se faz com palavras e não com bons sentimentos — algo que Alegre sabe muito bem — este livro de poemas comprometidos com uma ideia e uma causa — Portugal — suscita, promove, activa o que em nós há de fidelidade a um valor supremo que a Europa tecnológica e «burrocrata» (Ah, Herberto!) tem vindo a pôr em causa. Esse valor é o da liberdade. Disso nos fala a voz destes textos gizados a régua e esquadro, todos eles herdeiros do que a obra anterior de Manuel Alegre fundou: esse lirismo épico, feito da restauração de formas tradicionais, para nos lembrar que Portugal começou como pátria de poesia. Lirismo-épico que, de livro para livro, se aprofunda como fidelidade a uma língua, a portuguesa e fidelidade a uma linguagem poética que é «música de som e de sentido», como pedia Paul Valéry.

Bairro Ocidental é, sob esse prisma, um livro extraordinário, pois articula no seu fazer, quer a língua poética elevada, culta, de camoniana ou pessoana dicção, como não enjeita um léxico mais violento e mesmo certa virulência através da qual a voz de um sujeito testemunha das andanças do país e do mundo. Essa voz atinge-nos na sua digna e autêntica revolta.

Se nos referimos hoje a este livro como possível cântico de exortação a um país e a uma certa Europa que tem estado amordaçada, tal se deve à sensação de que em *Bairro Ocidental* a literatura, a poesia, novamente nos vêm pedir uma tomada de posição em face dos ataques constantes que a política tem vindo a perpetrar contra a palavra de poesia. Não creio que no actual momento histórico que atravessamos qualquer indivíduo que seja movido por um desejo de mudança possa ficar indiferente ao desafio lançado pelos versos deste livro.

Tem sido visto, quanto à poesia de Alegre, que o autor não se exime a pensar qual o lugar do poema num tempo em que, no dizer de Michel Meyer, o poema é um não-lugar. Vivemos, de facto, uma época marcada pela ascensão da palavra plástica, desde a publicidade à educação, onde impera o formalismo mais nefasto.

Num ensaio recente de Antoine Compagnon a preocupação com que pode a literatura, mais do que tentar definir o que ela é, surge num quadro mais vasto de problemas que não podemos ignorar e que se relacionam com uma espécie de combate invisível que vem sendo travado entre poesia e política, ou entre a linguagem da arte e o que, para Benjamin era a mercantilização da arte e a perda da aura.

Manuel Alegre não tem virado a cara a esse combate e, contrariamente ao que uma certa crítica bem-pensante e muito pós-moderna afirma, esse combate não encerra qualquer serôdio romantismo ou qualquer umbicalismo. Trata-se de um combate que, mergulhando as suas raízes numa postura cívica que ao poeta se pede que tenha, poderia promover, congregar vontades e animar a vida em colectivo. Um combate, já agora, encarado por outros antes de Manuel Alegre. Um combate em nome da palavra certa, certa, justa, limpa. Um combate que, de Novalis a Rimbaud e deste a T. S. Eliot ou Breton se fez em nome da imaginação humana, em nome da vontade de superação do homem, que outra coisa não é senão esse «desejo de futuro» que nenhuma agoridade pode bloquear, como bem vê Manuel Gusmão ao referir-se ao poder da literatura e das artes como discurso de infinitos possíveis verbais. Combate, pois, entre língua de tradição e língua técnica, para lembrar a profecia de Heidegger quanto aos perigos que a humanidade corre quando a palavra de poesia sucumbe ao fetichismo da palavra técnica...

Não foi esse, de resto, o combate realizado por Cesário, poeta que trabalhou os seus alexandrinos como se de cristais se tratassem, em versos «originais e exactos», apurando-os, para que melhor mos-

trassem a miséria de um país onde nas ruas, ao anoitecer, a soturnidade, a melancolia, «as sombras, o bulício, o Tejo, a maresia» lhe despertavam um «desejo absurdo de sofrer»? Não foi esse o combate levado a cabo pelo próprio Pessoa, sempre tão intelectual, mas que exigiu, logo em 1912, uma postura ética por parte dos homens de letras ao ver a decadência de uma geração?

E quanto a Torga, ou Jorge de Sena, não exortaram os seus contemporâneos a uma revolta em nome da liberdade e de que a poesia seria a «pequenina luz bruxuleante» (Sena), transportada pelo poeta, «Orfeu rebelde» cantando como é? Para não irmos mais longe, não foi esse o caminho de luta seguido por poetas tão diferentes como Sophia de Mello Breyner, pedindo à poesia o que a política não podia dar — «uma casa limpa», uma «túnica sem costura»? E que luta foi a de Carlos de Oliveira? Para o autor de *Cantata* não era o poeta esse viandante que, descendo ao fundo da «mina obscura e insondável» da linguagem queria «acender o granito das estrelas» e dar às «rudes e breves» palavras de ferro a «leve têmpera do vento»? E O'Neill, que clamando por uma poesia não adjectivante entendia dever passar tudo pela refinadora, não foi um dos mais exaltados poetas que tivemos contra a linguagem da política (é ler «Um Adeus Português», um verdadeiro cântico contra quaisquer estirpes do vírus salazarista, poema feito contra a «pequena dor à portuguesa / tão mansa quase vegetal»)...

E (ainda) Ramos Rosa ou Herberto Helder, em cujas vozes o combate entre a liberdade livre da palavra de poesia tanto originou poemas como «O boi da paciência» como esse conjunto de poemas finais de Herberto, os de *Servidões* onde se destrói a linguagem corrompida das servidões quotidianas para atingir a «língua plena»... que luta foi, de facto, a deles senão a mesma que o autor de *Bairro Ocidental* igualmente trava?

Manuel Alegre sabe bem a tradição a que pertence. Poderia, como Ruy Belo, escrever um ensaio sobre a guerra surda que hoje a palavra poética, a palavra que se quer limpa, tem de levar ao campo inimigo: o campo dessa outra ordem de linguagem, a linguagem política. Em face do economês mais aviltante e que tudo transforma em folha de excel e por meio de cujo léxico especializado e equações herméticas, a dita «engenharia financeira», nos põe de rastos, que nos vem dizer Manuel Alegre neste seu recente livro? Creio que principalmente isto: que se escondem crimes contra a humanidade perpetrados por uma oligarquia de «burrocratas».

Em face de um país que rejeita ser um bairro ocidental, porque fundou uma língua que foi de cultura e de poesia na Europa entre os séculos XII e XIV e soube abrir-se ao contacto com outras culturas e gentes, integrando no seu léxico e na sua semântica formas de dizer o real que nenhum acordo ortográfico feito sem pés nem cabeça (a não ser os pés e a cabeça desse ídolo pós-moderno, o dinheiro, a quem tantos vendem a alma... e o país e língua de Camões); em face de uma aventura do signo que Alegre não quer que seja, actualmente, canto do cisne, é este livro um documento que, daqui a alguns anos, será lido pelos mais jovens com «proveito e exemplo» e, se a «amnésia qualificada» em que temos vivido e formado os nossos jovens, o permitir, será um livro de poemas que lembrará a quem não viu que o fascismo é vírus mutante, hoje com formas insidiosas contras as quais o poeta se revolta e diz lembrando a «Esparsa ao Desconcerto do mundo», de Camões:

Está tudo inverso: o longe o perto o certo o incerto
 no grande desconcerto tudo aberto
 direito avesso um verso onde tropeço
 e um som disperso um tom onde me perco
 horizonte encoberto. E há um aperto
 no coração um tecto baixo um cerco
 um sono sobre o Mundo um desacerto

(p. 25)

Para além da acusação aos mandarins da Europa, o dedo acusador de quem escreve aponta aos nossos próprios mandarins. Como Cesário também a imagem de uma atmosfera irrespirável — no caso de Cesário, em «O Sentimento dum Ocidental», um «céu baixo e de neblina», de londrina e ominosa treva, no caso de Alegre um tecto baixo que asfixia, pois a linguagem negra com que se diz e vive o real, e que pesa agora sobre as ruas deste bairro ocidental é essa que se ergue contra nós, os que gostam da poesia de facto e entendem o sentido do combate. Manuel Alegre exclama, reclama para a restauração de uma palavra pura um discurso contra:

Contra as palavras que não são de aqui
 contra o cifrão contra a agiotagem
 contra o défice nosso de cada dia

pela batida do poema
pela guerra da linguagem
e uma cantada luta de libertação
pelas ribeiras da tua língua
pelos salgueiros onde os pássaros
cantam à tarde nas vogais
pelo ritmo da nação pelo seu canto
pelas palavras dos pais dos nossos pais

(p. 26)

Vale a pena lembrar Hannah Arendt neste contexto.

Se a poesia, como disse um dia Jean Onimus, é um libelo contra toda a sorte de anquilosamento do ser, assim nos ensinou o surrealismo, eis porque para a autora de *Homens em Tempos Sombrios*, é na *poiesis* que reside a verdadeira liberdade humana. A política tem de ser resgatada ao império do mecanicismo e do tecnofascismo em curso. O poeta responde a esse repto. Não se enclausura em si mesmo, socorrendo-se unicamente da sua capacidade de pensar a sós. O poeta — Manuel Alegre — sabe que a liberdade existe onde a condição plural do homem não seja desconsiderada. E por isso é que liberdade é acção e um indivíduo só é livre quando está agindo, nem antes, nem depois — é-se livre quando e enquanto agimos.

Poesia e política de mãos dadas na poética de Alegre porque a acção do poema convoca a acção política e nesse sentido a acção política só pode ser entendida como liberdade se a liberdade não sofreu nenhuma forma de funcionalização, de instrumentalização. Por isso é que o poema é um labor outro que não se compadece dos resultados imediatos ou da mera ideia de desempenho em si mesma aviltante para a condição poética. O poema é traçado com o rigor e a ponderação de quem sabe que o signo é cisne mas o seu canto um cântico a manter-se vivo. Nessa direcção se move o poeta: ele é figurado em Alegre como arauto da Utopia, a voz necessária à *polis* para que o magma vital, apesar de subterrâneo, não se cristalice.

Que nos dizia Arendt? Que, tal como acontece com a poesia, a política deveria ser valorizada pelo seu virtuosismo, no sentido que lhe deu Maquiavel. Estamos perto da estrutura profunda dos poemas de Alegre: se a política deve ser entendida pelo seu grau de virtuosismo, pelo seu grau de *virtù*, é porque a política se dirige a

uma audiência e o facto é que Alegre, na dicção que consigo transporta, herdeiro que é de Sophia de Mello Breyner, não esquece que a poesia é feita para ser cantada na Ágora, dita para alguém que ouve. O seu virtuosismo tem que ver com isso, com a consciência de ter de haver uma reabilitação do verbo, libertando-o do linguajar funcionalista dos novos técnicos fazendo-o regressar às fontes mais vivas da fala humana.

Alegre insurge-se contra os horrores do século xx, invectiva a tecnologia como ideologia da formatação — do Nazismo ao Estalinismo, do fascismo ibérico à Globalização da banalidade — que cerceou a liberdade humana como possibilidade real de fazer a «polis» em função dum ideal de liberdade — o da acção dos homens moralmente virada para o colectivo. O poeta de *Bairro Ocidental* canta, assim, a liberdade entre iguais, obtida, à maneira fundadora grega, não no relacionamento consigo próprio, não a partir de um qualquer egoísmo salvador ou fechamento interior, mas na interacção com os outros.

Daí que o lirismo-épico de Alegre propenda a essa mesma tese que Hannah Arendt defendia em *A Promessa da Política*: se a acção política fosse produto de fabricação no sentido aristotélico, se a política fosse *poiesis* e não *praxis*, se tivesse um fim exterior à mesma, não dependendo mais do processo que a gerou, o Homem obteria a «vitalidade do espírito da fundação» (Arendt, 1988:65) e não teria de recordar ou repetir a liberdade livre, pois pela prática poética a condição humana ascenderia a patamar de consciência que abriria o humano a esse infinito «novo começar» ancorado numa promessa da *poiesis*.

Um novo começar que se diz, em grego, «archein» e que, traduzido, é sinónimo de governar, de «prattein», isto é, de pôr em movimento, *gerar, movimentar, conduzir* «com todas as palavras» a comunidade a uma linguagem, a uma palavra restaurada que diz a traição dos tempos:

Não vou tirar palavras do fundo do poço
antes venham da rua ou das estrelas
ou até da puta que as pariu
palavras que servem para tudo
mandar obedecer
vender a alma ao diabo
que venham como são
em letra impressa mal escritas
mal faladas

passadas à socapa por debaixo da mesa
 ou coladas ao microfone
 em grandes bocas prontas a engolir
 palavras cuspidas profundas pervertidas
 não há outras senão estas palavras
 compradas vendidas
 embrulhadas em notas
 trocadas por moedas
 as mesmas que Judas disse
 e com que dia-a-dia
 a palavra do homem está a ser traída. [...]

(p. 49)

Contra a opacidade da palavra técnica a clareza da palavra poética. Pode corresponder, em *Bairro Ocidental*, a um vocabulário literal, absolutamente descritivo (no que descrever tem de desvelamento do homem na sua condição de bicho nas malhas que os impérios tecem): «Os meus primeiros cadernos estão aqui / cheios de sangue e merda e lama / com poemas escritos à pressa no intervalo / de um combate ou de cócoras a cagar / no meio do mato. Poemas decorados / quando na cela não havia papel / e eram ditos em voz alta [...]» (p. 48). Contra a queda do signo na prosa mundana, o poder da rima aliando-se a uma sábia vertente sarcástica, activando, num livro iminentemente lírico, uma forte dimensão panfletária.

Noutros textos, por exemplo em «Eis que», o tom comprometido acolhe o registo mais intimista, meditando-se sobre o tempo e o modo como o tempo se traduz em auto-exílio-interior. Manuel Alegre faz do poema a experiência do mundo e o mundo transfigura-se texto, experiência de uma linguagem renovada. O poeta é esse sujeito toldado de merencória heroicidade: é o portador da harpa, o mentor do colectivo. Mas sabe-se indesejado: apenas a si assiste, anónimo e involuntário: «Eis que o tempo é uma curva / e ele próprio anda curvado / a cor perdeu a cor / o amor o amor perdeu / não vejo ninguém comigo / ninguém a não ser eu» (p. 34).

Bairro Ocidental pode, paradoxalmente, incomodar os que, falando de poesia, vão acusar Alegre de anacronismo ou de outro «ismo» qualquer... Mas o autor de *Doze Naus* reitera o seu projecto, a sua herança: diz-nos que a poesia pode ser ainda «praça da

canção» de onde devemos, para que a Europa nos oiça, gritar o sul, o sol, o sal de um povo que resiste e diz não. A hora que vivemos impõe este livro de versos contra o inverso do mundo. E por muito que se peça ao poeta que desapareça e/ou faça da poesia o desfiar de bacocas experiências nocturnas em bares de ocasião ou cântico dos desencontros regados a desencanto pós-moderno, Manuel Alegre recusa essa postura pseudo-marginal, não traindo o verdadeiro realismo de que se faz a poesia: o realismo da palavra, sabendo que «Uma gramática não guarda a vida / e o que fica de nós é o que não fica. / Ninguém ressuscita da sua própria / escrita» (p. 36).

É este, portanto, um livro verdadeiro. Não é falsificação ou contrafacção de discursivismos pejados de jargão e jactância, torrenciais e plenos de verborreia.... Insiste Manuel Alegre em pensar o país e os portugueses, seja em quadras ao melhor gosto ibérico, cancioneril («Cavalos brancos me levaram / por ti por mim se perderam / e nunca te encontraram / e nunca me trouxeram // [...] // Por sobre as águas passaram / sobre a espuma e a areia ardente / e nunca chegaram / ao país ausente» (p. 31), seja em clave mais intempestivamente saudosa de uma «Paris 64» quando exílio rimava com «a solidão absoluta», o «desamparo das estações de metro à noite / contra a adversidade do Mundo»... e «apesar de tudo e contra tudo / amar» (p. 46).

Bairro Ocidental é, se quisermos, uma exaltante forma de a poesia acreditar na sua capacidade de resistência e, com isso, não cair na estafada suspeição de si enquanto tal. Desse ponto de vista, o equilíbrio entre as partes do livro (doze poemas as duas primeiras secções e cinco poemas a parte final) deixa adivinhar uma tripartição pensada, funcionando a secção do meio como suspensão entre o libelo inicial, espécie de exórdio ao auditório a que se dirige (a secção primeira) e a peroração, o relembrar da lição do passado, que é a secção que fecha o livro.

Lirismo magoado e riso perante os alvitres de uma Europa que, entre Cassandras e novos Príamos, não vê que o cavalo de Tróia está já «dentro da cidade», «Resgate», título de um poema que ironiza a linguagem tecnocrática dos troikistas, é dos textos onde melhor se mostra (e demonstra) a atmosfera em que se redigiu este conjunto de 29 poemas.

Olhando para os milhares de desempregados, para a falência de milhares de empresas, observando e mordendo fundo a fúria contra

os diversos tipos de traidores de que Portugal e Europa hoje são feitos, *Bairro Ocidental* diz isto: «Há qualquer coisa aqui de que não gostam / da terra das pessoas ou talvez / deles próprios / cortam isto e aquilo e sobretudo / cortam em nós / culpados sem sabermos de quê / transformados em números estatísticas / défices de vida e de sonho / dívida pública dívida / de alma» (p. 16). Tudo porque, como diz o poeta: «Não podem cortar quem somos.» E o que somos, o que nos faz ser do Sul passa por essa sageza da ironia e de que o poema que dá título ao volume é excelente exemplo. É que nós falamos de lirismo-épico em Alegre, mas neste livro a dicção alarga-se, expande-se e recupera outra dimensão da palavra poética que morde seriamente e fere de morte a palavra política e tecnocrata. É que em *Bairro Ocidental* o riso traduz-se em lágrimas. Sejam elas de raiva, sejam de lamento, a mensagem, o poder transfigurador da poesia aí está, fazendo-nos rir, ou sorrir, ou pensar na gravidade do tempo que:

Na Eurolândia tudo é permitido
bruxela-se um país berlina-se outro
um dia ao acordares estás eurodido
e o teu país efemizado é só um couto.

Um sítio à venda: Bairro Ocidental.
Não já o rosto com que Europa fita
mas a teta dos juro e do capital
com sol pròs velhos da Europa rica

Ciente de que uma poesia assim pode estar fora de moda, Alegre não deixa de insistir em certas palavras perigosas («Não digas pátria: essa palavra está malvista / proibida pelo Império Orçamental. / Eurogrupado: tu e os maus da fita / filhos do Sul e do pecado original»); ou «povo», o grande esquecido da História. *Bairro Ocidental* é, em última análise, um livro imerso na experiência contemporânea, fazendo entrar a História no poema, contra o esquecimento e a formatação tentaculares.

Armando Silva Carvalho:

A Sombra do Mar
ou a Lição das Coisas

O poema escolhido para a contracapa do mais recente livro de poesia de Armando Silva Carvalho é sintomático: nele se apresentam as coordenadas de *A Sombra do Mar* (Assírio & Alvim), conjunto de cinquenta e quatro poemas onde se reflecte sobre problemas que a obra do autor de *O Amante Japonês* não tem cessado de questionar: a história, a memória, o tempo, o verso e, cada vez mais associado a estes problemas, essa certeza maior, a da morte. Um ontem e um hoje são fronteiras que constantemente esse fazedor das palavras pretende fazer cruzar, como se a poesia pudesse ser o passe de mágica de que todos estamos necessitados em tempo de indigência.

O livro, não por acaso, principia com um texto a itálico, como se insinuando uma voz em *off*, vinda de um tempo antigo, invocando-se a época em que o sujeito escreve: «Ó pálida manhã, despe mais um dia das áscuas do sono / e vagorosamente vai procurar o pão, / colher a vaga rosa, / junto à claridade do mar / que ainda ressona» (p. 7). Precisamente o tom de invocação acaba por aproximar este livro de Armando Silva Carvalho de algumas estratégias discursivas que, por exemplo em *Alexandre Bissexto* tinham servido o propósito de dar ao lirismo a prosa que tantas vezes lhe falta, chamando o chão de que a prosa realista é feita. Um chão que é, agora, «a segunda cama dos velhos. / Que é palco duro e lúbrico de imagens desbotadas / que nem o acordar aprendem, / que acenam a meia haste, / trémulas, friorentas, a desfolhar, ridículas, / os anos e as margaridas».

Não é esta uma reunião desbotada de imagens, mas é, sem dúvida, palco duro onde, a meia haste, se vão desfolheando — e folheando — as cenas da vida contemporânea de um eu que, olhando a manhã, ou com as mãos em concha, fixa «a água decepada». É um eu curvado, «amanhecido e só» que enfrenta não apenas a certeza de tudo se escoar, mas a implacável constatação de que «É fácil retratar a degolação poética / em tempos de barbárie / tecnológica» (p. 8). Uma espécie de alucinada visão dos dias procura compreender a «fala labiríntica» do quotidiano vertiginoso, bárbaro, e que justifica o isolamento a que o poeta se entrega («Estou só entre estas mãos, a água e o meu passado»). À mercê de «versos velhos», corre-se o risco de ver o rosto no espelho das idades, reconhecendo-se, no fim, que dos versos se solta «a pobreza do corpo», subvertendo, numa versão hodierna, o tópico clássico do «ubi sunt» («Há vinte anos tu eras diferente», escreve-se).

Num original realismo suportado por uma linguagem que distende os versos, aproximando-os do acto de narrar, Armando Silva Carvalho escreve, com precisão, sobre alguém que, dentro de si, já não é o mesmo; escreve sobre essa dor à portuguesa que em Alexandre O'Neill serviu para caracterizar um certo *pathos* lusíada, feito de ironia e desencanto. Em *A Sombra do Mar* refere-se a «dor no dedo grande do pé», a «chuva minúscula» que cai na boca; recordam-se ainda as «estações do [seu] esplendor» e a adolescência, vivida entre «sexo e a crença, / em arrebatado transporte», como lemos em «A Toalha do Banho».

Assim, é de um universo de pobreza, de «pequeninas quebras do desejo» que este livro é feito. Os poemas servirão para medir «o esplendor em dissolução» e só a literatura pode equilibrar os pratos da balança da vida: se do lado de cá da existência — o hoje feito de palavras «bruscas, insultuosas, impulsivas, delgadas como vimes» — o mundo é ou está derrubado, é do lado de lá, do lado da ficção, pela possibilidade que a criação literária faculta, que o poeta pode olhar ainda as «maças no escuro» de Clarice Lispector, ou a maçã inaugural de Sophia, «numa pausa em que a escrita / pode derrubar os cálices da ambrósia na cozinha». Fazendo com que o poeta mastigue «o sumo das sílabas solares», escrever é ainda sobreviver, ou reviver. São inúmeros os efeitos citacionais que percorrem os poemas deste volume, mas vale a pena fixar, do poema «Fruta e Pequeno-Almoço» o eco de Fíama Hasse Pais Brandão, que comparece assim: «Porque

há o sol sublime / e a manhã ainda é um nome, disse outra poetisa, / surgindo em colação». É desse poder da memória que se tece esta linguagem, pejada daquela «música dourada» da poesia escrita numa época que contrasta com a nossa: a época dos comentadores de futebol «de camisa aberta».

Poder evocatório que não descarta a dimensão política que, ao fim e ao cabo, os livros de Armando Silva Carvalho, comportam, reincide-se, agora, naquilo que poderíamos ver como um programa poético iniciado nos anos 60: fazer da poesia, como em Campos, exercício naturalista, de observação; porém, sem aquela metafísica do heterónimo, que Silva Carvalho rejeita. Contra o «lixo armazenado» do mundo, encontra-se o poeta, só, na praça, deixando cair os seus versos profanos «práticos, públicos, precários», assim homenageando Herberto e a própria poesia. Livro erguido contra e sobre o tempo que arre pia «a alma social» do poeta, só, no meio da praça e da vida, quem redige sobre a «mesa defraudada pela técnica», a mesa humana, a da literatura e da arte sabe que a poesia vem afirmar uma violenta desesperança: de não se poder escrever sobre a mesma matéria de Drummond: o nada.

Nuno Júdice:

Out the blue

Poderá parecer estranho, inoportuno, extravagante, excêntrico, iniciar a leitura de um livro como este, de Nuno Júdice, convocando, de memória, a letra de uma canção de John Lennon, de 1973. O álbum: *Mind Games*. A composição: «Out the blue». Versos que, enquanto leio o livro de Júdice, me ocorrem, estes, por exemplo: «All my life has been a long slow knife/I was born just to get to you/Anyway I survived/Long enough to make you my wife/Out the blue you came to me/And blew away life's misery/out the blue life's energy/out the blue you came to me.» E a música continuo a ouvi-la à medida que folheio, parando aqui, avançando acolá, poemas de amor deste novo livro de Júdice, *A Pura Inscrição do Amor* (Dom Quixote).

Poemas vindos de livros anteriores aqui comparecem; poemas de *Pedro Lembrando Inês*, de *Carta de Orfeu a Eurídice*, mas também do volume *Novo Tratado de Pintura*, além de *Cântico*, editado em Espanha em 2015 com ilustrações de Pedro Castrortega. Vale dizer que os textos provenientes daquele *Novo Tratado de Pintura*, que saiu na Colômbia com outro título, bem como os textos constantes de *Cântico* são, como se lê numa «Nota de Edição», publicados pela primeira vez em Portugal. Fecha o livro um poema inédito, «Mulher Deitada».

Uma primeira observação que se pode fazer quanto a este livro de Júdice é que o gesto antológico que aqui se pode reconhecer não é exactamente um gesto antológico. Quer dizer: o poeta recolheu e

na recolha seleccionou o que de volumes antigos havia de poemas de amor. Mas a verdade é que, ao fazer acompanhar essa recolha de uma edição inédita em Portugal, estes poemas de algum modo ressurtem, como se pela primeira vez vissem a impressão. *Nihil obstat*, direi. O efeito que esta decisão pode ter tem consequências. A mais evidente delas é que Júdice, como autor (não sei se isto tem sido visto com a devida pertinência no ensaísmo que ao autor de *Meditação sobre Ruínas* tem sido dedicado), de tempos a tempos, como que reescreve, ou reposiciona os dados da autoria — os efeitos da assinatura — relativamente à sua obra.

Há uns anos, numa edição discreta de Nelson de Matos, um conjunto de sonetos vinha acompanhado da reprodução da caligrafia do poeta. Tratava-se aí de, pela ingerência do manuscrito, mostrar a mão que escreve, a letra que revela e esconde, as consequências dessa misteriosa aliança entre pensamento, palavra e acção numa forma tão difícil e consagrada como o soneto. A esse sentimento do eterno que, de forma breve, a poesia por vezes ilumina, Nuno Júdice tem vindo a responder com livros onde o tema do poético, não raro, como que congrega toda a intenção de um conjunto. Mas, sendo Júdice, como é, alguém para quem o tema da poesia é primacial, o amor é o outro grande eixo de sentido da sua obra. E não creio que se trate apenas, na poética judiciana, de projectar, pela imaginação feita linguagem, o que a tradição ocidental sobre esse tema tem escrito e que se reformula. A impressão que se tem é que o amor, numa obra tão vasta e complexa como esta, está nos livros como força motriz de um discurso que, no seu modo de construção, só amorosamente se constrói. Amor à palavra, antes do mais. Nos tempos que correm, é esse um perigoso caminho.

Bem sabemos quanto a poesia — certa poesia (certos poetas) e certa crítica — detesta(m) o que pode parecer lírico. Mas o lirismo de Camões será detestável pelo que nele é figuração dos corpos e da demanda de uma alma em conflito com o sensível? Será a lírica de Ruy Belo, ou os grandes poemas de amor de Herberto, menos poesia por aí vibrar o sentimento do desejo imaginante, esse «desejo que dá força ao pensamento»? E Manuel António Pina, a clave do seu lirismo não reside justamente nesse «Agora é» de um amor jamais presente?

Não sei de compromisso maior, na vida e, muito em particular, na vida da poesia, que não seja o compromisso com o amor. Isso

o disseram os trovadores; isso o diz Camões a cada passo («Errei todo o discurso de meus anos»), porque a poesia é percurso de palavras em falha, é arte verbal que quer e não pode definir aquela energia da paixão. Palavra erótica, a do amor, e por isso mesmo poética; uma fala amorosa contra o mundo sujo, a depredação e a hipocrisia das relações alimentadas pelo lucro disso nos fala Nuno Júdice. Isso reiteram, nos mais diversos estilos alguns nomes maiores da contemporaneidade. Jorge de Sena (*As Evidências*) e Sophia (veja-se «Terror de te amar»), Eugénio (as palavras são urgentes como o amor, esse barco no mar humano) e Cesariny (o amor da poesia como libertação das certezas e das verdades), Ramos Rosa (o seu caminho de palavras é o caminho da redescoberta solar do corpo feminino, dos rostos enigmáticos a que deu contorno) e David Mourão-Ferreira («E por vezes», «Soneto do cativo», o amor como perigo e fascínio)... Enfim, Vasco Graça Moura e Pedro Tamen, Ruy Belo, Gastão Cruz, Armando Silva Carvalho. Fiamma Hasse Pais Brandão («O amor é o olhar total», escreve)...

Ora, Nuno Júdice entra nesta linhagem de poetas para quem o poema é o lugar da fulguração da palavra amorosa. «Mulher Deitada», fortíssimo texto, todo ele dependente do regime e do ritmo da anáfora do verbo «ver» prova bem quanto um tema tão obsessivamente analisado advém de uma palavra. É de ver que se trata. O motivo dos olhos, de petrarquista origem (mas já Ovídio nos fala disso no seu tratado de amor), reaparece: «Vejo-te virar os olhos enquanto a tua língua voa como um enxame de louva-a-deus / vejo-te abrigada de uma corrente de ar num portal de profundas pétalas / vejo florirem os teus cabelos como se fossem uma floresta de acácias loucas, / vejo uma cavalgada de minutos nos teus seios brancos num eco de relâmpagos» (p. 135). A comparação, a metáfora, a alusão, a sinestesia, o poder retórico que Júdice aqui mostra e demonstra fazem lembrar, com as devidas diferenças, a voz mais eroticamente explosiva de um António Ramos Rosa.

Paira sob este poema do autor de *A Pura Inscrição do Amor* aquela mesma densidade imaginística que a poética ramos-rosiana perseguiu. Tornar, pela palavra, tão palpável quanto evidente a força do amor, a escrita inscreve e grava, é elogio e lápide. E vale a pena sublinhar a heteróclita voz que aqui ouvimos. Àquele poema longo que encerra os poemas poderíamos opor os doze poemas mais ou menos breves, de ritmos cautos e medidos de *Cântico*.

Se podemos lê-lo como versão do bíblico discurso de Salomão, a verdade é que nestes poemas de Júdice (além de todos os outros que podemos reler, lendo-os como se fossem outra vez novos) a palavra de poesia é movida por uma voluptuosidade verbal que, de algum modo, faz da versão uma forma muito pessoal de o poeta pensar e escrever o amor para lá da fonte judaico-cristã. Motivos clássicos (a pastora, os cenários bucólicos), aquela atmosfera sensual que lemos no grande livro de Amor *Cântico dos Cânticos*, são presentificados («Aqui estás, com/o fio rosado dos teus lábios/o bago da romã no cimo/dos teus seios [...]» (p. 128)) e é a imprecação da palavra que torna as cenas representadas lições da melancolia e, por isso, gravações, lápides, versões sobre o amor. Essa mesma melancolia que levou a um texto como «Out the blue» — dedicatória a um deus ignoto... Pode ser Yoko no caso de Lennon. No caso de Júdice, mesmo se os referentes vêm da cultura (Eurídice, Inês de Castro, ou abstractas mulheres que são *leitmotiv* da escrita), esse deus desconhecido (não o disse Éluard?) é o próprio poema, a poesia.

Helder Moura Pereira:

Lugares incommuns

Uma das particularidades da poesia de Helder Moura Pereira está na capacidade de transformar certas expressões coloquiais em linguagem poética. Em *Golpe de Teatro* encontra-se nos lugares-comuns, em certas expressões idiomáticas, a forma exacta para dizer uma realidade marcadamente agónica. Associam-se a lugares-comuns da linguagem imagens fortes e uma construção sintáctica exigente por meio da qual se dilui o tom prosaico de que esta poesia também se faz. Recolhamos, um pouco ao acaso, alguns desses lugares-comuns: «alguma coisa foi / pelo cano abaixo» (p. 13), «esticámos a corda» (p. 14), «cortaram-te as vasas / fizeram-te a cova» (p. 18), «Lentidão (nunca mais é sábado) / e esperança (enquanto há vida)» (p. 24), «um homem / cheio de amor para dar e vender» (p. 41), «Abre a boca e fecha os olhos» (p. 47), «Já disseste de uma vez por todas / tanta vez» (p. 51), «vou-me embora e nunca mais volto» (p. 55) «fazer mal a uma mosca» (p. 56), «a ferro e fogo» (p. 57). Estes exemplos provam que em Helder Moura Pereira o paradigma da narratividade que marcou muita da poesia dos anos setenta e oitenta é, além do estilo, uma atitude.

O poeta é aqui aquele que se serve das palavras mais usadas pelo vulgo, conferindo-lhes uma significação renovada e é quem sabe agudizar o grau zero dessas expressões lexicalizadas e que, de tanto serem ditas, mais não são do que anexins, âncoras linguísticas. Por isso o poeta diz no terceiro poema da segunda secção deste livro: «Abri mão de palavras desconhecidas / e contentei-me

com as palavras / gastas» (p. 25). Lugar adequado para acontecer a vida, o poema é o verdadeiro golpe de teatro, local onde se expõe o cotidiano como somatório de estados de espírito sem remissão («a sabedoria/ das nossas palavras gastas / está em deixar longos silêncios / dentro dos quais tudo, mas mesmo / tudo, pode acontecer» (p. 25). Vida e literatura, se são golpes de teatro, devem ser realidades interpretadas não no que literalmente significam, mas no que em potência podem vir a significar. É nesse campo de possibilidades de que a existência biográfica e ficcional se fazem que Helder Moura Pereira problematiza uma questão central inerente a toda a poesia moderna: de que modo a existência pode ainda acontecer nas palavras que lhe dão peso?

Separações, equívocos, regressos, desencantos e desencontros, pretende-se localizar o epicentro da dor a que o sujeito tem de dar voz. Tudo, porém, encaminha este livro para zonas singulares de um lirismo feito de ironia magoada, não caindo Helder Moura Pereira em vãos sentimentalismos, mesmo se os textos dão conta de uma inescapável decepção. Não há, talvez, nesta época propícia à derrição, outra forma de um livro de poesia nos dizer tanto: «Deu-se um golpe de teatro, a vida / afinal, tinha outras coisas para mostrar. / Estava tudo quieto (não falávamos) / e quanto mais a burocracia dos dias / se eternizava nos próprios dias, / mais socos desferíamos no amor, / outrora fatal. Foste a correr dar / um mergulho no rio da boa vontade, / de boa vontade regressaste, cãozinho amestrado de circo [...] // O golpe de teatro foi voltares / ao mesmo [...]» (p. 62). Estes versos, pertencentes ao poema que encerra este volume, dizem a vida como «violência prática», mas são muitos os momentos em que a violência prática da vida não está apenas na solidão que os amantes partilham «cada um para seu lado». A solidão, a par das possibilidades que os longos silêncios podem promover, é outro modo de insistir ainda no poema: «Eu era um homem sozinho, reuniam-se à volta / do banco de jardim onde me sentara para ler / [...] / Depois fiz de Nemésio, que é / o que estavam à espera que eu fizesse, e perorei / sobre o cheiro a caril nas giestas [...]» (p. 33).

A ironia dos lugares comuns é ainda uma injunção lançada ao próprio trabalho que a escrita implica. Neste sentido, a referência a Nemésio pode ser lida como sátira à figura do poeta como comunicador de massas, mas é sobretudo afirmação do único estatuto a que o poeta pode hoje almejar: o estatuto do *clown*, do fazedor de

versos inapto para a vida vertiginosa, prática e maquinal. Leia-se, a propósito, o poema «Ainda hoje não vi ninguém», enumeração de gestos quotidianamente repetidos e que o sujeito interpreta («há uma pessoa / que passa diariamente / à mesma hora») distanciado dos outros. Ao mesmo tempo que observa o dia-a-dia sem novidades, imagina a sua «rapariga de Cambridge», «fantasia plena», e que em Ruy Belo funcionava já como compensação imaginária de uma existência vergada ao peso do banal.

Tendo em conta as quatro partes em que se divide este livro, há uma espécie de lógica concêntrica em torno da qual todos os textos foram pensados. A primeira secção versa sobre milagres improváveis, sobre «a esperança das folhas verdes» que mantém o eu e o outro à distância «com silêncios firmes». Nessa primeira parte é a «perda do amor» o pólo em torno do qual as imagens e as metáforas se vão laborando (a corda que se estica, o nó torcido da árvore, a confrontação do sujeito com o seu passado, o erro de ter dito certas frases, os «dias acinzentados de cheiros e sabores / cinzentos», o sol que é cinza), e essa lógica da perda prolonga-se na «visão derrotada» do eu numa segunda parte do volume onde o símbolo da casa — refúgio, protecção, memória — é interpretado por alguém que gostaria de ver todo o passado esbater-se num silêncio só seu. Aí se fala dos caminhos longos que vão da casa à morte, insinuada presença: «até isto acabar / sentir os caminhos que vão dar / ao longo caminho, e o olhar / no tecto, na vida parada, a torradeira / a disparar, um fio eléctrico / na bruma, uma luz parada, / começam a ouvir-se carros. A vida / parada sem corda nenhuma, / o longo caminho, a longa espera» (p. 24). Circularmente, ciclicamente, amor e morte, desaparecimento e solidão, eis os temas que se exploram nos «fotogramas da mente» onde se revelam cenas inomináveis. É esse inominável, essa dor a que é difícil dar nome o assunto obsessivo das terceira e quarta partes de *Golpe de Teatro*.

Fixar, como se pretende, «a geometria da casa», medir os passos, achar novos sentidos em antigos quadros ou lombadas de livros, interpretar a melancolia e o tédio, escrever a olho nu sobre uma magnólia que caiu «e nunca mais houve um momento tão exacto quanto esse» (p. 35), tentar, enfim, a escrita de um poema que nada poderá alterar («Levanto-me com força para o poema / mas o poema tem mais força do que eu») (p. 36), tudo parece vir a atingir um estado final de petrificação. Os poemas, a casa, os sentimentos, pes-

soas que se conheceram e episódios vividos, tudo se reduz a ferrugem ou é «Crosta de ferida velha» (p. 57). Em «Junto às águas do rio, quando eram», o subtexto de Camilo Pessanha reforça essa ideia de petrificação ou de aluimento dos dias inscrita em *Golpe de Teatro*: estes são poemas que contam o acidentado percurso de um sujeito a quem tremem as mãos e a voz; um sujeito que diz frases imperfeitas, fabulosas, a quem o próprio projecto da poesia falhou: «A meio da tarde e à noite, é mais / o ritmo da frase que põe memória / nas palavras, vai-te embora referência, / conotação, força relativa, vai-te / embora força estranha que mudas / as minhas palavras [...]» (p. 59).

Também aqui poderíamos perguntar o que sobra dos passos dados e perdidos do poeta. A pergunta impõe-se porque obriga a uma resposta que só se pode ver nos interstícios de um trabalho verbal simultaneamente alusivo e denotativo. O que sobra é precisamente a força estranha da linguagem como lugar do desconcerto pessoal, vivido como prazer e dor. É o «ritmo da frase frásica» que faz acumular todo um conjunto de sinais que para uns (os hábeis) são sinais vitais e para outros (os inábeis, como o sujeito) sinais de desolação: um autocarro isolado, «um passeio ao lusco-fusco sob / árvores desoladas», a fúria do vento que se ouve e que, ao chegar aos ouvidos do poeta, já não é fúria, mas só murmúrio.

Tudo sucede, assim, entre dois tempos ou dois espaços: o que é tangencial à vida, à biografia, e esse tempo-espço que o próprio poema cria. Não será por acaso que as epígrafes colocadas na abertura do livro mutuamente se complementam, iluminando todos os poemas. Por ironia essas epígrafes vão no sentido contrário do que parecem afirmar: ser amado é coisa insuficiente (Creeley) e os versos que aqui vão ser expostos não irão aquecer ou iluminar qualquer Ama, seja essa ama uma pátria (como em Carlos de Oliveira), uma cidade, ou alguma outra referência mais concreta, eventualmente a casa, o seu coração e as suas sombras esbatidas.

Por isso, é no poema frio — não há exclamações, inflexões de tom, e o registo destes textos é quase sempre informativo — que tudo parece ganhar contorno, principalmente as ausências, ou o que está na outra margem: essa dor indefinível e que, se for alcançada no poema, se tornará crónica, ou um lugar incomum do discurso.

Eduardo Guerra Carneiro:

O «nojo do desgosto»
ou a dor revisitada

«Sim: era o princípio de um fim anunciado.
ela dizia-o de início e ele não sabia
do presente envenenado [...]»

EDUARDO GUERRA CARNEIRO, *A Noiva das Astúrias*,
& etc, Lisboa, 2001, p. 7

Eduardo Guerra Carneiro, nascido em Chaves em 1942, morreu em Lisboa, cidade onde morava, em 2004. Publicou as seguintes obras: *O Perfil da Estátua*, Silex, 1961; *Corpo Terra*, Ed. Autor, 1965; *Algumas Palavras*, Nova Realidade, 1969; *Isto Anda Tudo Ligado*, Cadernos Pensinsulares, 1970; *É Assim Que se Faz a História*, Assírio & Alvim, 1973; *Como Quem Não Quer a Coisa*, & etc, 1978; *Dama de Copas*, & etc, 1981; *Contra a Corrente*, & etc, 1988; *Profissão de Fé*, Quetzal, 1990; *Lixo*, & etc, 1993; *O Revólver do Repórter*, Teorema, 1994; *Outras Fitas*, Teorema, 1999 e, finalmente, *A Noiva das Astúrias*, & etc, já em 2001.

Desconhecido do grande público, jornalista de profissão, Guerra Carneiro é alvo de breve entrada no *Dicionário da Literatura Portuguesa* (Ed. Figueirinhas; edição actualizada, coordenação de Ernesto Rodrigues, Pires Laranjeira e Viale Moutinho), onde se informa que:

[...] dedicou décadas profissionais ao jornalismo, sobretudo reportagem e crónica, de algum modo resumido no título feliz «O Revólver

do Repórter (1994). Mas uma determinação lírica de 40 anos [...] conduz E. G. Carneiro a uma vigilância sorridente, não vá escorrer sem freio o que se pretende vivencial dentro da ciência poética da tradição.¹⁴⁸

Note-se, antes de mais, que Ernesto Rodrigues nos fala aqui de uma «vigilância sorridente» e de uma inscrição da poética de Guerra Carneiro «dentro da poética da tradição».

De facto, se nos lembrarmos do que escreve Luís Miguel Nava a respeito da poesia dos anos 60, percebemos que a dimensão textual ou mesmo estrutural da linguagem poética não dispensou o questionamento do real (da realidade histórica). Mas essa injunção ao contexto sociopolítico exigia, não um discurso panfletário, mas uma vigilância de linguagem, evitando o sentimentalismo e/ou a estafada retórica de sucedâneos do neo-realismo.

Contemporâneo de *Poesia 61* e das revisões formais e estilísticas a que essa década procedeu quanto aos modernismos, Guerra Carneiro interage também com o que advém das poéticas surrealista e mesmo dadaísta, nomeadamente no que elas têm de mais provocatório, sórdido, objecto e intempestivo, seja no plano frásico, seja na dimensão imaginística.

Há, nos seus primeiros livros, a entrega a um imaginário surrealizante, pautado pela procura da desestruturação sintáctica, acompanhada de um tom coloquial, que tergiversa, irónica e melancolicamente, sobre o corpo, o país, a memória, o amor e a morte. Precisamente o país e o corpo, que num poeta, da mesma época, Gastão Cruz, se tornou tema recorrente (o país é o lugar da doença no autor de *Escassez*, e o corpo é também um país doente), esse parece ser um dos pontos nodais desta obra.

O fito de agitar por dentro a fala da comunidade, cerceadora das liberdades com sua retórica pobre e aviltante, faz com que o poeta queira dinamitar a própria linguagem corrente, atacando, sendo sarcástico, quer em relação aos outros, quer em relação a si. Essa acção de destruição da linguagem traduz-se, por exemplo, no reenvio dos textos para a tradição lírica, nomeadamente a que, desde as estéticas finisseculares do nosso oitocentismo, libertaram a poesia dos mais diversos artificialismos de escola. De certo modo, o autor de *Como*

¹⁴⁸ Cf. *Dicionário de Literatura Portuguesa*, Edições Figueirinhas, Lisboa, 2002, p. 187.

Quem Não Quer a Coisa exige a refundação de um novo real, de uma nova maneira de dizer, a qual pressupõe, idealmente, um sujeito novo. O que acontece é que esse outro eu a que se aspira é irrealizável, uma vez que o meio onde se vive é impeditivo de qualquer reforma moral e afectiva, tudo ficando reduzido ao supremíssimo cansaço existencial.

Leia-se, por exemplo, o poema abaixo transcrito:

Mário, tens razão. O tédio é o mesmo
entre o brilho da vidraça e o copo
no balcão. Na mesa vejo as taças
pegajosas e pergunto ao Cesário
se as ruas ainda são a humidade
ou é a luz dos empedrados
que nos dá a outra vida. Essa
de pedrinhas à Pessanha, ou Oriente
que buscamos, ávidos, na sombra
dos poentes, os tais de Pascoaes,
à sombra de um outeiro. Mário,
tens razão. O tédio é o mesmo,
ao olharmos a vidraça, onde a mosca
reflecte o nojo do desgosto. Ou não?

Este poema, em catorze versos (é um soneto, portanto, apesar de não respeitar completamente a forma convencional), joga as possibilidades do seu sentido nos subtextos que convoca.

Desde logo, indica como interlocutor do poema-missiva um tal de Mário que, na memória literária então activada, só pode ser Mário de Sá-Carneiro. Por outro lado, a forma apostrófica, «Mário, tens razão», remete o leitor para António Nobre e o seu poema «Carta a Manuel» inserto no *Só*:

Manuel, tens razão. Venho tarde. Desculpa.

Para além da remissão óbvia para dois poetas em cujas obras a morte é um permanente *leitmotiv*, Nobre e Sá-Carneiro, há ainda a referência a Cesário e a Pessanha, nomeadamente o seu poema em dois sonetos, «Vénus»:

Róseas unhinhas que a maré partira...
Dentinhos que o vaivém desengastara...
Conchas, pedrinhas, pedacinhos de ossos...

O olhar do poeta, tal qual representado no soneto «Mário, tens razão. O tédio é o mesmo», detém-se na «luz dos empedrados», nos poentes de Pascoaes, num qualquer Oriente que possibilite ao sujeito orientar-se na vida. O tema é o do tédio e recupera-se, à O'Neill, um bestiário rasteiro, emblematizado na mosca, reflectora do «nojo do desgosto».

Veja-se ainda a referência ao tédio, *spleen* causador do «desejo absurdo de sofrer» tal qual se canta em «O Sentimento dum Ocidental», sentimento paradoxal, oximórico, mas que tipifica a modernidade estética. O «desejo absurdo de sofrer» vai prolongar-se na obra do poeta de *Isto Anda Tudo Ligado*, exigindo que, na escrita, ao desejo de sofrer corresponda um desejo de invenção permanente. O poeta sabe que a literatura é um «risco calculado — nunca calculista», como sentencia em *Dama de Copas*, assim respondendo à injunção de Cesário e depositando na poesia uma hipotética esperança de viver.

Aliás, nesse poema do livro de 1981, sintomaticamente intitulado «Desafio», define-se uma poética, defende-se uma noção do que escrever significa e exige:

É um desafio permanente esta aventura da escrita, corpo-a-corpo com o desejo de *inventar* a comunicação ou descrever o desejo. Desafio, pois, entre os muros da ignorância, os canais da imaginação, na paisagem real ou recriada.

Insisto em procurar o difícil, a própria incomodidade, no acto de certas relações, na conversa aberta, sem medo ou receio que tomem a nuvem por Juno. [...]

É um desafio permanente esta aventura da escrita. Outros que procurem o controlo das vogais, das frases a preceito, em receitas requentadas, embora, por vezes assumidas numa pretensa «modernidade». Aqui, entre nós, quem nos fala ainda da aventura, da vertigem do desejo, das verdades do ódio ou desamor? Aqui, entre nós, quem nos conta o percurso, diurno ou nocturno, dos ladrões de fogo? [...]

Declaradamente revoltosa, pondo-se à margem das poéticas que procuram «o controlo das vogais», dir-se-ia que a procura do incómodo pela escrita advém da sensação de ser palpável o incómodo da vida. O gozo, ou o tom parodístico, escarminho, acerca da própria poesia não deixa de se construir com base naquele sentimento moderno do «desejo absurdo de sofrer» ou da dor, «falta d' harmonia». Também

paradoxalmente escreverá Guerra Carneiro que a condição da arte é essa «falta de harmonia», pois «sem ela o coração é quasi nada»...

Se o mundo textual interage com o empírico, mas não é esse mundo, uma outra «arte poética» de Guerra Carneiro demonstra até que ponto o exercício do poema nasce do menos poético ou, se quisermos, daquilo que não daria motivo para escrever, como se pode constatar no poema «A Poesia é uma Contínua Invenção da Linguagem».

A obra de Guerra Carneiro pode ser revisitada justamente por aqui: entrando pelo lado mais rasteiro de um real que lhe mereceu o registo sarcástico e melancólico. O «nojo do desgosto», que é sinónimo de um sofrer constante e remete o sujeito para o padecimento de uma dor lancinante e difícil de identificar, conduz esse mesmo «eu» a uma raiva que, se analisada de livro para livro, vai intensificando o desejo de autodestruição. Destruição do sofrimento que deriva da destruição da poesia, e vice-versa.

Em *Como Quem Não Quer a Coisa* (1978) essa raiva, essa auto-destruição é evidente:

Porra nos meus versos! Merda para as linhas engarrafadas das minhas prosas cabalísticas onde nem sequer god, deus, diabo, ou Tu, puta ou deusa infernal, habitam, habitas, coabitam.

A luz terrível de Novembro nos meus tomates inchados de não te foder a preceito, entre Dylan Thomas e Malcolm Lowry, perdido de ácido num areal de zenes e idiotas crestados de mediterrâneo como croissants na Gare du Nord. Presas das córsegas: quantas cócegas me fazes! Assenta o teu cu nestes linguados de prosa enquanto vivo amparado aos candeeiros de Novembro, morrendo e ressuscitando, assando castanhas na tua mama esquerda, abanando a lareira da tua cona ardente, empurrando-te para os ombros o garrafão de vinho novo da minha esporra salgada. Deusa, princesa das trevas, onde estamos? Onde estamos?

Dylan Thomas e Malcolm Lowry são aqui mais do que simples parceiros da escrita. O autor de *Debaixo do Vulcão* e o poeta de *The Map of Love* morreram ambos de problemas com o álcool. Lowry, após turbulenta vida afectiva, expira na sequênciã do alcoolismo e da dependência de barbitúricos e Dylan Thomas após ingerir dezoito dozes de uísque... Destruição da poesia, alicerce em relação à vida, o tom rasteiro, por vezes calão, intensifica um dos problemas que, de forma mais recorrente, esta poesia dá conta: a desenfreada procura

de um objecto de desejo nunca garantido, seja pelo amor, seja pela simples entrega ao sexo pelo sexo.

Correlacionado com a meditação sobre o tempo, o registo melancólico concilia-se com a evocação. Uma aspiração aos espaços livres, de que o texto poético seria o limite, é um dos focos temático-ideológicos da obra de Guerra Carneiro. No seu livro mais citado, *Isto Anda Tudo Ligado*, de 1970, a contemplação do amor, a observação de lugares (Lisboa, Trás-os-Montes, Palmela, Maфра...) vem acompanhada, porém, de uma exaustão, de uma abulia existencial que, em certos momentos reenvia ao Campos desistente. Não se deixa de convocar Antero num dos poemas desse livro onde tudo, vida e morte, política e arte, guerra e livros, amor e desesperança, sexo e ternura, andam ligados:

Um tom mais vago me dizes para ter. Mais poético? As palavras? As cartas dizias? Talvez Antero de Quental à noite com o Oliveira a assobiar de mansinho para disfarçar, a grande produção de sessenta e quatro em Março estávamos, os dias de fuga. Ou a política, o regresso, a prisão? Mais ambiguidade? Talvez a digressão com o teatro, as longas cartas do Zé Carlos, os empregos, os livros, as lâminas, Outubro de sessenta e cinco no átrio de um cinema. Quem estava lá?

Um poder associativo, com constantes justaposições de tempos e de espaços na própria sintaxe, assim como certa performatividade textual, com perguntas que sugerem a presença de um interlocutor, caracterizam o estilo de Guerra Carneiro, também ele atento ao jogo de significantes (com insistentes rimas internas e jogos paronímicos, aliterações e assonâncias).

O álcool (cerveja, uísque) e os cafés tornam-se motivos literários reiteradamente presentes ao longo da sua obra, funcionando como vias compensatórias em relação a um ambiente colectivo irrespirável. Esses espaços onde se bebe a vida por bebedeira são propícios ao fazer da poesia. Sucede, porém, que o discurso poético realiza, torna efectiva a certeza da perdição. Podendo evadir-se, há nos seus textos a convicção de que qualquer coisa (o amor? a esperança?) se perdeu irremediavelmente. Comparem-se três momentos de três livros de décadas distintas, de 70, de 80 e de 90.

Se não temos declaradamente a evidência da morte, temos sugestão da sua presença, seja pelo tom do enunciador lírico, seja pelas

imagens projectadas, todas elas devedoras de uma estética da dor, onde registo onírico se mistura com *flashes* realistas, regressos súbitos à circunstância. Uma mesma sensação de rodopio ou de turbilhão preside aos movimentos desta escrita convulsiva. Um sujeito inquieto comparece nos textos. Mesmo se a dor é controlada por certa frieza na expressão ou convoca dispositivos textuais que exigem ponderação, paragem, frieza expressiva (pontos finais, repetições, uma subordinação vigilante), o certo é que a dor está instalada no seio desse sujeito angustiado.

De *Isto Anda Tudo Ligado* um poema em prosa:

É a dor. Que se instala entre lençóis. Que o envolve e abraça e doidamente beija. É a dor. São gritos e gritos presos na garganta. São seus braços que com paixão o percorrem e chicoteiam. É a dor. Que não tem dia nem noite. Que não se cansa nem descansa. São suas pernas nas minhas pernas. Seus longos braços que me abraçam. São mil mulheres ao contrário.

De *Contra a Corrente*, de 1988:

Arde a neve na cara e nas mãos e à serra
 trepo para então me confundir. Queima
 a intensidade do gelo. Ferem e cortam
 os cristais da neve. Quando gelam
 ribeiras e os tanques ficam pedra,
 os canos rebentam certas vezes: explosão
 de gelo; incêndios de neve.
 Arde a neve na saudade de a não ter
 e já o silêncio da serra dói
 de o não sentir. De novo à neve
 volto e me perco nos cerros,
 quando a claridade cega
 de tanta brancura. Impossível
 serenidade: por ti espero.

e de *Lixo*, publicado em 1993:

Tropeças num cordel, envolve-te
 no pântano. Cordões de nervos teus
 assim quiseram: criar o imaginário.
 Voa sobre o terreno podre que criaste
 e marca um areal e claras ondas.

Os sonhos que tu julgas realidade
não passam de mentira. Tropeças
quando queres e és andorinha
riscando o céu urbano e os beirais.
Vem-me aqui às mãos, tão franciscanas!,
dou-te as possíveis asas para o voo
quando as últimas amarras desse medo
cortares como um cordão umbilical.

Mesmo que se afirme, como na segunda secção de *Lixo*, intitulada «Espelhos e Vulcões», que «nesta história o espelho / quebrado não é história de morte», não deixamos de estar perante poemas que contam a história de espelhos quebrados. Ou melhor: poemas que narram uma vida onde estão quebrados os espelhos onde o sujeito poderia reconhecer-se. Nos textos de Guerra Carneiro também «lentos fragmentos de um mar d'além» boiam no seu «mar de sargaço»...¹⁴⁹

Se no primeiro poema a dor está «entre lençóis», personificada ou alegorizada como mulher que abraça o sujeito, chicoteando-o e enlançando-o cruel e incansavelmente, veja-se que a dor, no singular, «São mil mulheres ao contrário». Sugerindo que, por oposição ao que se pode viver no amor — a partilha da ternura e da cumplicidade, a construção de uma aliança sã — esta dor é responsável por uma *con-fusão* («São suas pernas nas minhas pernas»), o poeta é devorado por essa figura do terror, a feminina dor essencial. Expressiva é a imagem dos gritos presos na garganta e a dos «longos braços que [o] abraçam», uma vez que essa dor, que é mil mulheres ao contrário, ganha os contornos de tarântula cujos tentáculos oprimem a sua vítima. É dessa sensação de opressão que se faz muita da poética de Guerra Carneiro, aprofundando, pelas subtis justaposições de planos ao nível sintagmático, os modos de auto-análise, fazendo do poema o esconjuro de um mal de alma.

Em «Neve», jogando com paradoxos que intensificam a dificuldade da terapia («Arde a neve na cara», «Queima a intensidade do

¹⁴⁹ Aludimos aos versos insertos no poema de Fernando Pessoa «Tudo o que Faço ou Medito», uma vez que nos parece que as imagens do «mar de sargaços» e dos fragmentos boiando no mar da vida (uma vida que fica sempre além), de algum modo são similares ao universo poético de Guerra Carneiro, onde um «eu», boiando na vida, naufraga ou fica aquém do que para si idealizou.

gelo», «explosão de gelo», «incêndios de neve»), o tema da perda, ou da Morte dos afectos é, a pretexto de uma visita à serra — lugar onde o sujeito se poderá confundir — associado ao da saudade apriionante. A metáfora é poderosa: a saudade é um gelo que arde e que, à semelhança do que o gelo provoca nos canos («Quando gelam / ribeiras e os tanques ficam pedra, / os canos rebentam certas vezes»), rebenta dentro do protagonista. Passa-se da observação exterior (a serra, o gelo, os ribeiros, os tanques, a neve) para a interioridade. Uma interioridade explodida, fazendo lembrar, ainda que com outros processos, o que lemos em Sá-Carneiro.

O símile é, deste modo, completo: o que arde na neve não será apenas o gelo, mas a saudade de não ter já alguém. Saudade que gela e que motiva o regresso à realidade após um momento de breve evasão («Arde a neve na saudade de a não ter / e já o silêncio da serra dói / de o não sentir»), o poema torna-se o lugar em que se fundem presente e passado. O sujeito perde-se «nos cerros» (nos erros?) «quando a claridade cega / de tanta brancura», tornando impossível a serenidade. O que resta é esperar por esse alguém (a morte? o amor? a infância perdida? a dor?) que não se sabe se virá.

Já no terceiro exemplo que escolhemos, figurando uma ave que tropeçou num cordel, caindo a um pântano, de novo o pretexto de um dado vindo do exterior dinamiza a inquirição do passado. Os nervos — os seus «cordões» — criaram «um imaginário», mas o poeta sabe que os sonhos são mentira. A elocução dirige-se a um «tu», eventualmente identificável com a própria figura do poeta. A andorinha do poema é o símbolo da derrocada do sonho.

De facto, enredada, seja pelo cordel, seja pelos sonhos que são falsos, essa ave, que reenvia à primavera (a juventude), é uma ave perdida que o sujeito, em registo quase cómico, desejaria ver pousada nas suas mãos «tão franciscanas!», irmanando-se com essa ave que voa «sobre o terreno podre».

Na cena projectada um acto compromissivo — «Dou-te as possíveis asas para o voo» — torna-se, na verdade, hipotético. Essa andorinha podendo vir a libertar-se do cordel que a fez cair no pântano, só quando as «últimas amarras desse medo» forem cortadas «como um cordão umbilical» (do cordel ao cordão, a mesma ideia de prisão), poderá desenredar-se. A poética de Guerra Carneiro versa, enfim, sobre uma dor, uma perda, para as quais não existe solução.

Uma radicalização do discurso, nomeadamente nos volumes *Lixo* (1993) e *A Noiva das Astúrias* (2001), evidencia um aspecto que julgo vir a propósito da morte como tema literário.

O sujeito dos textos de Guerra Carneiro, sendo máscara, personagem, figura, diz da realidade do seu criador, do seu autor — uma realidade que transita e se faz outra no mundo da ficção. Portanto, a clave de leitura biografista fica obstruída, por sobre-interpretar o mundo ficcional. Este é um ponto essencial, dado que, mesmo se pudéssemos pensar nestes poemas como extensões de uma literatura do «Eu», seria contraproducente reduzi-los a mero confessionalismo. O registo autobiográfico não dispensa a construção, a representação daquele que sobre si mesmo escreve.

Em rigor, o género autobiográfico ancora-se numa escrita que, sendo ulterior ao vivido, reconstrói o que se viveu, reinterpretando a existência de alguém que procura fazer o balanço do seu percurso. Em Guerra Carneiro a faceta autobiográfica que se reflecte nos textos é consequência de uma filtragem e não coincide, absolutamente, com a entidade que assina o livro e tem sobre ele autoridade civil.

Dito de outro modo: as vozes que lemos nos textos dos três poetas deste nosso ensaio são repercussões das vozes autorais que pretendem dizer o modo como o mundo é visto. O enunciador lírico, o sujeito, é personagem e a personagem é factor de mediação entre texto, criação literária e existência factual. Irónico ou mais melancólico, Guerra Carneiro fala da morte que esmaga um «eu» preso ao passado, incapaz de vivenciar o presente.

Essa *visão de mundo*, decorrente de se estar e ser num país enclausurado, oprimido por um regime fascista e, já depois do 25 de Abril, transformado num lugar absurdo, coordena-se com uma intencionalidade: a de condenar a realidade urbana de uma Lisboa de enviesadas vidas, onde o sujeito se perde em ruas conhecidas e viagens de cacilheiros, ou entre «velhas putas de bordéis de luxo». Esse universo é, na verdade, laborado em função de uma intenção, de uma *Weltanschauung*.

Escrever sobre a dor, o desencontro amoroso, a passagem do tempo, a morte, implica escolher-se uma linguagem que diga desse universo. É através da personagem literária que se cria o sentido dos textos, deixando de fora o autor empírico que, transferindo-se para essa personagem, irá fabricar uma «constância de sentido» no interior do texto. Por isso é que, num poema como «Jazes, poeta»,

o poeta é aquele que elabora um mundo interior que só pode ser o que é, porquanto é com os olhos da personagem que esse mundo se molda. A transacção de sentido que vai da vida vivida para a vida ficcionada é assegurada pela personagem literária que irá operacionalizar a ficção:

Jazes, poeta, em teu discurso
 píffio quando tentas poéticas
 alheias. A meias vou tentar,
 e a ti tentar dar melhor ar,
 outra tristeza alegre. Jazes poeta
 mas vá lá! Vá lá!, ainda resolves
 as palavras cruzadas desta vida-
 vidinha airada, como assim convém
 a quem no campo tem um batatal.
 Mas olha lá bem!, bens ao luar
 não tens, pois na voragem foram
 eirôs, pinhais e bacelinhos. O canastro
 vigilante — andor ! — também de foi.
 Trovas de uma história — tanto lastro!¹⁵⁰

Através desses «eus» que esplendem a dor nas páginas, fabrica-se aquilo que para Bakhtin é o princípio dialógico, a «imaginação dialógica», factor de modelação, de composição da obra poética a que as vozes / as figuras dão concretude.

Em Guerra Carneiro a referencialidade tem que ver com o desejo de fazer dos poemas e da personagem que neles evolui reflectores da leitura do ambiente social; uma leitura mediada pelos efeitos da referencialidade, da comunicabilidade e da autocompreensão a que alude Ricoeur quando pensa sobre a mediação tripartida nos textos de ficção.

¹⁵⁰ Veja-se o que diz Helena Buescu no ensaio «Personagem e Mediação» sobre a operacionalização da ficção nos textos literários: «[...] através da apresentação das personagens literárias, a ficção apontaria para um dos seus elementos constitutivos, aquele que Paul Ricoeur designa como «mediação tripartida»: «referencialidade» (mediação entre o homem e o mundo), «comunicabilidade» (comunicação entre o homem e o homem) e «autocompreensão» (mediação entre o homem e si-próprio). A partir destas premissas, a personagem literária seria encarada como uma das principais formas pelas quais esta «mediação tripartida» trabalha no interior da ficção: porque a personagem literária é também uma das formas mais evidentes através das quais o sujeito se representa, e representa a sua humanidade, no interior da ficcionalização.» *A Lua, a Literatura e o Mundo*, Lisboa, Cosmos, 1993, pp. 81-107.

À luz do que dissemos, os poemas insertos na secção «Travessa do Abarracamento de Peniche», de *Contra a Corrente*, ganham novos sentidos. E o mesmo se poderá dizer da secção, no mesmo livro, «O Caroco do Remorso». Em ambas o efeito da referencialidade é óbvio. Há uma confrontação entre mundo exterior ao texto e o mundo textual, representado. «Travessa do Abarracamento de Peniche» era a rua onde morava o autor, Eduardo Guerra Carneiro. Vivia no mesmo prédio de Agostinho da Silva e desse prédio se lançou, suicidando-se, a 2 de Janeiro de 2004. Os oito poemas que constituem essa secção, testemunhando o ritmo dessa zona lisboeta, são afectivos, isto é, encenam uma afectividade que vem do olhar do «eu», contemplativo, questionante e crítico.

Poemas-reportagem, se quisermos, fala-se da mercearia de bairro, do custo de vida, de meninas cegas que se dirigem para o convento ali perto. O poeta é, aqui, um contador de histórias, vendo e ouvindo, do seu apartamento, as histórias dos outros («Dos janelões da minha casa ainda vejo / o edifício onde aprendiz fui da arte de aos outros contar / as suas próprias histórias — revividas depois / no corpo oito das páginas do jornal» (p. 53).

Referiu-se Eduardo Lourenço aos «clowns futuros», posteriores a Sá-Carneiro. Nenhum deles, diz o autor do ensaio «Suicidária Modernidade», teria atingido, como esse Mário de labiríntica dispersão, aquela intuição espontânea que transfigurou a vida em circo. Nem O'Neill, nem Cesariny, nem Alberto Pimenta. Esses poetas do nosso novecentismo já estariam presentes no registo funambulesco de Sá-Carneiro. Só Sá-Carneiro, diz Eduardo Lourenço, «pulou dançou, pulou por cima [da morte] e, por fim, a convocou sério como um *clown*, novo D. João de todos os amores possíveis e impossíveis, para este encontro sem Leporello, mas de casaca, digno de quem era «Lord de Escócias» de outras eras.»

Guerra Carneiro não deixa de ir convocando também a morte, numa subtil forma de ser, também ele, Lord de outras eras. O remorso torna-se tema reiterado, mesmo se à superfície os textos dessa secção que vimos comentando parecem ser só a paráfrase de um verso de Peter Handke.¹⁵¹

¹⁵¹ São os versos «Ele cada vez mais estava cansado e lá fora / as maçãs caíam das árvores», de Handke de que Guerra Carneiro se serve para jogar com a imagem do caroco da maçã de Adão, como símile do caroco que é, de algum modo, todo o remorso. Vide Carneiro, Eduardo Guerra. *Contra a Corrente*, Lisboa, &etc, 1988, pp. 61-65.

Aliada à consciência do remorso está a temática do cansaço, que se avoluma de livro para livro, bem como a ideia de que nem a poesia pode resgatar o sujeito desse doloroso remorder de uma culpa invisível, causadora de um desgosto insuperável. É de perda de sentido, afinal, que se trata. Não há sentido para a vida, após o desgosto e o remorso:

Não podia encontrar um sentido
para o desgosto — por mais que chupasse
o caroço do remorso. Perdia-se, é certo,
nesses sonhos de marés vivas, falésias,
violência de medonhos mundos
em que nem caroço há para roer.
Perder-se era seu hábito — e sem jogar.
Dava-se, apenas, em jeito de molusco,
babado no volteio de algumas situações.
Embasbacado ficava a olhar palácios
e depois aí estava de lírica lágrima
a pingar dos olhos. Baboso era e cada vez
mais cansado estava quando lá fora
as maçãs continuavam a cair das árvores.

Como se vê o poeta? Como um «Cavaleiro andante, sem cavalo», escreve Guerra Carneiro. Um cavaleiro sem armadura com que enfrentar um tempo desumano. Precisamente por isso, a crueldade do mundo fá-lo confessar que «Já nem versos rimava», pois a poesia não tem já lugar numa existência desperdiçada.

A morte em Eduardo Guerra Carneiro é, ao fim e ao cabo, uma morte pessoal e também colectiva. Uma morte que se deve ao cansaço de viver em determinado lugar. As imagens expressionistas, de carácter escatológico, ganham força em momentos de crítica social, invectivando-se, no limite, quantos, em Portugal, desmentem, ou não querem assumir, que este é ainda aquele lugar de onde se parte em desvantagem para a vida.

Portugal e Europa, lugares da morte e em relação aos quais se canta o definhamento, a decadência absoluta, a geografia poética do autor de *Dama de Copas* é uma geografia da devastação, não havendo remissão para o mal de que o poeta e os outros todos sofrem:

Estamos no extremo ocidental de uma Europa gangrenada que teima ainda em conservar limpos os punhos e o colarinho, embora tenha podres nas meias e as cuecas estejam borradas de medo antigo, caca seca,

agarrada aos Pirinéus, a montecarlos, montecassinos, urais ou andorras do báltico.

Estamos e continuaremos a estar até que a bomba rebente nos nossos tomates inchados, na goteira do sexo, nas moscas que teimam em disputar-nos a cerveja, nas putas que envolvem em dança os cromados dos bares de hotéis de gare. Poârto ou Parisés; Tomar ou Bruxelas; Leiria ou Malmo: a mesma merda.

Estamos quase a rebentar as costuras deste maldito soutien com que nos apertam as mamas da invenção; quase a rebentar as cuecas com que nos espartilham os caralhos da revolta. De pé, ó vítimas da Europa decadente! Nuzinhos até Trancoso! Com pezinhos de lã até Almeida!

Avançar assim, descobrindo novo discurso, importante porque me importa, também me faz bem, talvez te ajude, vos ajude, ajude afinal a acender o rastilho que vai fazer rebentar a bomba [...] ¹⁵²

Se levarmos em linha de conta que a figuração da morte tem, de alguma maneira, que ver com a certeza de que a vida humana vai sendo pautada por uma decadência progressiva e que é em face dessa evidência que encontramos a certeza da nossa existência, como diz Blanchot, ¹⁵³ então fazer da Morte tema literário é pretender que é possível escapar-lhe por instantes, morrendo primeiro na Literatura.

Bibliografia

- CARNEIRO, Eduardo Guerra, *Como Quem Não Quer a Coisa*, Lisboa, &etc., 1978.
- CARNEIRO, Eduardo Guerra, *Lixo*, Lisboa, &etc., 1994.
- CARNEIRO, Eduardo Guerra, *Isto Anda Tudo Ligado*, Lisboa, Iniciativas Editoriais, 1970.
- CARNEIRO, Eduardo Guerra, *Contra a Corrente*, Lisboa, &etc., 1988.
- CARNEIRO, Eduardo Guerra, *Dama de Copas*, Lisboa, &etc., 1981.
- CARNEIRO, Eduardo Guerra, *A Noiva das Astúrias*, Lisboa, &etc., 2001.
- BLANCHOT, Maurice, *L'Espace Littéraire*, Paris, Folio, 1998.
- BUESCU, Helena, *A Lua, a Literatura e o Mundo*, Lisboa, Cosmos, 1993.
- RODRIGUES, Ernesto, *Dicionário de Literatura Portuguesa*, edição aumentada, Lisboa, Edições Figueirinhas, 2002.

¹⁵² CARNEIRO, Eduardo Guerra, «À Luz de Novembro», in *Como Quem Não Quer a Coisa*, Lisboa, & etc, 1978.

¹⁵³ BLANCHOT, Maurice. «L'oeuvre et l'espace de la mort», in *L'Espace Littéraire*, Paris, Folio, 1998, p. 117.

Manuel António Pina (1943-2012):

O que não vai morrer

«Escrevo o livro comigo mesmo, com o meu sangue, com a minha vida, com a minha memória. A minha escrita tem muitas alusões, frases. Tenho a cabeça cheia de frases! Do Eliot, do Rilke, do Alexandre O'Neill, do Ruy Belo e do Winnie The Pooh, para além de outras que não reconheço e que se calhar são as mais importantes ou significativas.»

MANUEL ANTÓNIO PINA

«A infância vem / pé ante pé / sobe as escadas / e bate à porta // — Quem é? — É a mãe morta / São coisas passadas / — Não é ninguém // Tantas vozes fora de nós! / E se somos nós quem está lá fora / e bate à porta? E se nos fomos embora? / E se ficámos sós?» É este um dos poemas de *Nenhuma Palavra e Nenhuma Lembrança* (1999), intitulado «As Vozes». Precede, na edição de *Todas as Palavras — poesia reunida* (Assírio & Alvim, 2012), um texto que tem por título «Último Poema», com epígrafe de S. João da Cruz. São dois poemas que se entrecruzam, que não são aleatórios na ordem desse livro de 1999 e há em ambos a mesma perplexidade por haver vozes dentro dum sujeito; o espanto por sermos nós quem pode estar batendo à porta.

Mesmo se escritos na primeira pessoa, os poemas de Manuel António Pina, como se pode ler nesse «Último Poema» são um cons-

tante jogo de vozes, uma permanente reflexão sobre o poético como exercício e estudo da identidade. A dor de «não ter sabido / as perguntas e as respostas», como que lançam, desde 1974, data da publicação de *Ainda Não é o Fim do Mundo Calma É Apenas um Pouco Tarde*, a poesia de Pina num dos territórios mais fascinantes da nossa contemporaneidade literária. É que, aceitando o repto de Pessoa, cujo «drama em gente» parece parafrasear — ao ponto de também em Manuel António Pina encontrarmos «heterónimos» como Clovis da Silva ou Slim da Silva ou esse Billy The Kid de Mota de Pina —, o autor de *Aquele Que Quer Morrer* (1978), construirá um «drama gramatical», na feliz expressão de Osvaldo Silvestre; drama esse com consequências fecundas numa obra que, repartida pela crónica, pela literatura infantil (designação imprópria, dado os seus livros não infantilizarem as crianças e jovens a que se dirigem) e pela poesia parece construir-se em torno de obsessões que se vão revezando de livro para livro. O drama em gente pessoano é virado do avesso por Pina, que o transforma em gentes (as pessoas da sua poesia) vivendo dramas. Certas constantes da sua poética legitimam essa teatralização: da interrogação do «eu» e da escrita nos seus primeiros livros, à morte, tema central, com o esquecimento, em livros mais recentes, sem esquecer a reflexão sobre a gramática, a linguagem e a revolução que lhes é inerente.

Esse questionamento, de resto, não pode ser dissociado de uma outra dimensão relacionável, aliás, com os efeitos de encenação dos seus textos. Não só se trata, como atrás se disse, de uma dramaticidade gramatical, tendente à heteronímia ou ao acto de revolucionar a língua, mas também de uma dramaticidade ontológica, pois o «eu» que se expõe ou se dá a ver como espectáculo, e que é o mesmo que tem dentro de si inúmeras vozes, é como se fosse acompanhado pela morte, personagem que se vai tornando cada vez mais presente nos seus livros finais («Eu sei, é preciso esquecer / desenterrar os nossos mortos e voltar a enterrá-los, / os nossos mortos anseiam por morrer / e só a nossa dor pode matá-los // [...] Porém como esquecer» (*vide* «Os Mortos», in *Os Livros*, 2003, p. 16). Pessoas com drama, dramas com pessoas, são a identidade, a meditação sobre as palavras e a poesia e a morte os seus grandes temas. A aprendizagem do poema como lugar a construir-se como morada final dum «eu» mortal, eis o que confere à poética do autor um certo didatismo, como se o leitor pudesse sempre aprender sobre a morte e a vida, o

sentido do crescimento, as diversas idades de que é feita a existência. Várias vezes se clama, neste lirismo agudo, por uma literalidade da/na vida («onde estavas / quando chamei por ti, literalidade?»), e é essa procura dum sentido literal para as coisas que talvez justifique o estilo realista de Manuel António Pina.

Um certo surrealismo, uma extrema acutilância na observação do absurdo de viver — esse quotidiano pobre que o leva a vociferar «morram as repartições», no poema «O que me vale», do seu primeiro livro de poesia — levam-no a cultivar a ironia como figura e como estratégia de distanciamento. O realismo nasce, de resto, dessa capacidade de escrever sobre um real que há dentro do real, desmontando a narrativa seca dos dias, mas transferindo-a para textos em que essa secura e esse absurdo combatem com a linguagem que os diz. Mas o seu lirismo magoado e doce, melancólico e afectuoso jamais dispensa, paradoxalmente, a procura da literalidade que combate. Em «Arte Poética», sentenciará: «Vai, pois, poema, procura / a voz literal / que desocultamente fala / sob tanta literatura», e tal não significa a entrega das palavras a uma literalidade negativa, prosaica, anti-metafórica ou céptica.

Manuel António Pina, a quem, consensualmente, o Prémio Camões foi atribuído em 2011, trouxe, enfim, para a literatura portuguesa um outro modo de pessoalmente dizer o mundo por palavras. Num dos poemas finais da sua poesia reunida — *Todas as Palavras* — como que se revelam as alusões, o sistema de correspondências ou analogias de que a sua obra se fabrica. A casa, os outros, as heranças literárias, os «heterónimos», a música, a infância, a morte, o gosto/gozo de viver; tudo, enfim, é «todas as palavras» na lembrança.

O Tempo é, em rigor, o último grande problema sobre o qual a poesia de Pina pensa e sente. Em «Talvez de Noite», texto inserto no volume *Como se Desenha Uma Casa* (2011), é já numa operação de síntese da vida dentro do tempo devorador que tudo acontece: «À minha volta tudo envelheceu / como se fosse eu, e no entanto / uma casa, ou um espaço em branco / entre as palavras, ou uma possibilidade de sentido. // [...] E digo palavras porque / não sei que coisa chamar / à mudez do mundo. // E digo ‘sentido’ sufocado / sob o pensamento / tentando respirar / a golpes de coração / agora que se desmorona a casa / sobre todas as palavras possíveis.»

III

EDUCAÇÃO E CULTURA

«Toda a cultura real trabalha para a libertação do homem e por isso é, na sua raiz, revolucionária.»

SOPHIA DE MELLO BREYNER

«Seria uma atitude ingênua esperar que as classes dominantes desenvolvessem uma forma de educação que proporcionasse às classes dominadas perceber as injustiças sociais de maneira crítica.»

PAULO FREIRE

O lugar do livro no ensino, um subsídio

Numa polémica recente, quer José Pacheco Pereira, quer António Guerreiro dissertaram sobre o lugar do livro (e da leitura, ou de certo tipo de leituras) na sociedade actual. O historiador, a pretexto do fecho de livrarias como a Leitura, no Porto, ou a Pó dos Livros, em Lisboa, coloca o dedo na ferida ao considerar que «quanto à morte das livrarias [repetem-se] os mesmos lugares-comuns sobre o arcaísmo dos livros face às novas plataformas digitais, às mudanças de hábitos de leitura geracionais» (*in* PÚBLICO, 3/3/18). Mas há outras feridas que convém não esquecer, de tão abertas que estão.

Referindo-se à «ascensão de novas e agressivas formas de ignorância, aquilo a que [tem] chamado a ‘nova ignorância’», fruto do apagamento da memória e da degradação de valores civilizacionais, Pacheco Pereira apela a que se combata essa nova barbárie, tal como se combate o autoritarismo, o sexismo, a violência e o populismo. Importa, a meu ver, ao discutir-se o livro e a leitura, levar o debate até ao campo onde esse tema pode e deve ser alvo da mais profunda reflexão: a Escola, já que a Assembleia da República, casa da Democracia, jamais se debruça sobre tão superficial assunto.

Espanta, porém, que tais artigos não tenham merecido da parte da Escola e da Universidade algum tipo de eco. É verdade que a emergência dos novos meios tecnológicos (o *tablet* e seus quejandos) não garante — antes impede — a criação de qualquer novo tipo de leitura. Ilude-se quem pensa que o computador pode levar à leitura do livro. A tecnologia pode ser útil quando instrumental, é nefasta quando se crê essencial. Para mais, se os estudantes do ensino secun-

dário ou do ensino universitário, na sua maioria, não lêem, por que razão haveria o livro de se transformar em meio de saber se nunca verdadeiramente o foi só porque se usa o computador? Soma-se a este facto, um outro: reféns que estão da lógica depredatória de exames nacionais, ou da lógica do «decorar agora, esquecer a seguir», não admira que o livro lhes seja completamente estranho. A explicação, quanto a mim, é óbvia: nos últimos 25 anos (veja-se o que foi a reforma de programas em 1996) a Escola transformou-se no lugar da formação técnica e tal paradigma não se compagina com a leitura competente de livros exigentes na forma e no conteúdo.

Com efeito, desde meados dos anos 90, enfraqueceu-se a presença, nos currículos, das disciplinas ancoradas na reflexão sobre a linguagem. É, pois, natural que os mais novos sintam dificuldades na prática da redacção e, subsequentemente, na prática da oralidade. Isso advém da dificuldade de pensar com clareza. E como pensar com clareza se poucas palavras se dominam? Resta, assim, o macaquear dos dedos, o dedilhar teclados. O pensamento ligado à palavra, a palavra em coerência com a acção, isso perdeu-se. A crise está, portanto, do lado da educação e da cultura. Proponha-se no exame de Português que aí vem do 12.º ano, no Grupo III, uma dissertação sobre o Maio de 68 (passam 50 anos, impõe-se lembrar...) e ver-se-á o que para os mais jovens isso significa... Ver-se-á o que leram, o que lhes foi dado a saber; como escrevem, de que modo lhes foi ensinada a competência da escrita...

Neste Dia do Livro, quer-me parecer que, para além dos argumentos de Pacheco Pereira e de Guerreiro, outros há que podemos elencar. Lembrando os aparelhos ideológicos de Estado, como os definiu Louis Althusser, tem-se hoje a sensação de que, da Escola às Universidades, se impôs uma política educativa que visa transformar a Escola num avatar das empresas. Com o aspecto *cool* e o auricular da praxe, caminhando, qual Steve Jobs do saber, nos palcos deste ou daquele auditório desta ou daquela escola pública, um ministro da Educação promove os computadores como meio de transmissão de conhecimentos. É uma cópia do gestor sapiente cujos lugares-comuns espantam as audiências fascinadas. Impera a retórica do *marketing* mais sabujo quando se trata de defender esta ou aquela política educativa. Sucesso a quanto custe, essa é a única mensagem que verdadeiramente se ouve. Os computadores, não os livros, surgem, para o cumprimento desse desígnio, como os aliados da nova

elite tecnológica e, na mesma lógica, pergunta-se para quê o livro se a biblioteca, moderna e tão apelativa com os seus computadores, é o lugar ideal para jogar o *Call of Duty*? Perante um trabalho que exige investigação, o *tablet* ou o iPhone são as tábuas de salvação, julga-se. Mas sem o conhecimento de bibliografia activa e passiva (sem livros na memória!) sobre as matérias acerca das quais têm de «investigar», que podem os estudantes vir a ler e saber através desses miraculosos suportes virtuais?

Num outro plano, admita-se: o que tem prevalecido é, na actividade docente, com fundas consequências para os alunos, a ideologia do examinador. Avalia-se, não se ensina. Se pouco ou nada se lê, e pouco ou nada se escreve, não importa o como se faz, exige-se apenas o faça-se não importa como. Por isso, vão sendo cada vez mais comuns nas Universidades e nos mais diversos cursos os alunos que, tendo de escrever sobre um dado tema, fazem plágio de trabalhos já publicados e disponíveis na Net. Eis o expediente de que se servem. Eis o modo como utilizam as plataformas digitais — ler, isso é difícil! Ler o que faz pensar exige tempo, silêncio, maturação de ideias e de conceitos.

Ora bem, a «sociedade do cansaço», na designação de Byung-Chul Han, pede justamente o contrário: rapidez nas aprendizagens, nada consolidando, tornando indistinto o trigo do joio. A derrota dos apocalípticos é a vitória dos integrados. A reboque da burocracia tentacular, das reuniões onde se discutem «estratégias» (mas com base em que autores? Defendendo-se que escola de pensamento?) para que os alunos leiam e escrevam, o que temos hoje é uma Escola que esqueceu a Poesia, a História, a linguagem. Em rigor, a Escola esqueceu o «para quê» e o «como» da sua função social. Esqueceu o livro, transformou-se em empresa, linha de montagem, certificadora (como a Universidade) de diplomas.

Discutindo-se o lugar do livro na escola, raramente se diz o que muitos sabem: a única estratégia de combate contra a «nova ignorância» (no fundo, velha, se virmos bem...) passa por trazer de novo o livro para a Escola e a Universidade. Só assim não será inútil o que escreveram nos últimos anos sobre a crise do livro e da leitura personalidades como Artur Anselmo, Saldanha Sanches, António Guerreiro, Paulo Guinote, Guilherme d'Oliveira Martins, Vasco Graça Moura, Helena Buescu, José Augusto Cardoso Bernardes. Os diagnósticos estão feitos, e não se pode deixar de ver e dizer que o

rei vai nu: se quem ensina não preza o livro, se não se dão condições para que quem ensina possa reflectir e ler, aprender a saber para motivar, então semeamos no deserto.

Os professores, principais agentes neste combate que é, de facto, civilizacional, não só não têm tempo como há, entre a classe docente — digamo-lo com a coragem que se pede — um subtilíssimo (ou às vezes um declarado) ódio à leitura que extravasa os programas e os manuais adoptados. A prová-lo estão os livros de didáctica que enchem o mercado livreiro, mais vendáveis que um ensaio de Eduardo Lourenço sobre Camões ou Antero, um estudo de Jacinto do Prado Coelho sobre Eça ou Fernando Pessoa, ou um artigo de Luiz Francisco Rebello sobre o teatro de Garrett ou de Joel Serrão sobre Cesário.

De leitura se trata, com efeito. E de livros. Do livro. Se o fecho de livrarias é não só um sintoma, mas a revelação efectiva da doença da ignorância, não creio que sem uma Escola verdadeiramente transformada em espaço do conhecimento se venham a resolver quaisquer problemas relativos ao saber ler, ao saber escrever e ao saber pensar. Algumas coisas simples se podem e devem fazer: substituir, nas bibliotecas escolares, o computador pelo livro e promover, publicitar — dar a ver! — edições antigas, comentar o aspecto gráfico, contextualizar esta ou aquela colecção de poesia, aproveitar para falar da História, mas com rigor, com verdade. Um aluno ganhará sempre mais descobrindo Carlos de Oliveira ou Eugénio de Andrade, que gastando preciosas horas da sua formação leitora com os enredos de Dan Brown ou as historietas risíveis dos humoristas de serviço.

Provas de aferição:

Uma reflexão sobre o acto de ensinar

Na edição do *Público*¹⁵⁴, do passado dia 2, a páginas 8, podíamos ler: «No 8.º ano são muitos os alunos que erram na gramática e na aritmética», título de notícia relativa aos resultados obtidos nas provas de aferição, este ano realizadas facultativamente. Aderiram a esta prova 56% das escolas e para o próximo ano estas mesmas provas serão obrigatórias. Segundo a notícia, o que se percebe é que, à medida que os alunos progridem no percurso escolar, vão somando dificuldades quer a Português, quer a Matemática.

Os resultados das provas de aferição — e deter-me-ei apenas na prova do 8.º ano, uma vez que é sintomático que a meio do processo de aquisição de conhecimentos em língua materna se atinjam percentagens negativas tão altas — não se devem a nenhuma das causas que Edviges aponta. Primeiro: para quem viu a prova do 8.º ano pode perguntar-se se aquele tipo de testagens, com inúmeras perguntas de escolha múltipla, aferem competências de leitura e escrita. Até à sexta página (a prova tem oito) o aluno é convidado a jogar a uma espécie de totobola ou totoloto, respondendo a perguntas que, em rigor, são profundamente desinteressantes e divorciadas do espírito das metas curriculares.

Este não é um aspecto — o do interesse que uma prova deveria suscitar nos alunos, já que de motivação se trata — despiendo,

¹⁵⁴ Vide *Público*, n.º 9604, de 2 de Agosto de 2016, p. 38.

justamente porque estes resultados (e não só no 8.º ano, como facilmente se deduz) dão conta de causas mais profundas quanto ao ensino do Português. Já por diversas vezes me referi a essas causas, assim como outros, noutros contextos, igualmente o fizeram. Paulo Guinote, por exemplo, põe o dedo na ferida: a lógica economicista e meramente instrumental das práticas pedagógicas que orientam os metodólogos do Ministério da Educação comprometem qualquer esforço nas políticas que visem libertar o sistema educativo da ideologia tecnocrata que actualmente padroniza as tão propaladas «estratégias de avaliação e aferição de competências».

As provas em presença são o espelho do esgotamento deste tipo de didáctica no caso de uma disciplina como a de Português. E tal nada tem a ver com as metas curriculares e o espartilho a que se refere Edviges, porquanto até se acusem as metas de terem um programa extenso dificilmente cumprível. É que, no horizonte de expectativas das metas curriculares, está a boa-fé de quem defende (como defendo, e apoiando, sem reservas, a equipa das metas curriculares) que é pelo contacto do texto literário, com a prática da escrita e da leitura que podemos dar aos nossos alunos uma cabal formação para um ensino superior que, independentemente das áreas de especialidade, não se confronte com uma massa de estudantes quantas vezes semi-analfabetos que chegam actualmente à Universidade. Bastaria ver o caderno de apoio do 8.º ano relativo à poesia — e onde encontramos composições de diversos autores, de Sá de Miranda e Camões a Nicolau Tolentino, Bocage, Garrett ou Antero, até Cesário e Nobre, sem esquecer o esforço por dar a conhecer poetas como Petrarca e Shakespeare — para comprovarmos que, seja no 3.º ciclo ou no Secundário, o que as metas perseguem é o ideal cultural que a própria Escola, no seu todo, deveria ter defendido.

Neste sentido, a classe docente deveria ser a primeira a defender esse ideal, libertando-se, definitivamente, de um erro recorrente: o ensino da escrita (é aqui que reside o nó górdio, a par da leitura) é o grande combate a fazer e, ao contrário do que se faz, as aulas devem ser o espaço da análise de textos e seu comentário crítico, precisamente por escrito e não com apresentações orais quantas vezes nulas de pertinência, meras repetições, cheias de lacunas, do que «ensinam» os milagrosos livros de apoio. As aulas de Português não são o lugar da avaliação permanente do que, por extensão dos programas, ou por incompetência de quem lecciona, não se ensina.

Sejamos francos: não raro as ditas «estratégias» são um eufemismo para esconder a ignorância docente quanto a questões de História, Filosofia, Política e Artes, sem cujo saber do professor os alunos não compreendam o que estudam, desinteressando-se. O que está também em causa é a formação de professores, deficitária no que respeita à bibliografia de referência que deveria orientar as práticas de leccionação. Preferiu-se a esotérica pedagogia das ciências da educação: para um professor de português, de que lhe vale saber muito de apresentação de *powerpoint* se, ensinando a poesia de Antero, desconhece o que sobre o poeta escreveu Joaquim de Carvalho? Exemplos não faltarão...

Por outro lado, não se percebe como Edviges pode pensar que as metas, por irem ao encontro da defesa do património literário português, propondo a leccionação de diversos textos de diversos géneros, os quais até podem ser escolhidos por um professor competente, sem prejuízo da escolha de outras tipologias, espartilham quem dá aulas e quem as recebe. Justamente porque se pretende que os alunos de todo o país ganhem mais familiaridade com esse património, cai pela base o falacioso argumento de que os programas «não se adequam aos alunos do século XXI» ou que estas provas são para alunos de Lisboa. Tivesse havido, desde 1996, uma preocupação cultural a animar os programas e as práticas educativas, quem sabe a educação do gosto literário não nos parecesse, hoje, algo de tão excêntrico à própria acção de ensinar português.

Não saberá Edviges que a Literatura, já pela diversidade cultural e simbólica das suas produções (poesia, teatro, romance), já pelo repertório diversificado de linguagens e de estéticas, é a melhor defesa contra o nosso tempo? O século XXI, época marcada pela alienação dos mais jovens relativamente a tudo quanto seja a alta cultura, época do terror generalizado, da ditadura da banalidade, do culto da superficialidade feliz, exige, mais do que nunca, que os professores — sobretudo os de Português — tenham um universo cultural alargado, que sejam críticos e não seguidistas desse pedagogo que arrasou com uma tradição de ensino da língua ancorada na literatura e na cultura. A separação entre língua e literatura, ou melhor, o conflito entre linguístas e professores de literatura é que nos conduziu, nos últimos vinte anos, e com acentuada gravidade nos resultados e sucesso escolar dos alunos que frequentam a escola portuguesa desde 2000 até hoje, ao desinteresse dos alunos pelo Português.

Veja-se com atenção a prova de aferição do 8.º ano: nas perguntas de gramática o que se pretende é a reprodução acrítica do que os alunos terão aprendido (?) quanto a tempos e modos verbais, relação semântica entre palavras, morfologia e funções sintáticas. Não há, verdadeiramente, compreensão das razões que justificam o estudo da gramática, hoje, em português. Não há por duas razões: 1.^a) entre os textos literários e o que eles agenciam (ideias, valores, símbolos, mitos, enredos, imagens) e as perguntas que sobre esses textos se fazem, raramente motivam o aluno a que este relacione, integre num contexto histórico-social, mergulhe, enfim, na sua energia vital e traga à superfície, com inteligência, por meio da escrita, a sua visão de mundo; 2.^a) as provas de aferição estão pensadas para a mediania nacional, daí as perguntas perfeitamente inócuas («Navio está para leme, assim como peixe está para» e davam-se às escolhas quatro alíneas: «pescador», «anzol», «atum», «escama»). Não, vislumbro, sinceramente, a pertinência desta e de outras questões gramaticais idênticas.

Mas, pergunto: Não deveria o próprio texto literário permitir a reflexão sobre a língua e seu funcionamento? Que se pretende avaliar ou aferir com semelhantes jogos e futilidades? Precisamente porque literatura é trabalho sobre a estrutura gramatical, sobre a linguagem, não há questões mais científicas a colocar? Quanto ao último grupo, que se pretende de avaliação da expressão escrita, diga-se que é de uma inanidade atroz o exercício proposto: o aluno teria de imaginar uma «personagem aventureira», a qual, chegando a um «país distante» teria de ajudar os seus habitantes a enfrentar «um grande problema». Pedia-se a descrição de um espaço e um título adequado. O que resultará daqui? Movidos pelo desinteresse e reconhecendo a infantilidade desta tarefa, os alunos só podem produzir textos que são como pedradas atiradas à inoperância mental de quem pensa e faz estas provas. Onde está aqui a motivação do simbólico e do alusivo? Onde está a avaliação, de facto, da sintaxe e da semântica? Onde as relações de causa e consequência? Numa prova que se faz precisamente na idade em que o imaginário vive de estímulos simbólicos, não deveria estar o aluno receptivo aos mitos? Mas, ao analisarem-se textos literários nas aulas de Português, acaso se lecciona, com tempo e saber, a mitologia, o simbólico, aquilo mesmo que faz parte natural da capacidade imaginante dos adolescentes? Se queremos que escrevam cientificamente, como propor exercícios

do mais nefando tecnicismo? Como nos podemos admirar depois que, ao nível das relações humanas, tudo redunde na mais aviltante degradação de valores?

É, pois, a Literatura que pode motivar e conduzir os adolescentes ao contacto com a nossa língua, com a sua gramática, comentando-a criticamente, argumentativamente, com consciência histórico-cultural, os textos, as ideias, os valores que cartografam a nossa evolução linguística e literária, filosófica e artística, política e económica (alunos de economia não deveriam conhecer algum ensaísmo de Joel Serrão ou de Vitorino Magalhães Godinho? Alunos de Matemáticas e Ciências não deveriam conhecer o pensamento de Bento de Jesus Caraça?). Basta de composições infantilizantes e fichas de gramática estéreis.

Que se defenda a Literatura e se aposte em acções de formação com formadores conhecedores e amantes da cultura literária. Talvez fosse um começo. Com a enxurrada de questões inócuas de gramática e exercícios de audição que infantilizam e tornam artificial o próprio acto de ouvir (não percebem que os adolescentes acham ridículo semelhantes práticas de ensino?), e de escrever, este tipo de provas fere de morte o ensino do português. Fere, não afere.

O Exame Nacional de Português:

Analfabetismo funcional

A propósito do que se lê no Exame Nacional de Português, impõe-se, a meu ver, um debate na sociedade portuguesa sobre o que ensinar — com a presença de jovens vindos das mais diversas instituições universitárias e escolas secundárias. Um debate de mais de um dia em que se reflectam variáveis diversas. Qual a natureza do processo ensino-aprendizagem, quais são os desígnios educativos da Escola em Portugal (formar para os cursos superiores?) Importa reflectir, muito em particular, sobre a disciplina de Português, axial porque determina as competências básicas no início do percurso educativo, essencial também no que tange à tão desejada inter e transdisciplinaridade dos currículos. Esse debate deve ser feito com visibilidade, mas não segundo o formato televisivo do *talk-show* e, já agora, conduzido por quem domine o assunto e pense sobre os problemas da educação. O assunto é grave e sobriedade exige-se.

Questionemo-nos sobre o sentido do «*Ranking* das escolas» (que nome!!), mas fundamentalmente sobre a igualdade de oportunidades dos nossos jovens. É de justiça social e de democracia que falamos quando pensamos o que a educação.

A que cultura acedem os nossos alunos senão à cultura inculta do *hip-hop*, à indústria pornográfica via internet? Que modelos seguem senão os que lhes são facultados pelo futebol e o humorismo mais bestial? Terão todos os alunos o mesmo acesso aos bens culturais (o livro é o parente pobre dos meios de comunicação, preferindo-se o telemóvel, o google e quejandos...) que lhes permitam ler e escrever

com conhecimento ou ter curiosidade científica? Dos bancos das escolas aos das universidades que mentalidade se tem vindo a impor senão a das praxes, a das «viagens de finalistas» (do quê? Finaliza-se o quê?) regadas a álcool, boçalidade e drogas? Que comportamentos disruptivos caracterizam o quotidiano das escolas? Quais as razões do insucesso nas avaliações? O que se esconde por detrás do *bullying*? Qual o fundo emocional da apatia dos alunos face ao saber? Que valores legitimam o oportunismo (a vulgarização da cábula e da balda às aulas)? Que responsabilidades cabem aos professores, aos pais, aos demais agentes da educação, incluindo sindicatos? Onde iremos parar com a politização crescente de um sector que deveria ser supra-partidário?

Na vertigem em que vivemos, rodeados por uma violência generalizada, como pode a Escola ser o reduto do humanismo e da sensibilidade numa Europa que fez da amnésia o seu único programa educativo? No caso de uma disciplina como a de Português, transversal a todas as aprendizagens, impõe-se reflectir com seriedade e agir com decisão: há leituras obrigatórias que nenhum professor pode ignorar para se preparar enquanto docente e há práticas didácticas que devem ser utilizadas com bom senso (o recurso às novas tecnologias não pode conduzir ao esquecimento ou secundarização dos textos, sua análise e comentário orais e escritos). Há que pôr fim à burocratização da profissão docente, libertando os professores da carga de reuniões sobre «estratégias pedagógicas» (que pedagogia existe sem conhecimento do que se publica e escreve nessa área: não terá Juan Carlos Tedesco razão ao falar da inoperância do sistema?). Escrevi sobre o Exame Nacional, elenquei alguns erros mais frequentes. Sirva o presente artigo como explanação do que anteriormente veio a lume.

Os nossos alunos debatem-se, sem terem consciência disso, com dificuldades de raciocínio discursivo muito sérias. Na forma e no conteúdo escrevem como falam: mal. Exemplos: ausência de preposição «sobre» (e a confusão entre «sob» e «sobre») em frases do género «O sujeito poético reflecte [sobre] o efeito da passagem do tempo» (Questão 4 do Grupo I); a ausência do termo «verso» em frases como «No [verso] ‘qualquer grande esperança é grande engano’»; a colocação de hífen em verbos com terminação no presente do indicativo no plural («le-mos», «sabe-mos»!!); a confusão entre advérbios de lugar e de tempo: escrevem os alunos «onde» referindo-se a noções

de tempo («no Salazarismo onde»), e o advérbio de tempo «quando» referindo-se a noções de espaço; a contínua confusão entre os verbos «mostrar» e «demonstrar», sem se perceber que a linguagem poética não demonstra, sugere, e que são erros expressões como «o verso demonstra», «a metáfora demonstra» ou o consabido lugar-comum: «o texto fala».

Não esqueçamos também redundâncias do tipo «Matilde chorava lágrimas» (no texto não se aludia a choro algum), bem como o uso abusivo de locuções prepositivas como «de algum modo» ou «sendo que», ou ainda articuladores que na lógica frásica complicam, não esclarecem. Querendo corroborar uma ideia anterior, o aluno interliga orações com conectores adversativos, por exemplo. O uso equívoco do particípio passado e de verbos cuja semântica não se adequa ao que se pretende escrever: «As antíteses são causa do desgosto do que lhe foi causado», além das frequentes perífrases e a total deriva ortográfica que mostra à saciedade os malefícios do Acordo que nos foi imposto. Acrescente-se ainda o permanente vício dos demonstrativos «este», «esta» e «deste» «desta», os quais, nas frases que os alunos constroem, remetem para referentes errados ou mesmo para nenhum sujeito ou complemento na cadeia de referência. Leia-se: «No verso «este meu breve e vão discurso humano» o poeta refere-se ao fim próximo desta».

O cenário é mau... Mas dizem que o exame foi «equilibrado» (que significa isso?). Claro que a inenarrável Edviges da APP terá anuído à sapiência dos fazedores do exame. O grupo de Gramática, lembro, inflacionou a avaliação das funções sintácticas: para que andaram, então, os alunos a estudar actos ilocutórios, modalidade verbal, classificação morfológica? E, no limite, mesmo que as estatísticas venham asseverar da melhoria das competências na disciplina de Português, sabemos todos — pelos programas televisivos, pelas declarações dos nossos políticos, pela inanidade dos argumentos dos que têm responsabilidades (a APP e quem a dirige, por exemplo) — que pensar e escrever com propriedade é coisa rara na escola portuguesa. Daí o debate a fazer e as decisões a tomar.

O que se escreve e como se escreve no Exame Nacional de português

«A arte leva consigo uma espécie de rudeza.»

MATIAS AIRES

Ao contrário do que sucedeu em anos anteriores, e particularmente com o impacto que foi a presença de um poema de Sophia de Mello Breyner Andresen na prova do ano transacto e os respectivos «cenários de resposta» propostos pelo IAVE, não houve (ainda) qualquer manifestação de professores, alunos e pais relativamente ao Exame Nacional de Português do 12.º ano deste ano. Talvez isso se deva à impressão (equívoca, julgo) de que um exame em que se avaliam saberes e competências quanto à obra de Sttau Monteiro, *Felizmente Há Luar!*, é mais fácil. Todavia, para quem, como é o meu caso, tenha sido brindado com cerca de cinco dezenas de exames para corrigir, talvez seja absolutamente claro o seguinte: mesmo com um Grupo I dedicado a um excerto dessa obra do autor de *Angústia para o Jantar*, o que se verifica é que a expressão escrita da maioria dos alunos é muito má. E, diga-se em abono da verdade, piorou nos últimos anos.

Num tempo como o nosso tão dado a estatísticas, e seguindo com rigor os critérios de correcção emanados do IAVE, é sintomático que em cinquenta exames corrigidos o número de negativas ascenda a

mais de 40%. Destes 40% mais de metade são provas com níveis inferiores a sessenta pontos em duzentos. É grave e, por muito que se fale em rigor e exigência, como é que podemos calar (nós, professores) a preocupação e a revolta quanto ao actual estado a que a língua portuguesa chegou? O rigor e a exigência são fruto de uma prática pedagógica que, no caso do Português, depende do conhecimento e compromisso do professor quanto ao que significa ensinar a ler e a escrever: a ler o texto literário, a escrever num registo científico, analítico e frio, objectivo e claro. A nossa preocupação e revolta são legítimas: que competências de redacção e interpretação do texto literário e não literário têm os alunos depois de doze anos de ensino? Que alterações de facto ocorreram nas escolas nos últimos quinze anos a vinte anos no que tange à didáctica do Português? Para consolidar a expressão escrita e o universo cultural dos jovens não deveria ser obrigatória a disciplina de História e mesmo a de História da Cultura e das Artes? O Grupo III do Exame Nacional de Português, o que é senão um item em que se avalia a capacidade de o aluno dissertar sobre temas de história e de cultura?

À saída do 12.º ano o que vemos hoje é a incapacidade para responder de forma analítica e pertinente, com base na linguagem dos textos em presença, às questões mais básicas do Exame; questões, diga-se, que não pediam leitura integral da obra de Sttau Monteiro ou dos sonetos de Camões, conteúdo do 10.º ano.

Três perguntas com verbos simples e cujo sentido os alunos deveriam saber: na primeira questão do Grupo I, o verbo «Explicar» («Explique o sentido quer das antíteses quer das interrogações retóricas no início do monólogo de Matilde»); na segunda pergunta o verbo «Explicitar» («Explicite essa alteração [remetia a pergunta para a mudança do estado de espírito de Matilde, a qual recorda os dias felizes que viveu com Gomes Freire] e relacione-a com as referências ao uniforme de Gomes Freire.») e, na última questão sobre o texto A do Grupo I, o verbo «Interpretar» («Interprete as seguintes palavras de Matilde, tendo em consideração [...]» (estava em causa compreender as metáforas das árvores e dos arbustos: no tempo da acção, Beresford, Principal Sousa e Miguel Forjaz, meros «arbustos», gente mesquinha e invejosa, mas detentores do poder, mandaram «cortar» a árvore, isto é, Gomes Freire, numa alusão evidente ao modo como Sttau Monteiro critica também o Estado Novo). Ora, as respostas dos alunos não podiam senão ter em conta a linguagem

do excerto. E o que se vê? Digressões sobre a história de Portugal, com manifestos erros de facto. Eis alguns: Salazar mandou matar Gomes Freire; Gomes Freire era filho de Matilde e a isso se devia a sua tristeza e saudade! Este ainda: Gomes Freire era pretensioso e Forjaz e seus pares defensores do Rei... Curioso que alunos com dezassete anos acusem de pretensão a personagem de Gomes Freire... Homem justo e culto, como terão chegado a essa caracterização?...

Noutros casos, podendo estar parcialmente correctas no plano do conteúdo, as respostas dos alunos são verdadeiros labirintos sintácticos: os alunos não dominam a subordinação, colocam a partícula «que» a propósito de tudo e de nada, usam lugares comuns retirados da gíria futebolística (Matilde estava revoltada e triste por não conseguir «atingir os seus objectivos»), sem esquecer o léxico incipiente, até mesmo infantil: «os maus são os arbustos e os bons são as árvores». Acresce a este panorama outro dado relevante: desconhecem-se as regras da acentuação e não estão consolidados quer a estrutura do parágrafo, quer o uso do hífen, quer ainda as regras de colocação de vírgulas e pontos finais (a vírgula entre sujeito e predicado é erro comum e reiterado).

Outros erros ainda: no texto B desse primeiro grupo, avaliando-se as competências da escrita e da leitura a partir de um soneto de Camões («Oh! Como se me alonga de ano em ano»), confunde-se quase sempre autor empírico com sujeito poético. Chega-se a colocar artigo definido masculino do singular («o Camões»), sem se compreender que, à luz da convenção poética renascentista/maneirista, o poeta se vê a si mesmo como alguém «peregrino, vago, errante», porquanto é de figuração que se trata e não de mero registo autobiográfico quando se trata de ler a poesia camonianiana. Mas, perguntemos, conhecem os alunos os ensaios de Vítor Aguiar e Silva e Rita Maroto a este respeito? Havendo excertos críticos insertos nos manuais escolares a propósito dos modos de ficcionalização do texto lírico, é prática corrente o comentário e a análise desses textos críticos? Saber-se-á que é um erro metodológico grave transferir aspectos do mundo empírico para o mundo literário? Quer isto dizer que as duas perguntas desse grupo implicavam algum domínio acerca (no exame escrevem os alunos «à cerca») de questões de literariedade. Muitas respostas foram exercícios opinativos sobre a falta de saúde de Camões, o qual só podia lamentar-se de ter uma «vida breve», não porque esse seja um tópico da poética clássica, greco-latina (a

«Vita brevis», expressão consagrada na retórica antiga e que a tradição ocidental fixou em moldes proverbiais: *arte longa, vida breve*), de inspiração bíblica, mas porque — pasme-se! — Camões estava velho quando escreveu esse soneto e não praticava desporto, para além de se entregar a uma existência dissoluta (o mito romântico do Camões boémio permanece vivo, fiel às fantasias que se lêem nos livros sobre a «vida oculta» do poeta).

Impressionismo em abundância, superficialidade e incipiência, eis o que se lê. Podemos, bem vistas as coisas, perguntar: depois de doze anos de escola em Portugal, o que é que se aprendeu de verdadeiramente útil a Português? Se, lendo Sttau Monteiro e Camões, são óbvias a ignorância e o desleixo com que se abordam os textos, não deveria ser este o momento para repensar as práticas pedagógicas em curso, nomeadamente no que respeita às competências da escrita e da leitura? Sejam claros: sem a presença da literatura e da crítica e ensaio especializados, articulando saberes de disciplinas várias, nenhum aluno pode sentir-se preparado para as exigências de um mundo onde, cada vez mais, se pede uma cultura integral.

O fim da Europa:
Terrorismo e educação

A Guilherme d'Oliveira Martins

No seu artigo de 18 de Novembro¹⁵⁵, Santana Castilho faz o elenco de alguns dos mais terríveis crimes perpetrados por jovens ocidentais. Esses crimes foram, quase todos, realizados em recintos escolares. No fundo, a tese de Santana Castilho, com a qual concordo, põe a tónica na concepção meramente instrumental do sistema educativo no Ocidente, considerando o autor desse artigo que há um ódio e uma frustração, um desencanto geral das juventudes europeia e americana: ódio, frustração e desencanto que justificam tais actos de violência. De Eric Harris e Dylan Klebold (os dois jovens que mataram no Instituto Colombine, em 1999), ao extremista de direita Breivik (o dos crimes da ilha de Utoya, em Julho de 2011), esses crimes demonstram quanto uma educação obsessivamente técnica pode fazer germinar no seio das sociedades ditas desenvolvidas licenciados e doutorados incapazes de compreender o outro na sua diferença cultural e humana. No limite, o diagnóstico apresentado por Heidegger em *Língua de Tradição e Língua Técnica* estará correcto: uma sociedade que esquece ou menospreza a língua de tradição (para Heidegger é essa a língua da poesia e das artes), encaminha-se

¹⁵⁵ «O tempo e os ódios», in *Público*, n.º 1348, 4.ª feira, 18 de Novembro de 2015, p. 45.

para a sua auto-destruição. Não é, pois, absurdo relacionar o que aconteceu em Paris no dia 13 de Novembro com a crise da educação que tantos e tantos estudiosos têm vindo a denunciar, em maior ou menor grau, desde os anos oitenta.

Ficou célebre, em dada altura, a tese de Allan Bloom, autor do livro *A Cultura Inculta*, à luz da qual se postulava que, dos bancos das escolas aos bancos das universidades, as gerações nascidas e educadas nas décadas de 1970/1980 em diante não tinham a preparação humanística que lhes permitiria compreender o mundo na sua complexa dialéctica social, política e cultural. Para Bloom o diagnóstico estava feito: a decadência geral do Ocidente dever-se-ia a um problema de linguagem. George Steiner, que tem vindo em diversos livros, a alertar para o facto de os mais jovens europeus e americanos desconhecerem profundamente as raízes da civilização a que pertencem, condena, em *Barbárie da Ignorância* (1999), o modelo de educação e desenvolvimento do Ocidente e refere mesmo que o único programa em curso na educação ocidental é a «amnésia cultural».

Na verdade, da música (é ouvir e ler as letras de bandas de algumas bandas de *hip-hop* ou alguns êxitos recentes de *videoclips* que rasam a pornografia) à literatura (onde as bestas célebres inundam o mercado livreiro com a boçalidade da moda), do cinema (ao serviço da infantilização estupidificante das massas, como comprova essa pérola do hodierno, *As 50 Sombras de Grey...*), à indústria do desporto (o jogador de futebol como modelo de beleza e de virtudes, de Beckham a Ronaldo), o lazer que se promove é o que passa pela excitação gratuita dos sentidos, ampliada pelo virtual, por uma internet onde abundam conteúdos perniciosos para o salutar crescimento de crianças e jovens. Excitação que, a meu ver, encerra como linguagem única a violência, isto é, a propensão para o conflito geracional, em virtude de uma alucinação geral: a indistinção entre ficção e realidade. Não espanta, pois, que, para os mais novos o antigo, o clássico lhes pareça velho e represente um mundo que recusam porque não compreendem. Essa violência latente ou declarada é visível quer nas praxes académicas (são precisos exemplos?), quer na insuficiência dos raciocínios que, não raro, em entrevistas de rua ou nos *reality shows* muita juventude denota. Não se trata, claro está, de diabolizar os que hoje têm entre 15 a 30 anos, até porque são as principais vítimas de uma ideologia do entretenimento e da alienação que nos trouxe até aqui, mas é difícil — para quem trabalhe

nas escolas e universidades em Portugal e oiça os testemunhos de colegas que leccionam noutros países — não ver e não dizer «o rei vai nu»... Quem está encerrado nos gabinetes de ouro do Ministério e de Universidades talvez tenha outra percepção, talvez...

Em rigor, poderão as gerações mais velhas orgulhar-se da sociedade televisiva, superficial, mediática e computacional que formaram? Que responsabilidades iremos imputar às gerações que nos governaram desde 1974 até agora? Não obstante os muitos avanços no que tange a uma ideia de escola, não teria sido possível defender uma escola *para as massas* em vez de uma escola *de massas*?

Já se sabe que o avanço tecnológico e a economia global são imparáveis, mas a indústria mediática, nas mais diversas áreas em que actua, em vez de sacrificar tudo ao futebol e ao sexo, aos concursos alienantes e à ditadura da publicidade, não deveria parar e repensar a sua função? Que cultura se tem vindo a edificar nos últimos 30 a 40 anos em Portugal e na Europa, senão a cultura inculta? Que democracia podem os povos viver quando à crise financeira e à austeridade sobrevém a ideologia do terror, a porta por onde poderão entrar de novo na Europa regimes fascistas, ao abrigo da vertigem securitária? Tendo em conta quanto temos vivido desde o 11/9, para me servir de uma data que simbolicamente nos fez entrar no século XXI, não será este o momento de — da escola e das universidades, aos *media* e às empresas — relacionarmos a tão propalada «crise de valores» com a «crise das humanidades»?

Longe de pensar que a poesia ou as artes podem salvar o homem, julgo, ainda assim, que é um erro declarar que uma educação centrada nas humanidades é sinónimo de serôdio romantismo. Mas nada de ilusões: a Europa foi berço, é verdade, das guerras mundiais, e de conflitos étnicos que são lições que os europeus não podem ignorar. Neste tempo de terrorismo global, quando o boomerang da História se volta contra uma Europa que traiu ou ignorou ressentimentos e injustiças de vários povos, importa não fugir ao combate: nas escolas e nas universidades é tempo de ler a Filosofia, cultivar o saber sincrético, não desconhecer quanto a Europa ficou a dever à cultura árabe, da matemática à poesia, da geografia à astronomia.

Mas lembro, à luz do quadro geral em que nos movemos, o que escreveu Peter Sloterdijk no seu ensaio «Os Novos Frutos da Ira: Pós-Comunismo, Neoliberalismo, Islamismo», outra lição que não podemos esquecer e que diz respeito ao fascínio que o fanatismo

islâmico exerce sobre os mais jovens. Avança Sloterdijk três razões para o crescente número de adeptos deste extremismo: i) o islamismo apresenta uma «dinâmica missionária contagiante que lhe dá condições para constituir um colectivo maioritariamente formado por neoconvertidos»; ii) o fundamentalismo oferece «uma visão do mundo centrada na luta», simplificando a dialéctica da cultura humana, na medida em que para estes criminosos a missão é vencer o inimigo (o Ocidente laico, cristão, capitalista) e reconstruir um emirado universal global; iii) o «dinamismo demográfico do seu campo de recrutamento», ou seja, a base de agitação e manipulação em que actua. Diz Sloterdijk: «como os movimentos totalitários do século xx que o precederam, ele é essencialmente um movimento de juventude, mais exactamente um movimento de homens jovens [...] desempregados, sem família e sem perspectivas sociais, entre os 15 e os 29 anos [...]» (in *O Estado do Mundo*, Lisboa, Temas e Debates / Fundação Calouste Gulbenkian, 2006, pp. 191-207).

Eis o perigo real: até meados deste século o Daesh poderá «captar uma reserva de 200 ou 300 milhões de jovens que, provavelmente, só terão como horizonte de sentido» o auto-aniquilamento camuflado de «significado político-religioso». Urge dar aos jovens um outro sentido existencial, uma Europa lúcida e não alienada. Tal desiderato tem de passar pela escola e pela educação humanista.

Analisar a poesia em Exame Nacional ou como deturpar um poema

Para o António Lourenço, meu companheiro de Letras e meu amigo. Exemplo de professor empenhado, conhecedor, resistente

«E eu que medito um livro que exacerbe.»

CESÁRIO VERDE

Para quem tenha lido o que António Guerreiro escreveu no *Público*, «As aventuras de Sophia na pátria dos examinadores», na edição de 19 de Junho, sexta-feira, espanta que a lucidez desse artigo colida com a inanidade das declarações de Edviges Ferreira, presidente da Associação de Professores de Português, segundo a qual o poema de Sophia exigia «grande concentração». Que significará, na semântica de Edviges, «grande concentração»?

De facto, quer para quem faz os exames, quer para quem, com responsabilidades oficiais — caso da presidente da APP — sabe que, em contexto de Exame Nacional de Português, o texto poético tem de ser avaliado, os poetas podem mesmo, como diz Guerreiro, dar «cabo da cabeça [dos examinadores] com tantas metáforas». Creio que, para além do que António Guerreiro objectivamente afirma («onde no poema se lê «ser» os examinadores lêem imediatamente e sem hesitações «ser humano». Para eles «ser», substantivado, não

pode ser senão isso. Que pensarão eles que é *Ser e Tempo*, a principal obra de Heidegger? Um tratado de antropologia? Mas mesmo que desconheçam tudo acerca do ser enquanto objecto da filosofia pelo menos desde Parménides, que nunca tenham ouvido falar de essência e de ente e que não saibam o que é a ontologia, não podem, sem erro e violência, interpretar um poema de Sophia de maneira a torná-lo completamente estranho, e até antagónico, aos princípios da poética nele implícita e construir uma parte da prova com base nessa interpretação, pedindo aos alunos um exercício que só pode ser considerado correcto se deturpar completamente o poema.»), há espaço para nos questionarmos sobre o que pode um professor de Português fazer, ao longo do ano lectivo, quanto à leccionação do texto lírico. E o que pode fazer é, por razões várias, mas que merecem debate, manifestamente pouco.

O problema reside, a meu ver, numa questão de didáctica e de pedagogia do texto literário. É impossível facultar aos alunos, com leitura metódica efectiva, todos os poemas seja de que poeta for. As razões são de ordem prática: ao elaborar-se um programa escolar seleccionam-se textos segundo um critério de qualidade e, assim sendo, que outro poema de Sophia mereceria ser analisado em Exame? Por acaso «Arte Poética II» não deveria ser texto obrigatório a constar nos manuais de Português do 10.º ano? Poema sobre a poesia, aí se explica por que razão a poesia é uma «arte do ser» e, como bem viu Guerreiro, o ser da poesia nada tem que ver, em Sophia, com o que os cenários de resposta do Exame Nacional propõem.

Logo, a questão é grave: segundo os critérios, os alunos terão de dar uma resposta errada para terem certo este item do exame. Se os examinadores lessem o artigo de António Guerreiro chegariam a uma conclusão simples: qualquer que seja a resposta dada pelos alunos terá de ter cotação máxima no conteúdo, uma vez que a própria proposta de cenário é um erro crasso por parte dos que conceberam as questões e os respectivos cenários. E a questão, que lateralmente Guerreiro convoca, é mesmo a de dar, para o Exame Nacional desta disciplina, noções de poética dos autores que constam do programa. Noções de poética, isto é, as coordenadas gerais de determinada obra de dado autor, em função do contexto de produção e da comunidade interliterária a que esse autor pertence. A esta luz pode o professor escolher textos que não estão nos manuais — pode e deve fazer das aulas exercícios de leitura contrastiva/ comparativa, facultando aos alunos alguma crítica literária, sem cuja

leitura os alunos não conseguem apropriar-se do registo científico que, à saída do Ensino Secundário, deveriam dominar.

Em função de uma «pedagogia da admiração» (assim defende Helena Buescu) essas coordenadas de leitura conduziriam, seja em face de que poema for, a um comentário centrado na linguagem do texto em presença, e não em lugares-comuns e leituras superficiais, que é justamente o que os cenários de resposta são. A leitura do texto poético exige, de facto, «grande concentração», como sabiamente diz Edviges, mas essa concentração deriva de um saber literário que, na relação pedagógica, se transfere do professor para o aluno, consolidando — através da escrita — a capacidade da leitura inferencial. Isso exige questionários que não corrompam os textos literários, algo que, no limite, implicaria que os fazedores dos exames soubessem que a ideia de ser em Sophia não autoriza as perguntas propostas.

Já em 2012, António Guerreiro afirmava o seguinte: «Trata-se sempre de perguntas que não convidam o aluno a ler e a interpretar, mas a repetir leituras e interpretações que lhe foram fornecidas. [...] Algum examinando que se desloque ligeiramente em relação ao ‘cenário de resposta’ pode provocar cataclismos em cadeia: em primeiro lugar, afasta-se dos ‘critérios específicos de classificação [...]’ o que significa fugir do horizonte dos ‘descritores do nível de desempenho no domínio específico da língua’». Assim se desautorizam os professores quanto à sua liberdade para corrigir, em função da análise que os estudantes fazem, a expressão escrita e a capacidade inferencial de quem vai a Exame. E assim o acto de ensinar se tem vindo a transformar em corrupção do que, idealmente, o ensino deveria ser — nomeadamente o ensino do Português —, a saber: acto crítico, de verdadeiro rigor, não porque se queira fazer um exame infalível numa disciplina que, porque lida com a linguagem, não pode ser idêntica às matemáticas ou químicas, mas de rigor porque não se pode propor como cenário de resposta correcto o que o poema, neste caso de Sophia, jamais diz. Isso é falta de rigor, Senhores Examinadores. Por muito que mascarem com níveis de desempenho o absurdo dos cenários de resposta que propõem, esses cenários é que são propostas de correcção verdadeiramente subjectivas, feitas, afinal de contas, por quem nunca se deu ao trabalho de ler, para saber o «como diz» da poesia, *Ser e Tempo*, de Heidegger... E aqui, pergunte-se, como podem os professores de Português aceitar semelhantes dislates e idiotices por parte do IAVE?

O acordo ortográfico: Rejeitar o absurdo

Na memória de Vitorino Magalhães Godinho

Em 1986, as Academias de Brasil e de Portugal elaboraram um projecto que redundou na assinatura oficial de um Acordo, o qual foi alvo de discussão e considerado insensato e, portanto, rejeitado, em 1990. Para tal rejeição serviram de base os pareceres à data redigidos por especialistas (linguistas, gramáticos, filólogos, mas também professores de literatura, escritores, poetas...). Concluiu-se que era grave querer uniformizar a língua.

Como escreveu Vitorino Magalhães Godinho em artigo publicado no *Jornal de Letras* (n.º 978, de 26 de Março de 2008; artigo — diga-se — absolutamente ignorado pelo Governo, pelo Presidente da República e pela maioria dos agentes culturais): em 1990 decidiu-se «enterrar sem apelo nem agravo o ruim defunto». Mas volvidos pouco mais de quinze anos, eis que o ruim defunto ressuscitou. Tal sucedeu no mesmo lapso de tempo em que se introduziu — para confusão de alunos, pais e professores e lucro de uns quantos teóricos da linguística e editoras escolares — a famigerada TLEBS, que, tal como o Acordo Ortográfico, e apesar da contestação, não foi eliminada do ensino do Português. Estes dois factos — TLEBS e novo Acordo Ortográfico — são sintomáticos da indigência que campeia na educação.

Pois bem, o Acordo. Como professor de Português e de Literatura Portuguesa, considero inaceitável que a Associação de Professores de

Português não se pronuncie sobre os malefícios que a adopção desta ortografia tem causado em todos os ciclos de ensino. Tem-se ensinado português da pior forma possível: apadrinhando a corrupção das palavras seja na grafia, seja nas concomitantes dimensões semântica e morfológica e fonética. Insiste-se, ao mesmo tempo, em leccionar a gramática com base numa terminologia equívoca e muitas vezes errada. Este Acordo Ortográfico e a falácia científica que é a TLEBS são a prova provada de que a Escola se transformou, salvo excepções, num campo propício para se exercer a ideologia dos *burrocratas*, como disse Herberto Helder...

Da escola ao jornalismo, da política à publicidade, os mais diversos dislates gramaticais fariam corar de vergonha governantes conscientes — que não temos. A anglicização do nosso idioma é uma das causas que mais concorrem para o actual estado da arte. Perdeu importância a matriz grega e latina da língua e, conseqüentemente, perdeu-se a capacidade de compreender e apreender a ductilidade e as subtilezas do idioma de Camões. Alguns exemplos bastariam para que a Assembleia da República se dignasse a fazer letra de lei o regresso da ortografia do Acordo de 1940-45. A supressão dos acentos é apenas uma das facetas deste grave e espinhoso problema criado nos gabinetes de quem não pisou nunca a escola portuguesa. No terreno o que temos é uma realidade alarmante que nenhum governante deveria menoscabar: crianças e jovens sem quaisquer hábitos de escrita e de leitura, crianças e jovens vítimas do desemprego a que os pais estão condenados e para quem a escola, mais do que lugar das aprendizagens da língua e das ciências, é hoje, apenas e só, o lugar do massacre dos exames e sua nefasta formatação. Questionemos, pois, o Acordo: Nas palavras esdrúxulas o que justifica a supressão dos acentos? Nas palavras homógrafas, tal omissão do acento leva a erros de leitura, de entoação, e de compreensão da mensagem. Veja-se a frase: «Baudelaire pára para ouvir a fim de pensar [...]» (in M. S. Lourenço, *Os Degraus do Parnaso*, p. 122). Se se eliminar o acento, como leremos? Há casos em que o acento esclarece quanto à abertura da vogal anterior ou quanto à distinção entre verbos e preposições. Uma coisa é «fôrma» (pão), outra é «forma» (sapato); «bésta» (arma medieval) não é «besta» (animal). (Note-se que a ausência de acentos nestas palavras foi solucionada em dicionários esclarecendo a vocalização, o que em todo o caso pode fazer incorrer os falantes em erros de pronúncia.)

Um acordo bestial foi o que se conseguiu. A recepção deste Acordo merece o nosso escárnio e repúdio, sob pena de vivermos uma recessão linguística que dificilmente poderemos resolver. Veja-se que, sem acentuação, uma coisa é «pôr» e outra é «por». Por isso mesmo é preciso pôr fim à degenerescência civilizacional que grassa por este país, laboratório das experiências mais alucinantes (e alucinadas) do tecno-fascismo.

Veja-se, já agora, o uso do hífen. A sua supressão dificulta a compreensão do sentido global de lexemas. José de Almeida Moura vê bem a ilogicidade da norma defendida pelo NGDLP (*Novo Grande Dicionário da Língua Portuguesa*). Diz o gramático o seguinte: «Um exemplo basta para provar que o Acordo de 1990 veio complicar o que, embora complexo, se tornava claro e produtivo, porque havia regras precisas a normalizar a ortografia. A doutrina da Base XIX do texto de 1945, *por motivo de clareza ou expressividade gráfica* ou *por ser preciso evitar má leitura* manda que se empregue o hífen nos ‘compostos formados com o prefixo *co*, quando este tem o sentido de ‘a par’ e o segundo elemento tem vida autónoma’.» Afirma ainda José de Almeida Moura, autor do ensaio *A Consolidação da Ortografia do Português — Homenagem ao Velho do Restelo*: «O Novo Acordo forjou ‘três espécies de grafias’ com esse prefixo: *coautor*, *corrêu* [...] *co-herdeiro* e *co-utente*.» Pondo à vista as incongruências de alguns especialistas (Malaca, sobretudo), Almeida Moura demonstra que, no caso do hífen, a aglutinação do prefixo a formas seguidas da consoante muda [h] propende à confusão: ora serve aglutinar-se — como em *corrêu* («aglutinados em geral», diz o AO) — como se abre exceção (escrevo com *p*, como se lê). Consulte-se o parecer de Almeida Moura e verifique-se que o Acordo de 1990 defende formas como «coocorrente», «micro-onda», «antirreligioso», «mandachuva» («manda-chuva» no NGDLP) e «guarda-chuva», «paraquedas» («para quedas» no NGDLP) e «conta-gotas», «hão-no» e «hão de». Outro exemplo: no *atual* (manual de instruções rápidas do Acordo) grafa-se «lusoafricano» e no Acordo escreve-se «lusobrasileiro» e «afro-asiático» (Base XV,1). Podíamos não parar. As contradições são manifestas. Na verdade, temos de concordar com José de Almeida Moura: «Este Acordo é o problema, por falta de conhecimento [da língua] e pela adulteração radical dos seus sistemas ortográficos, que reflectem traços culturais próprios da história dos povos que a falam e escrevem.»

A corrupção está, de facto, em curso: vai sendo frequente verem-se lexemas deste género: «eurosiático», «geoistória», «gastreterite», «protoistória». E a questão é que a supressão das consoantes mudas acaba por conduzir a grafias como «Istória», já que os alunos foram levados a simplificar de tal modo que tudo, na grafia, na morfologia e na sintaxe passou a ser relativo. Irrevogável, por exemplo, já não quer dizer irrevogável... De facto, se se escreve como se fala, qual o problema de escangalhar a expressão escrita? Mais: Não é pedagógico aceitar-se que haja dualidade de grafia em situações como «Português» (disciplina escolar e etnónimo) e «português» (língua). E que dizer da generalização de minúsculas em lexemas que designam povos, dias da semana, estações do ano? Também quanto às consoantes duplas generalizou-se o absurdo: «interceptar», «acepção», «recepção», «receptor» perdem o *p* que leva à abertura da vogal anterior e, lendo-se mal, o próprio sentido dos lexemas se desvanece... O que é, pergunto, um *recetor*? Na oralidade como se lerão *receção* e *recessão*?... Pode ler-se em alguns casos a consoante dita *muda*, mas a grafia da dupla consoante evita que o aluno escreva e diga «intercessão» (assim mesmo escrito) ou «intercetar»... Alguém que escreva no currículo que está «ato» para desempenhar determinada função não estará «apto», provavelmente, a escrever uma «ata» (quero dizer: «acta»). Como desatar os nós desta camisa de forças ortográfica? Como será quando, nos Exames Nacionais de 4.º, 6.º, 9.º e 12.º anos, os alunos se virem confrontados com a oscilação de grafia no próprio enunciado dessas provas?

Em rigor, como lembra José de Almeida Moura, no parecer publicado no *Boletim* n.º 35 / 2008 da Academia Internacional da Cultura Portuguesa, e a que nos reportamos, citando Marina Yaguello, a autora do nunca por demais lido *Alice no País da Linguagem* (Estampa, 1991, p. 68): «Uma reforma no sentido de uma ortografia fonética poria o problema da escolha de uma norma, escolha essa que beneficiaria os grupos dominantes. É esse um dos principais obstáculos a uma reforma ortográfica.»

O regresso da literatura:

Em nome dos alunos e dos professores

A Artur Anselmo, meu professor

Seja devido a políticas educativas que menoscabam a nossa identidade, seja porque estamos no «auge da suprema prova» a que Pessoa se refere na *Mensagem*, debater o ensino do Português dá sempre azo a discussões acaloradas. Importa, neste âmbito, ser claro: não há um ensino digno da língua materna sem a presença da poesia nacional, seja ela a medieval, a quinhentista, a barroca, a de oitocentos ou a contemporânea. Em rigor, a arte em que a nossa cultura tem alcançado expressão universal é a poesia, não outra. É um facto. Não se discute. Discutível é haver quem, sendo professor de Português e presidente de uma Associação de Professores de Português (APP), incorra frequentemente em contradições e inverdades, perpassando sempre no seu discurso uma desconfiança quanto à pertinência da leccionação do texto literário / poético nas aulas de Português.

Vêm estas linhas iniciais a propósito dos artigos de 9, 17 e 22 de Julho¹⁵⁶. No dia 9 de Julho, Helena Buescu procurava repôr a veraci-

¹⁵⁶ Cf. BUESCU, Helena Carvalhão, «A Presidente da APP deve andar muito distraída», in *Público*, n.º 8853, 4.ª feira, 9 de Julho de 2014, p. 47; Ferreira, Edviges Antunes, «Omissões, Cedências e Fraquezas da Coodenadora dos Novos Programas», in *Público*, n.º 8861, 5.ª feira, 17 de Julho de 2014, p. 45; Buescu,

dade dos factos quanto ao que, nas palavras de Edviges Ferreira, APP, era a clamorosa ausência da obra de Sophia no ensino. Segundo o seu artigo de 17 de Julho, em resposta ao de dia 9, a poesia desaparecerá dos 10.º e 11.º anos, com a implementação das Metas e do Novo Programa!... Atravessamos, de facto, tempos de indigência... Perante a indigência tinha de haver resposta explícita. Não irei repetir o que nesse artigo de dia 9 foi, oportunamente, escrito por Helena Buescu. Remeto os leitores para a resposta de dia 22 de Julho, texto esclarecedor da equipa coordenadora das Metas Curriculares e do Novo Programa de Português, o qual devia ser saudado por quantos, querendo resgatar a disciplina de Português da padronização, condenavam há anos o desaparecimento da poesia trovadoresca (que regressa, no 10.º ano), de Antero (constante, a partir de 2015, no 11.º), ou de outros poetas do século xx. Bastará comparar alguns manuais escolares dos anos 80 e 90 com os que foram redigidos ao longo dos últimos quinze anos para chegarmos a uma conclusão simples: houve um tempo em que se leu criticamente e se aprendeu a pensar a literariedade dos textos. O que aconteceu de 2001 até hoje apenas beneficiou quem não tem qualquer noção da responsabilidade do acto de ensinar a língua de Camões. Sem dúvida que é de Educação Literária que se trata quando falamos de um Novo Programa que procura resgatar esta disciplina da superficialidade dos conteúdos que minimizavam, nomeadamente, o texto poético.

A partir de 2015/016 podem ser leccionados, conforme a escolha e o saber de quem ensina, Jorge de Sena, António Ramos Rosa, Herberto, Luiza Neto Jorge e Ruy Belo. A poesia destes autores comparecia — residualmente — na unidade «Poesia Contemporânea» no 10.º ano (a autora de *O Ciclópico Acto* não comparecia). Serão aprofundados, ainda no 12.º ano e conforme a liberdade de escolha, Torga, Eugénio, Manuel Alegre, Vasco Graça Moura, Nuno Júdice e Ana Luísa Amaral. Podem os professores facultar aos seus alunos uma consciência mais sensível relativamente às realizações estéticas que ocorreram ao longo do nosso «século de ouro». E que não se diga que esta lista obriga os professores a fazer uma escolha exclusivista. De entre as sugestões e conforme o *corpus* seleccionado, há espaço para conhecer outros textos destes poetas (e exige-se aos professores que os conheçam, sem mais). Nada impede a intertextualidade nas

Helena Carvalhão *et al.*, «Ler o Novo Programa de Português sem equívocos nem omissões», in *Público*, n.º 8866, 5.ª feira, 22 de Julho de 2014, p. 47.

aulas de Português e é até desejável ensinar a ler texto complexo conforme os métodos analítico e comparativo.

Ler Ruy Belo em intertexto com Herberto e estes em cruzamento com Nuno Júdice pode ser exercício hermenêutico extremamente aliciante para os alunos. E o mesmo pode ser feito — atendendo a que se fará um Exame Nacional que contemplará conteúdos do 10.º ao 12.º anos — quanto à revisão de poesia de outros períodos literários. Com benefício do aluno, pode o professor voltar ao Camões lírico (matéria de 10.º ano) e relê-lo, no 12.º ano, à luz do diálogo que Sena estabelece com o autor das *Rythmas*. Noutra vertente, caso o professor aceite o repto, pode — lendo Cesário no 11.º ano — ver de que modo à epopeia clássica sucedem formas épicas modernas, de que «O Sentimento dum Ocidental» é exemplo maior. Logo, as Metas e o Novo Programa são de saudar, tendo em conta a desejável intertextualidade que, em teoria, é defendida pelos responsáveis que formularam este programa. O que é fundamental é que, nas escolas, se passe da teoria à prática e não se escudem os professores por detrás de argumentos falaciosos que só justificam não se analisar texto em aula, caindo-se em impressionismos de antanho... Ou em pseudo-experimentalismos laboratoriais (a escrita criativa... essa famigerada bizarrice...).

Quando, a partir das reformas de 1996, o Português se transformou em experimentação linguística (a famigerada separação entre um Português A e um Português B), em pragmática esterilizante, lugar do desconhecimento absoluto da nossa cultura, que comentários ouvimos de Edviges Ferreira e de outros responsáveis? Que críticas teceu a presidente da APP, já nos anos 2000, a respeito de unidades como a de «Textos Transaccionais», por meio de cujo ensino os alunos nada mais tinham de saber senão como fazer declarações, actas, redigir ofícios ou inventar regulamentos? Os manuais escolares, com questionários infantis e pejados de fichas gramaticais alienantes, nunca lhe mereceram a mais leve crítica. Zurziu contra a diluição dos conteúdos literários nos programas de Português e a eliminação de autores como Bocage, alguns neoclássicos, António Nobre ou Camilo Pessanha e António Nobre? Se Edviges, como quer fazer parecer no seu artigo de 17 de Julho, se preocupa tanto com o desaparecimento da poesia, por que razão não exige o retorno desses mesmos autores em próximos programas?

Lembremos, para que conste, o que disse Edviges Ferreira, em Novembro de 2013, quando as Metas e o Novo Programa estavam

em discussão pública: «Fiz uma *leitura em perfeita diagonal*, e só me centrei *um bocadinho mais* a nível do corpus literário. Senti que tinha voltado à época em que havia um programa de Português A e um B. O A com uma literatura para os alunos que seguiam Humanidades e o B virado para os alunos que seguiam Economia, Medicina e cursos técnicos». Uma mentira, própria de quem leu «em perfeita diagonal»... Uma mentira rotunda e um raciocínio contraditório... Com o Novo Programa declarava: «retrocede[mos] 20 anos», pois o «corpus literário [é] extremamente profundo». Extraordinário! Então, mas ensinar Português não é trabalho sobre os textos; trabalho esse que deve ser realizado profundamente? Que diria Antero?

Como defendeu Vítor Aguiar e Silva, só com aulas de Português onde seja evidente e se defenda uma lógica «textocêntrica» — primordialmente focada no ensino da linguagem poética — será possível facultar aos alunos «a ontologia da obra literária» (Aguiar e Silva, Vítor M., «O Texto Literário e o Ensino da Língua Materna» in *As Humanidades, Os Estudos Culturais, O Ensino da Literatura e a Política de Língua Portuguesa*, Coimbra, Almedina, 2010, p. 183). A literatura anima as ideias, confere um quadro referencial mais alargado e leva à leitura do texto crítico, precisamente o registo escrito que os nossos alunos não dominam porque lhes falta contacto com o ensaísmo. Em *Para que Serve a Literatura?* (Deriva, 2010), de Antoine Compagnon, podemos ler: «A literatura, ao expressar a excepção, proporciona um conhecimento diferente do conhecimento erudito. [...] O seu pensamento é heurístico (nunca deixa de procurar), não algorítmico.» (p. 48).

Sobretudo, que se fale a verdade. A presidente da APP, em tempos, chegou mesmo a afirmar que este Novo Programa faria dos alunos «especialistas em literatura»... Quem dera! Jorge de Sena, engenheiro de formação, ou Torga, um médico, comprovam à saciedade que saber-se literatura é estar dentro da vida, compreender que o homem não se reduz ao tecnicismo nefando destes tempos perigosos. Exige-se, assim, que em futuras revisões dos Novos Programas haja essa vontade de inquirir o sentido dos textos, dando aos alunos e professores a dignidade que merecem. Carlos de Oliveira, Mário Cesariny, Fiamma Hasse Pais Brandão, Gastão Cruz, eis alguns poetas sem os quais não podemos citar «Arte Poética II», de Sophia — a *intransigência sem lacuna* é fruto do contacto com a nossa cultura literária. Defender o regresso da literatura e da poesia é já um primeiro passo para não transigir com a mediocridade.

25 de Abril na sala de aula, uma reflexão

Dois livros de Maria Filomena Mónica, intitulados *A Sala de Aula* e *Diário de Uma Sala de Aula*, com chancela da Fundação Francisco Manuel dos Santos, recém-publicados, pretendem ser um contributo para que se evite aquilo a que, nas palavras da sua autora, é o «colapso do sistema educativo».

Um artigo no *Público* (n.º 8742, 5.ª feira, de 20 de Março deste ano), de Natália Faria, citando Maria Filomena Mónica, abria com uma manchete suficientemente alarmante, justificando debate sério: «Escola pública não dá garantias de ensinar os alunos a ler e a contar.» É essa uma das conclusões a que, na sua investigação, chega Maria Filomena Mónica. As causas, diz, são várias: a sala de aula reflecte, no fundo, a decadência a que chegámos. O diagnóstico — e este é mais um, a ter em conta — está feito. Mas os erros sucedem-se e repetem-se, como se cada ministro desconhecesse em absoluto o resultado de políticas anteriores.

A autora daqueles dois livros não hesita, e bem, em apontar os erros a quem tutelou a pasta da Educação, desde 1974. Depois do Estado Novo, as escolas e os docentes não estavam preparados para a entrada de uma massa de alunos para os quais a escola nada significava. É certo que o abandono escolar era, em 1974, uma realidade cruel, acrescida de uma taxa de analfabetismo que rondava os 35%. Os professores, diz-se nestes dois livros, estariam habituados a ensinar os filhos das classes mais abastadas, não os filhos das classes médias. Com sucessivos ministros empenhados em debitar leis, decretos e portarias, e outros documentos de um rigorismo ininteli-

gível, a profissão docente, passados quarenta anos, é hoje o quê? Em síntese: uma profissão que se burocratizou. Em tese: uma profissão que nada tem que ver com a transmissão dos saberes. Formata-se, não se educa; padroniza-se, não se aprofundam conteúdos inter e transdisciplinares. Não admira que, maioritariamente, os alunos, do secundário à universidade, deplorem os currículos que emanam do ministério.

As aulas são, como escreve uma aluna, mais ou menos isto: «Barulho (vozes, risos, cadeiras e mesas arrastadas) [...], há pessoas sentadas nos parapeitos das janelas — com os pés em cima das cadeiras onde deveriam estar sentadas — a conversar.» Espelho da mentalidade vazia que grassa por entre docentes e discentes? A sala de aula reflecte a degradação (depravação, diria Cesário!) dos usos e costumes? Sim. Num dos diários lê-se: «Duas alunas pintam as unhas e quatro desenham gráficos nos diários. Um grupo ao fundo da sala joga às cartas. [...] Os telemóveis não param de tocar.» A socióloga, em face da realidade escolar, sintetiza: «É uma escola criminosa, indigna, estúpida. Que não suscita a curiosidade para aprender, que não ensina as crianças a pensar. [...] Tornou-se um desperdício de dinheiro.» Maria Filomena Mónica, ao aplicar uma adjectivação dura e directa — a escola é «criminosa», «indigna», estúpida», é o lugar onde não se pensa —, vem dar força ao que, noutros momentos, foram meras constatações de quem, como professor, não ignora o que, agora, se diagnostica. Mas parece que ninguém, com responsabilidades, quer ver...

Problematizando: essa escola que não se soube preparar para acolher, depois de 1974, as massas; essa escola onde hoje a classe docente não tem qualquer poder, não será, além de vítima das sucessivas medidas ministeriais, causadora da sua própria degradação? É certo que, enquanto instituição que deveria zelar por uma sólida formação, a escola nem ensina a ler nem ensina a contar. Oiçamos a Maria Filomena Mónica: «A cultura que os alunos adquirem ao longo de 12 anos é má. Há a ideia de que a escola tem de dar coisas que os alunos compreendem facilmente, como as telenovelas, os discos da Taylor Swift ou os livros do Harry Potter. Simplesmente para isso eles [os alunos] não precisam da escola.» A consequência é simples: os alunos que frequentam a escolaridade obrigatória «mal sabem ler e muito menos interpretar o que lêem ou construir frases com sujeito, predicado e complemento directo». A pergunta impõe-se: se

os nossos alunos não sabem sequer o elementar, tal fica a dever-se exactamente a quê? Ao facto de os professores não terem tempo para a investigação e para a leitura? Eventualmente. Mas, sejamos francos, se os alunos não sabem ler e escrever, interpretar (inferir!), tal não resulta também da má preparação científica de quem ensina?

Ninguém desmente que o ministério desconhece o terreno social em que interagem professores e alunos. Deixar em paz quem ensina, libertar a docência da profusão de regras e da burocracia, eis uma medida que qualquer ministro sensato deveria tomar. A par disso seria bom que as acções de formação, que tantos professores frequentam, fossem sobre leccionação de conteúdos insertos nos *curricula* e não acções sobre Powerpoint, sobre «estratégias de motivação» e «avaliação», eufemismo para designar, no fundo, acções de formação que visam, de facto, padronizar os professores, formatá-los de modo a que a escola seja uma instituição que certifica, via exames, uma suposta aprendizagem de competências...

Entre 1974 e 2014, o que se fomentou foi, a meu ver, um pedagogismo de tal modo provinciano que ensinar é, sobretudo, «inventar estratégias». O *ranking* escolar é paradigmático quanto à ideologia mecanicista que se impôs. Uma lógica de concurso, eis a que levaram os exames, com a concomitante — e nefasta — consequência entre estudantes e escolas, a saber: a desenfreada competitividade, corrompendo o espírito do acto de ensinar. A ideologia oca do nosso sistema de ensino mascara o vazio das aprendizagens com a aridez dos currículos e a subsequente ideia do professor como alguém que deve ser um «técnico» ou, quando não, do *entertainer*. Tal acontece por culpa do ministério? Sem dúvida. Retirou-se à figura docente o poder simbólico do saber e, sintomaticamente, falar-se hoje do professor como mestre pode levar ao escárnio. A mentalidade reinante que vê no docente ora um *entertainer*, ora um «técnico da educação» desvirtuou também a figura do professor. Reduziu-se, assim, o acto de ensinar à mera elaboração de fichas preparatórias para exame. Dar respostas-tipo, eis o que também desmotiva muitos professores que não se revêem no mercado lógico em que o ensino se tornou.

Queixam-se os professores, e com razão, da carga horária; dos programas escolares impraticáveis, seja pela extensão, seja pelo ridículo de muitas propostas didáctico-pedagógicas. Queixam-se das turmas com excessivos alunos e da lógica dos agrupamentos, não se percebendo que as diferentes fases do crescimento sociocognitivo de

crianças não se compagina com a amálgama, a barafunda a que os agrupamentos levam. Lamentamo-nos de os alunos falarem e escreverem um português de caserna... Mas não estaremos nós perante a inescapável realidade de um sistema global que propositadamente anulou as diferenças reais entre quem aprende e quem ensina? Não espanta. Educados por uma televisão ditatorialmente banal, vítimas de uma cultura onde impera a vaidade, a tirania da ignorância e a boçalidade, os nossos estudantes sabem bem o que é andar na escola: é fazer cultura de café, é o jogar às cartas, o pintar as unhas. E, muitos deles nos perguntam, com dedo acusador: «De que me serve, se tudo é secante, andar na escola e empenhar-me?»

Praxes do Meco:

A educação ou no reino da estupidez

Em 1912, tal como Eça décadas antes, Fernando Pessoa escrevia sobre o caso mental português. Entre muitas características da nossa mentalidade e dos nossos comportamentos, Pessoa identificava como espécie de patologia a inescapável tendência para não haver em Portugal homens originais. Ausência de escol, eis o que minava, diz, a nossa realidade. Tal ausência de escol tinha a seguinte consequência: «A ausência de ideias gerais e, portanto, do espírito crítico e filosófico que provém de as ter.»

Ora, num país onde pensar-se pela própria cabeça é coisa estranha e originalidade se confunde com excentricidade, de que modo a tragédia do Meco se relaciona com estes factos? De modo, quanto a nós, directa e naturalmente. Directamente porque a ausência de escol se faz sentir nos mais diversos domínios da sociedade portuguesa: da política à economia, das escolas à Universidade, da administração dos bens públicos, ao modo como se faz televisão, ou se faz outro qualquer trabalho... De modo natural, porquanto seja natural num país alienado as consequências serem as actuais e não outras.

A tragédia do Meco é um dos mais claros exemplos de que Portugal, independentemente das gerações, está doente. No quotidiano vai imperando o ressentimento, a vulgaridade, a inveja, a incoerência, a mentira, a ganância, a superficialidade... tudo num *melting pot* potencialmente explosivo. Não haverá interesses de classe que possam muito contra um povo que, sucessivamente atraído ao longo

da sua história, veja como única saída, a violência urbana. As praxes ilustram, para quem dúvidas tiver, o modo como essa violência se está consolidando. O problema é que é a Universidade, no seu todo, que está em causa e, a juzante, o suposto escol que pudéssemos ter...

Lendo as declarações dos responsáveis pelas associações de estudantes é espantoso como podem continuar defendendo as praxes. Segundo Mariano Gago, a prática da praxe «é uma regressão inadmissível, uma verdadeira educação para uma sociedade fascista: educar para a banalização da prática da violência física, psicológica, verbal, da humilhação e da violência sexual», como disse em entrevista ao *DN*. Só podemos compreender que tal seja defensável pelos jovens dirigentes universitários à luz do provincianismo que Eça e Pessoa identificaram. Com argumentação de pacotilha, limitam-se a aludir à tradição das praxes com vulgaríssima estratégia retórica: a de tomar a nuvem por Juno e dizer que não se pode proibir o que — pame-se! — eles obrigam outros a fazer!

A tragédia do Meco tem levado a que os pais queiram ver a verdade. Mas a verdade é, no limite, relativamente simples, apesar de condicionantes complexas. É o tecido social do país que está armadilhado por décadas de mau ensino e de más práticas. Estruturalmente (mentalmente) a liberdade ainda não se aprendeu em Portugal. Factos históricos que possam explicar o nosso «ser português»? A Inquisição, o centralismo burocrático, o absolutismo, um liberalismo de barões, como bem sentenciou Garrett nas suas *Viagens*. Depois de 1974 o que se sedimentou foi simplismo do rotativismo bipartidário. Consequências? A consabida ambição política que, desde as *jotas*, leva a que, desde cedo, se cultive a intriga, a inveja, o umbicalismo. Em termos gerais, e entrecruzando diversos sectores, diremos que em Portugal se procura apenas o nivelamento pelo mais baixo e sórdido. Praxes, juventudes partidárias (também entoam cânticos à chegada dos seus líderes, lembrando claques de futebol, furiosamente ululantes), vida universitária, ideologia televisiva, a própria vida colectiva nas dimensões familiar e pessoal — tudo parece minado pelo idiotismo sorridente dos integrados. Umberto Eco poderia ser de boa leitura: quem ousa ser hoje apocalíptico? Quase ninguém: há que ser (e estar) integrado e participar da vida colectiva com o denodo próprio de quem leu o manual do bom inquisidor.

Não me espanta — ainda que lamente a morte destes jovens universitários — a tragédia do Meco. Poderia ter sido durante um

qualquer cerimonia numa qualquer escola secundária. À custa da deseducação a que temos votado os nossos jovens — e de que a televisão é um dos principais responsáveis, ao demitir-se do seu papel cívico e potencialmente cultural — criou-se em Portugal, e na Europa da austeridade, uma sub-cultura de entretenimento que tem como consequência achar-se que viver em liberdade é tudo relativizar, ou menoscar. No afã de serem populares no seu grupo de amigos, na Universidade que frequentam, na escola onde estudam; na demanda absurda de darem um sentido à vida no meio do desconcerto hodierno, as praxes, bem como outras práticas sociais, são um convite à morte, moral ou física, pois que é a própria energia vital o que esta sociedade nos está roubando.

Pessoa escreveu que os portugueses pensam em manada. A inclinação para termos de nos sentir «integrados», tudo isso impede que ousemos ser quem somos. O que se terá passado para que, ao contrário de 1969/70, a cidade de Lisboa seja hoje palco de tamanha regressão? Às ordens «de um ou de uma qualquer idiota a fazer de chefe nazi» — palavras certeiras de Mariano Gago — como podem centenas de estudantes que ingressam no Ensino Superior vir a ser o escol, a elite que nos falta?

Não creio que possamos desligar as palavras de Pessoa e de Eça deste caso triste, o da praia do Meco. Morreram estudantes. Ao que parece, com pedras atadas aos pés, fosse porque se preparavam para um ritual de iniciação nas praxes, fosse porque queriam uma melhor integração, fosse por terem sido coagidos... O que é facto é que foram subordinados a uma ideologia perigosíssima que, invisivelmente, vai tornando a vida em Portugal um exercício de sobrevivência. Falta-nos, de facto, um escol para que possamos ver o nosso quadro civilizacional em toda a sua extensão. Se antes as praxes, em 1969/70, eram «rejeitadas por todos porque eram vistas com horror e desprezo», o que aconteceu para que hoje se diga que são uma tradição a manter? Mas tradição do quê? Desde os anos 90 se sucedem as mortes, os estropiamentos, as humilhações, por causa de praxes. Ainda que — cantando e rindo — os praxistas insistam em fazer da Universidade o campo aberto da tortura, sob a capa da integração no grupo, tal mudança fica a dever-se à banalização do mal.

Em Setembro, com cânticos selváticos, com lugares-comuns sobre a defesa de uma suposta tradição académica, os «caloiros» lá desce-

rão a Alameda da Universidade, lá se arrastarão ou irão rastejar em nome da uma melhor integração na Universidade. Talvez imitando novas práticas «mais benéficas» (a expressão é de Marcelo Fonseca, Presidente da Associação Académica de Lisboa), quem sabe se italianas (lembrando os camisas castanhas?), ou alemãs (evocando a juventude hitleriana?), provoquem enorme orgulho nos pais. Esses pais que — muitos deles com pouca escolaridade e por isso felizes por verem os seus filhos ingressar num curso superior — nem imaginam o que os seus filhos têm de fazer para cantar, poucos anos depois, o «efe-erre-é» num qualquer estádio onde fazem a Queima das Fitas (queimam o saber...). Num estádio repleto de camisas negras com crachás onde se lê que já se é doutor... Entra-se assim na idade adulta depois de muita praxe... quero eu dizer: na idade adúltera. Onde a política?

Verdades sobre o ensino do Português:
Metas curriculares e não só

«Não servirei mortais.
Não servirei.»

JORGE DE SENA

O título deste artigo, para quem tenha suficiente má-fé, será mal atendido. Não queremos exactamente aventar uma verdade única sobre o ensino do Português, mas tão-só destacar que, por razões histórico-culturais (Inquisição, fascismo, censura, catolicismo tridentino, liberalismo de importação,...), o ensino do Português (ou o ensino, em geral) padece duma doença que, tão cedo, não terá cura possível. Essa doença é o culto da banalidade ou da vaidade da ignorância. Em regra, o que hoje se faz nas aulas de Português, o que se promove e se crê moderno, inteligente e científico, é de uma total ineficácia didáctica e pedagógica que, não raro, deita por terra os esforços daqueles que vão tentando remar contra o absurdo. Por isso não espanta que os professores não queiram ser avaliados. Como seria se, seis meses antes da realização do Exame Nacional de Português do 12.º ano, os professores o fizessem, nos mesmos moldes em que o fazem os nossos alunos? Que resultados teríamos a nível nacional? E se tivéssemos de apresentar uma obra literária em dez minutos? Acharíamos justo e lógico o formato da avaliação?

Verdade(s) do ensino... Pensemos sobre a avaliação da oralidade. A avaliação desta competência deu azo a toda a espécie de práticas circenses. Importando, das línguas estrangeiras, um modelo pragmá-

tico inócuo, os alunos apresentam livros em Português que, valha a verdade, não foram lidos. Leitura exige releitura, tempo, investigação, domínio dos mecanismos do texto literário, seja no que tange a processos retóricos, seja no que respeita a questões de periodologia, expressão ideológica; aprofundamento de questões de estilística ou de simbologia, sem esquecer a importante distinção, na elucidação da obra de arte literária, entre tema e motivo. Ora, em apresentações que rondam os dez minutos por aluno, que pode este dizer de pertinente e rigoroso? Já noutra ocasião escrevemos: nada.

Com efeito, as apresentações orais retiram tempo essencial para se praticar a expressão escrita e a leitura inferencial. Há casos gritantes de absurdo e cómico (que nos poderiam fazer rir, não fosse o trágico que encerram). O professor propõe ao aluno, no 12.º ano, suponha-se, a apresentação de *O Físico Prodigioso*, de Jorge de Sena (1919-1978). Vendo o tamanho desta novela, não são muitas as páginas e parte-se, então, do pressuposto de que essa obra é de fácil leitura e apresentação. Pasma o aluno da dificuldade quanto ao romanesco e respectivas simultaneidade e multiplicidade das técnicas narrativas que incorporam essa novela. Como ler? Que significam aqueles textos a duas colunas? Como compreender os recursos sintácticos e a dimensão extratextual de encaixes, alternâncias e encadeamentos? Mais: a polifonia é conceito que os alunos dominem e saibam articular com os constantes cortes da diegese (analepses, prolepses e catálises narrativas). E saberão identificar na figura do físico a sua simbologia? Se quem aconselhou a leitura não tiver domínio da bibliografia passiva, como espera que o aluno apresente com inteligência uma obra deste calibre?

Ao nível da intertextualidade, na história entre o físico e D. Urraca, saberá o leitor do ensino secundário que se esconde por detrás desse envolvimento a iniciação esotérica no amor, tal qual Pessoa a fixou no iniciático «Eros e Psique»? E certos atributos do físico (o seu corpo, a sua ambígua sexualidade, a sua dupla condição de demónio e deus, a sua invisibilidade...), saberá o aluno inferir as significações eso e exotéricas? E os reenvios, constantes, para textos da tradição? É uma obra que tem como fonte *O Horto do Esposo...* saber-se-á?... Em dez minutos a apresentação será uma enxurrada de lugares-comuns, de perplexidades, tidas por originais... com a anuência cúmplice de quem ensina.

Serve esta realidade para quanto se lê ou se dá a ler ao abrigo dos livros sugeridos pelo Plano Nacional de Leitura. A intenção do Plano

é de louvar, mas embate na realidade dura dos factos: os nossos alunos (e não raros professores... a maioria, talvez?) não compreendem o que lêem porque não sabem, não conhecem a ensaística de referência. Como avaliar uma apresentação de *Uma Abelha na Chuva*, de Carlos de Oliveira (1921-1981), se nem é a obra integral que se vai apresentar, mas sim uma página?! Como? Com que seriedade? Se o aluno nunca ouviu falar de neo-realismo ou se, tendo uma só página para comentar, jamais exercita análise estilística nas aulas, que verdade há neste tipo de avaliação?

Tudo isto se relaciona, ao fim e ao cabo, com a questão das Metas Curriculares e os Novos Programas. Parta-se de uma constatação simples: a valorização do texto literário, o reforço da componente literária conducente ao acesso do nosso património linguístico e cultural, isso é exigência que todos temos de defender. A leitura do texto literário conduz à escrita científica, informada e analítica, na medida em que, para lerem as obras e compreenderem o que estas dizem, alunos e professores terão de ler ensaio e crítica, conhecer a fundo as exegeses propostas pelos especialistas. Dir-se-á que não há tempo, dada a extensão do programa... É falsa essa ideia, para mais quando houve aumento da carga horária em Português... Perguntar-se-á: de que vale ter aumentado essa carga horária se nas aulas os alunos continuam a ter *mais do mesmo*, com a agravante de perderem tempo com apresentações banais de obras que ninguém leu porque ninguém entende o que está a ler?

Pois bem, as Metas Curriculares, colocam a tónica onde ela deve ser colocada: no estudo da nossa literatura a partir da noção de género, sem dispensar questões de gramática e de História da Língua. Com estas Metas e este Programa pode ser que a avaliação da oralidade deixe de ser a fantochada geral que hoje é. Claro que para quem, sendo professor, tem mentalidade de instrutor de condução, as Metas Curriculares estatuem um obstáculo quase intransponível: o de se leccionar com rigor o mais exigente dos textos — o literário.

Na verdade, saber questões histórico-literárias, os respectivos contextos de produção e de recepção, alarga o universo referencial dos discentes e pode tornar as aulas mais produtivas em termos de investigação e questionamento do humano. Bom exemplo é, entre outros, este: as *Viagens*, de Garrett (1799-1854). Escolham-se os pontos nodais da diegese, aplique-se a leitura metódica e leia-se, com regularidade, um ou outro ensaio sobre a obra, fazendo com que os

alunos respondam a um questionário incidindo sobre o «como diz» do texto em causa e a leitura crítica do especialista. O comentário, a dissertação tornar-se-ão práticas regulares e fecundas. E o mesmo se aplique ao trovadorismo e a Fernão Lopes, a Garção e Bocage, em relação a Antero e à poesia de Pessanha ou a textos memorialísticos. De António José Saraiva, a Daniel Pires; de Ofélia Paiva Monteiro a Joaquim de Carvalho e Esther de Lemos; de Jacinto do Prado Coelho a Paula Morão, muitos são os ensaios que os alunos e professores podem ler com proveito e exemplo. É de texto argumentativo que falamos, sem dúvida. Não de biografismo pelo biografismo.

Sintomático é que a Presidente da Associação de Professores de Português tenha, *a priori*, o capcioso argumento, típico dos obreptícios: dizer que com estas Metas regredimos vinte anos... Não, minha senhora. Veja bem: O professor não fica dentro dum espartilho com este Programa — liberta-se é dum programa que, admitido em 2001, terá, em 2015 (quando este Novo Programa vigorar), mais de uma década de leccionação. O resultado qual foi? Média nacional de 8. 9 no Secundário e uma iliteracia nefanda. Eis o resultado. Para quem, como Edviges Ferreira, tem sempre a posição do «não li e não gostei» estas metas colocam um problema óbvio: o professor terá de ler e terá de saber como ensinar a ler e a escrever. Terá de ler literatura e ensaio sobre obras da nossa cultura (e não só...) e terá de saber articular o discurso literário com História e a Filosofia, com Música e as Artes... É chato. Dá trabalho. Mas os alunos agradecem. Merecem. E o país também.

Uma ida ao Cante:

Um cancioneiro numa noite de Verão

Para a Maria Rita Ortigão Pinto Cortez, autora do Cancioneiro de Serpa

Para os meus pais e irmãos

Para a Isabel, com amor

Um livro (o *Cancioneiro de Serpa*, de Maria Rita Pinto Cortez) leva-me a pensar sobre a importância da literatura popular e o que resta da tradição oral nesta fase histórica do nosso desenvolvimento ultra-tecnológico.

A primeira impressão que tenho é a de que vivemos tempos curiosos e paradoxais no que respeita à sobrevivência das tradições. Tempos curiosos, porque se assiste ao regresso do interesse, até por parte das gerações mais novas, por aquilo a que vulgarmente chamamos «tradição»; paradoxal interesse se tivermos em conta que essa mesma juventude (digamos os que têm entre os catorze e os trinta, trinta e cinco anos), filhos da escolaridade obrigatória, pouco ou nada reconhecem dessa tradição literária que, por portas travessas, lhes pode chegar através do cante, no Alentejo ou em concertos de grupos musicais que, por essas cidades, se possam fazer.

Por isso mesmo tempos curiosos, mas também perigosos, ou confusos, porque muitas vezes, por detrás do interesse pelas tradições

populares se esconde, inconscientemente, o regresso de certos tiques conservadores no pior sentido, e que são pouco ou nada relacionáveis com o que ao povo, ao popular propriamente dito, pertence.

Convém esclarecer por isso mesmo (devia ler-se o que sobre este tema escreveram, entre outros, António José Saraiva ou David Mourão-Ferreira), o que é verdadeiramente oriundo de um saber radical (o que vem da raiz das tradições de uma colectividade), e o que, provincianamente, é apenas mais um sinal de populismo ou de ultrapassado preconceito étnico.

Pois bem, quer o cante alentejano, quer o livro de Maria Rita Pinto Cortez, autora do *Cancioneiro de Serpa*, recolha dos cantares e rimances da tradição oral-popular daquela região que a UNESCO consagrou para a posteridade, nada têm de perigoso, de ultrapassado ou de conservador. Falarei do livro.

Trata-se de um belo objecto para se ler e reler, folhear e abraçar, escrito pela mão sábia de uma mulher culta. Quer a encadernação (capa dura, azul, mas debruada a letras douradas, com título e subtítulo desenhados em forma manuscrita), quer as páginas — do prefácio aos poemas — são de um requinte e de uma simplicidade comoventes. O prefácio assinado pela autora é uma lição de bela escrita, além de ser preciosíssimo quanto a informações sobre as origens do cante alentejano. Serpa, vila branca (antes de ser cidade...), pode bem ser o centro originário do cante («És de Serpa, cantas bem»), como vulgarmente se julga, mas Maria Rita recorre ao saber de outros investigadores para provar que o «cantar à alentejana» remete para uma certa forma de entoar a música que, podendo ser à maneira de Serpa, nada mais é do que isso.

Cuidadosa no que se refere à investigação das fontes, a autora lembra os trabalhos de Gualdino de Campos, autor do *Cancioneiro de músicas populares*, de 1893, e que Teófilo de Braga prefaciou, em 1899; o *Cancioneiro Popular do Baixo Alentejo*, de Manuel Joaquim Delgado e, de Fernando Lopes Graça, o livro *A Canção Popular Portuguesa*, primeiramente editado em 1954, além do fundamental estudo de Rodney Gallop e os trabalhos de Michel Giacometti e de João Ranita Nazaré sobre música tradicional alentejana (INIC, 1981). Dessas investigações se serve para sublinhar o seguinte: o cante, nas suas diversas variantes, reenvia para um fundo oral que, em criança, Mirita (assim dizem os seus amigos e assim digo eu, em jeito de respeito e afecto) escutou e que não quis que fizesse parte

apenas do seu património. Por esse motivo fez este volume que oferece à «vila branca» e aos seus jovens.

No prefácio logo nos revela o início dessa aventura: «Num dia de Março de 1983, não sei a que propósito, ocorreu-me a ideia de escrever as canções tradicionais alentejanas que ao longo de toda a minha vida ouvi cantar em Serpa, e de as ilustrar com desenhos que representassem as ruas e recantos da vila, os seus campos e os seus habitantes.», dando conta do efeito que esses cantares produziam nas crianças das décadas de trinta e quarenta quando, à noite, ouviam «Lírio Roxo» ou «Eu sou devedor à terra», composição que, de tão célebre, chegou mesmo a ser cantada por grupos do Minho que adaptaram aquela cantiga à moda da dança minhota.

Note-se: é de memória que a autora nos fala; memória viva, mas a necessitar de fixação de texto, gravando, para a posteridade, as rodas infantis, os contos e as lendas, as orações populares, os provérbios e modos pitorescos de dizer as coisas que, à medida que o projecto avançava, exigiram a representação por meio do desenho. Letra e imagem, assim é feito este cancionário. Desenhos de Maria Rita, cheios de uma terna ingenuidade que, pelo menos no meu coração, são mais do que desenhos — são a ilustração de uma época que, nos anos oitenta, quando menino, me lembro de meu pai referir («Ceifeira! Ceifeira, linda ceifeira!/Eu hei-de — eu hei-de casar contigo!/Nos campos! Lá nos campos/Verdes campos/Lá nos campos, verdes campos/a ceifar, a ceifar o trigo», recorde meu pai cantar). Sim, cantava-se à noite, no Verão, e contavam-se histórias, à braseira, no Inverno... Saber popular, saber primevo, primeiro, primacial.

Da música, dos ritmos da tradição recolhemos ensinamentos antigos, exemplos proveitosos. O cante pode encontrar-se neste livro, sem que tal signifique usurpação de honras devidas a outras terras alentejanas que, além de Serpa, são solo onde lavraram esses saborosos rimances. Mas Mirita recorda-nos (recorda-se): «A asserção de que Serpa foi sempre um centro importante da cultura e divulgação do canto alentejano», se não exprime bairrismo algum, exprime, em todo o caso, uma ideia cara à autora — de Serpa dizia-se o seguinte: «Serpa veio! Estão cá os de Serpa!» Repito: não há nestas palavras qualquer intenção de colocar Serpa num plano superior às outras povoações alentejanas. Tão-só exprimem um facto: foi em Serpa que se recolheram os cantares, ouvindo de novo o que da infância não

se esqueceu («Era lindo, no silêncio das noites de Verão, ouvir esses cantares», diz Mirita). E reproduz-se uma quadra solta:

O cantar da madrugada
É um cantar «inzelente»
Acorda quem está dormindo,
Dá gosto a quem 'stá doente!

Acresce a este cancionero o valor de algumas considerações. Ainda hoje (será assim?) se canta em várias festividades, nos casamentos, no Carnaval e no tempo da ceifa (tempo da festa dos aprendizes). Mirita recorda, a esse pretexto, o seu «professor» de canto: um empregado de sua casa que lhe ensinou certas modas: «O Bimbas», «Estou-me divertindo» ou «Meus senhores que rapariga é esta». Miúdos e graúdos cantavam essas cantigas e, para os que de Serpa saíam em busca de melhores vidas, certas rimas e imagens perduravam: «Eu não sei quem tenho em Serpa/que Serpa me está lembrando./Em chegando ao Guadiana/as ondas me vão levando».

Saudade, musicalidade, respiração vital de um património que hoje, mais do que nunca, deve ser divulgado, defendido e preservado, este *Cancioneiro de Serpa* prova bem quanto a literatura é o terreno sempre fértil da História e da Memória.

Diz Maria Rita: «Dedico este livro às crianças de Serpa. Com ele quero ajudar a preservar estas modas, que já não se cantam tanto como se cantavam, estes contos que possivelmente nunca se ouviram e a imagem de tantas coisas belas que há na nossa terra. [...] Que a ânsia de progresso não as leve [às crianças e gerações vindouras] a desprezar e a deixar arruinar estes edifícios antigos, estas casas tão cheias de personalidade, ou a enquadrá-las noutras construções deslocadas e sem sentido da nossa paisagem» (pp. 53-54).

É disto mesmo que se trata, afinal: de assegurar, para os mais novos, um saber de experiências feito, combatendo o gosto quantas vezes corruptor da chamada música *pop* que se ouve hoje em dia. Se é certo que é imparável a globalização, seja nas ideias seja nos hábitos, isso não tem de ser sinónimo de incultura, ou de menoscabo para com aquilo que, de pai para filho, é sempre novo.

Proveniência dos textos

I — SOBRE ENSAÍSTAS

EDUARDO LOURENÇO: HABITAR A ESFINGE

JL, n.º 1200, de 28 de Setembro a 11 de Outubro de 2016, pp. 13-14.

Eduardo Lourenço: Habitar a Esfinge ou transporte no tempo.

LUÍS DE CAMÕES: OS LABIRINTOS DA EXEGESE

Revista *Colóquio/Letras*. Ensaio, n.º 182, Jan. 2013, pp. 42-57.

Luís de Camões ou os labirintos da exegese.

A SENA O QUE É DE SENA: VÍTOR AGUIAR E SILVA

JL, n.º 1029, de 10 a 23 de Março de 2010, pp. 8-9

Vítor Aguiar e Silva — Camões e Jorge de Sena.

MANUEL GUSMÃO A RAZÃO DA LITERATURA

Revista *Colóquio/Letras*. Notas e Comentários, n.º 180, Maio 2012, pp. 169-178.

Literatura: o diálogo da razão [crítica a «Uma Razão Dialógica. Ensaios sobre a Literatura, a Sua Experiência do Humano e a Sua Teoria», de Manuel Gusmão].

PAULA MORÃO: UM SABER DE LEITURAS FEITO

Inédito. Comunicação na Sociedade Guilherme Coussol, Maio de 2012 [Encontro sobre Crítica e Poesia].

VASCO GRAÇA MOURA: UM MODO VERBAL DE ESTAR NO MUNDO
 Revista *Colóquio/Letras*. Notas e Comentários, n.º 185, Jan. 2014, pp. 162-170.

Vasco Graça Moura: um modo verbal de estar no mundo [crítica a ‘Discursos Vários Poéticos’, de Vasco Graça Moura].

FERNANDO J. B. MARTINHO, UMA HOMENAGEM

Cerimónia de entrega do Prémio Literário Fundação Inês de Castro 2015 — 9.ª edição (distinguindo o conjunto da obra de Fernando J. B. Martinho, com o Tributo de Consagração, um prémio de Carreira).

GASTÃO CRUZ, O CRÍTICO OU COMO CONHECER A ESCURIDÃO?
 in *Crítica de poesia: tendências e questões*, PEDROSA, Célia. ALVES, Ilda.
 JÚDICE, Nuno (org.), 2014, Rio de Janeiro, 7Letras, pp. 91-109.

NUNO JÚDICE, O CRÍTICO (SOBRE ABC DA CRÍTICA)

JL, n.º 1044, de 6 a 19 de Outubro de 2010, p. 25.

«Nuno Júdice — Para a uma crítica poligonal».

FERNANDO CABRAL MARTINS, RICHARD ZENITH LEITORES DE PESSOA

JL, n.º 1106, de 20 de Fevereiro a 5 de Março de 2013, p. 15.

«Uma Teoria da Heteronímia».

O PESSOA DE DONA CLÉO

JL, n.º 1102, de 26 de Dezembro de 2012 a 8 de Janeiro de 2013, pp. 14-15.

«Fernando Pessoa e Cleonice Berardinelli — em torno do mistério».

RUY BELO, LITERATURA EXPLICATIVA

Revista *Colóquio/Letras*. Recensões Críticas, n.º 192, Maio 2016, pp. 259-261.

[Recensão crítica a «Literatura Explicativa. Ensaios sobre Ruy Belo», de Manaíra Aires Athayde.]

POETAS QUE INTERESSAM MAIS, UM LIVRO DE ENSAIOS

Revista *Colóquio/Letras*. Recensões Críticas, n.º 181, Set. 2012, pp. 264-268.

[Recensão crítica a «Poetas que interessam mais», de Ida Alves.]

II — VOLTAR A LER

Poetas portugueses modernos e contemporâneos

ANTERO DE QUENTAL, A REDACÇÃO DO SUICÍDIO?

Relâmpago. Ensaio, n.º 34, Abril 2014, pp. 11-27.

«Antero de Quental, Mário de Sá-Carneiro e Eduardo Guerra Carneiro: suicídios da escrita».

MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO: SUICÍDIO ANTES DO SUICÍDIO

Relâmpago. Ensaio, n.º 34, Abril 2014, pp. 27-33.

«Antero de Quental, Mário de Sá-Carneiro e Eduardo Guerra Carneiro: suicídios da escrita».

SOBRE OS «TREZE SONETOS» DE ALFREDO PEDRO GUIADO: UMA ESTRATÉGIA PARA LEGITIMAR ORPHEU 1

Revista *Colóquio/Letras*. Ensaio, n.º 194, Jan. 2017, pp. 73-83.

«Sobre os *Treze Sonetos* de Alfredo Pedro Guisado: uma estratégia para legitimar *Orpheu 1*».

OS FILHOS DE ALBERTO CAEIRO — SUBSÍDIOS PARA A LEITURA DA POESIA PORTUGUESA

JL, n.º 168, de 8 a 21 de Julho de 2015, pp. 7-8.

MÁRIO DIONÍSIO: MEMÓRIA DE UM POETA DESCONHECIDO

JL, n.º 1201, de 12 a 25 de Outubro de 2016, pp. 10-11.

SOPHIA DE MELLO BREYNER, PALAVRA DE POESIA HOJE

JL, n.º 1125, de 13 a 26 de Novembro de 2013, pp. 14-15.

DAVID MOURÃO-FERREIRA, 90 ANOS

JL, n.º 1213, de 29 de Março a 11 de Abril de 2017, p. 10.

JOÃO RUI DE SOUSA, *QUARTETO PARA AS PRÓXIMAS CHUVAS* — UMA LEITURA

JL, n.º 988, de 13 a 26 de Agosto de 2008, pp. 22-23.

MÁRIO CESARINY OU OS CAMINHOS DE UMA POÉTICA

Relâmpago. Ensaio, n.º 26, Abril de 2010.

DA NEVE À LUZ: BRANCO NO BRANCO E CONTRA A OBSCURIDADE

Prefácio à edição de *Branco no Branco / Contra a Obscuridade*, de Eugénio de Andrade, Lisboa, Assírio & Alvim, Outubro de 2015, pp. 9-30.

«Da Luz à Neve: Uma Leitura da Poesia em Branco no Branco e Contra a Obscuridade».

ANTÓNIO RAMOS ROSA: ALGUNS ASPECTOS

JL, n.º 1122, de 2 a 15 de Outubro de 2013, pp. 9-10.

«O poder demiúrgico do verbo».

FERNANDO ECHEVARRÍA; O QUE SOBE AOS OLHOS

JL, n.º 1146, de 3 a 16 de Setembro de 2014, pp. 16-17.

FERNANDO GUIMARÃES, AS RAÍZES DIVERGENTES

JL, n.º 1071, de 19 de Outubro a 1 de Novembro de 2011, pp. 14-15.

HERBERTO HELDER: UMA FORMA DE SE DESPEDIR

JL, n.º 1171, de 19 de Agosto a 1 de Setembro de 2015, pp. 14-15.

HERBERTO HELDER: E O NOME SE FEZ CARNE

JL, n.º 1188, de 13 a 26 de Abril de 2016, pp. 16-17.

HERBERTO HELDER: A LÍNGUA PLENA

JL, n.º 1140, de 11 a 24 de Junho de 2014, p. 15.

FIAMA HASSE PAIS BRANDÃO, UM DISCURSO (EM) BRANCO

JL, n.º 1218, de 7 a 20 de Junho de 2017, p. 13.

RUY BELO: A POESIA, «URBI ET ORBI»

JL, n.º 1072, de 2 a 15 de Novembro de 2011, p. 14.

«Para sempre, a poesia».

GASTÃO CRUZ, «RAZÕES TENHO PARA CONTAR ASSIM OS FACTOS», *MOEDA DO TEMPO*

JL, n.º 947, de 17 a 30 de Janeiro de 2007, p. 18.

GASTÃO CRUZ: DA LUZ NEGRA, *ESCARPAS*
JL, n.º 1031, de 7 a 29 de Abril de 2010, pp. 24-25.

TODOS OS FOGOS, O FOGO — *FOGO*, DE GASTÃO CRUZ
JL, n.º 1111, de 1 a 14 de Maio de 2013, p. 15.

GASTÃO CRUZ, OXIDAÇÃO NEGRA, SOBRE *ÓXIDO*
JL, n.º 1174, de 30 de Setembro a 13 de Outubro de 2015, pp. 16-17.

EXISTÊNCIA: POESIA E POÉTICA DE GASTÃO CRUZ
Revista *Colóquio/Letras*. Notas e Comentários, n.º 197, Jan. 2018, pp. 198-209.

«Existência»: conhecimento cântico contacto ou a poética de Gastão Cruz
[crítica a «Existência», de Gastão Cruz].

A MENTE AGITA A MATÉRIA OU A RESTAURAÇÃO DA PALAVRA
POÉTICA

Apresentação da obra *Bairro Ocidental*, de Manuel Alegre. O lançamento do livro decorreu a 26 de Maio de 2015, na livraria Buchholz (R. Duque de Palmela, 4).

ARMANDO SILVA CARVALHO, LIÇÃO DE COISAS (*A SOMBRA DO MAR*)

JL, n.º 1172, de 2 a 25 de Setembro de 2015, pp. 16-17.

OUT THE BLUE: NUNO JÚDICE, UM LIVRO
JL, n.º 1244, de 6 a 19 de Junho de 2018, p. 19.

LUGARES INCOMUNS, HELDER MOURA PEREIRA
Relâmpago, n.º 38, Abril de 2016.

EDUARDO GUERRA CARNEIRO, O «NOJO DO DESGOSTO» OU A
DOR REVISITADA

Relâmpago. Ensaio, n.º 34, Abril de 2014, pp. 33-47.

«Antero de Quental, Mário de Sá-Carneiro e Eduardo Guerra Carneiro: suicídios da escrita».

III — EDUCAÇÃO E CULTURA

O LUGAR DO LIVRO NO ENSINO, UM SUBSÍDIO

Público (edição *online*), segunda-feira, 23 de Abril de 2018.

«O lugar do livro no ensino: problemas e ideias, um subsídio».

PROVAS DE AFERIÇÃO: UMA REFLEXÃO SOBRE O ACTO DE ENSINAR

Público n.º 9612, quarta-feira, 10 de Agosto de 2016, p. 46.

O EXAME NACIONAL DE PORTUGUÊS: ANALFABETISMO FUNCIONAL

Público (edição *online*), sábado, 24 de Julho de 2016.

«Ainda os exames de Português: o analfabetismo funcional».

O QUE SE ESCREVE E COMO SE ESCREVE NO EXAME NACIONAL
DE PORTUGUÊS

Público n.º 9590, terça-feira, 19 de Julho de 2016, p. 46.

O FIM DA EUROPA: TERRORISMO E EDUCAÇÃO

Público n.º 9362, quarta-feira, 2 de Dezembro de 2015, p. 46.

«O fim da Europa, terrorismo e educação ou o combate urgente».

ANALISAR A POESIA EM EXAME NACIONAL OU COMO DETURPAR
UM POEMA

Público n.º 9222, quarta-feira, 15 de Julho de 2015, p. 47.

O ACORDO ORTOGRÁFICO: REJEITAR O ABSURDO

Público n.º 9153, quinta-feira, 7 de Maio de 2015, p. 47.

O REGRESSO DA LITERATURA: EM NOME DOS ALUNOS E DOS
PROFESSORES

Público n.º 8877, sábado, 2 de Agosto de 2014, p. 40.

25 DE ABRIL NA SALA DE AULA, UMA REFLEXÃO

Público n.º 8789, terça-feira, 6 de Maio de 2014, p. 47.

PRAXES DO MECO: A EDUCAÇÃO OU NO REINO DA ESTUPIDEZ

Público n.º 8711, segunda-feira, 17 de Fevereiro de 2014, p. 46.

VERDADES SOBRE O ENSINO DO PORTUGUÊS: METAS CURRICU-
LARES E NÃO SÓ

Público n.º 8631, quarta-feira, 27 de Novembro de 2013, p. 50.

UMA IDA AO CANTE: UM CANCIONEIRO NUMA NOITE DE VERÃO

Inédito

