

SUBJECTIVIDADE e OBJECTIVIDADE na POESIA CONTEMPORÂNEA PORTUGUESA

Fernando Guimarães
Poeta e ensaísta

Continuidade e rupturas ... Eis o que talvez nos seja dado entrever no desenvolvimento da nossa poesia contemporânea a partir de duas noções cujo sentido se procura aqui devidamente considerar. São elas a subjectividade e a objectividade que podem caracterizar o próprio discurso poético.

>>

A noção de subjectividade aplicada à poesia parece não levantar grandes problemas. Houve sempre a tendência para uma modulação da linguagem poética a partir desta referência, nomeadamente no caso do lirismo. Mas se falarmos em objectividade algumas dúvidas poderão surgir. Habituaamo-nos a considerar que a objectividade é o resultado não de um discurso poético mas, sim, científico. Ele proviria de uma construção feita a partir de objectos reais ou ideais que se apresentam ou acabam por se apresentar rigorosamente conceptualizados. O seu limite estaria nas leis; neste caso a variabilidade dos fenómenos seria reduzida a relações constantes, a funções. Era aí, e não nas coisas ou nos fenómenos, que residiria a objectividade. A objectividade científica, pois ...

No entanto, insinuamos que talvez se possa falar em objectividade no caso da poesia. Recuemos ao Romantismo. Uma das ideias que preside à poética dos românticos é aquela que deriva de uma crítica à imitação — noção essa que vinha dos ensinamentos de Aristóteles e Horácio — e, complementarmente, da tendência para valorizar na poesia a sua expressão.

Podíamos entrever na expressão, tal como foi entendida,

dois aspectos ou registos bem diferentes. Um deles reporta-se à existência indicial do próprio sujeito, às suas injunções, a uma certa transparência enunciativa que vai conduzir o poema ao eu, a um registo de subjectividade. O outro aspecto tende a fixar-se no texto, no próprio enunciado tal como se encontra expresso. Enfim, é a sua linguagem. A expressão ganha este novo valor. E ganha-o reduzindo ou, pelo menos, esbatendo o primeiro aspecto a que nos referimos, a subjectividade.

Estes dois sentidos favorecem uma situação que, de certo modo, se torna conflituosa durante o Romantismo. Mas, a pouco e pouco, ela vai-se clarificando. E essa clarificação far-se-á no sentido da redução dos aspectos subjectivos. Goethe ainda dizia: "Transforma a tua dor num poema". Já um poeta pós-simbolista como Rainer Maria Rilke referir-se-á à "velha maldição dos poetas" que "usam a voz cheia de melancolia para dizerem onde é que lhes doi", quando é ao próprio sentimento que os poetas têm que "dar forma". Propõe-se a transformação — repare-se como nesta palavra se insinua uma outra, precisamente *forma* — da dor.

E se, nesta deriva, chegássemos a um poeta que pertencesse, como Fernando Pessoa, a um outro tempo que é já o da modernidade poderíamos falar mesmo naquele "fingimento" que se torna emblemático a partir do poema "Autopsicografia":

O poeta é um fingidor.
Finge tão completamente
Que chega a fingir que é dor
A dor que deveras sente.

A subjectividade possível ganha um registo necessário que é o da sua objectividade através do modo como uma figura indicial, que é o eu, acaba por engrenar — repare-se no modo como os linguistas desenvolvem a noção de *embrayeur* a qual pode ser aplicada, precisamente, ao pronome pessoal *eu* — em outra figura ou conjunto de figuras que são as que representam a própria superfície verbal do poema. A poética do *fingimento*

conduz-nos a uma poesia dramática, aquela a que, no caso de Pessoa, os heterónimos dão voz. E a voz, neste caso, é a referida superfície verbal em que o poema assenta e que, necessariamente, aí aparece diferida. O diferimento é um segundo aspecto a considerar. Ele vem marcar a noção de objectividade tal como ela pode ser entendida na poesia.

A poesia é linguagem; essa linguagem é passível de um diferimento dramático. Esse diferimento é *transformação* e, aqui, tratamos de um caso especial, o da transformação da dor, que poderá dar uma maior ênfase à sua afirmação dramática. E, no entanto, esta não é mais que o resultado do desenvolvimento da poesia de forma em forma. A criação poética não é vivida apenas *in altera persona*, mas também *in altera forma* ... Pelo menos, para que se evite a "velha maldição dos poetas" a que Rilke se referiu.

Aproximemo-nos mais dos nossos dias ... Quando Octavio Paz fez esta afirmação: "O que digo consiste em dizer continuamente o que vou dizer: digo sempre outra coisa", está a emprestar à noção de linguagem – que, há pouco, dissemos ser um dos supostos da objectividade da poesia – uma capacidade de transformação muito especial. Já não é a dos registos, que é a que ocorre, por exemplo, no caso especial dos heterónimos. Trata-se de uma outra diferença que não aquela que a concepção dramática da poesia contempla. Dir-se-ia que os actores ou as formas de actualização da poesia agora são outros. Ou melhor: o outro – a "outra coisa", como diz Octavio Paz – é que passa a instaurar-se como um segundo suporte da poesia e é aí que ela se actualiza finalmente. O que se pretende dizer com isto? A outra coisa, se é o que não é, é então o que pode ser imaginado. Por outras palavras, se a poesia é uma experiência de linguagem é, também, uma experiência de imaginação. Ora será a partir destas duas espécies de experiência que podemos entender a objectividade da poesia.

Nos anos 50, entre nós, começou a ter-se uma viva consciência desta situação. O exemplo de poetas que se estrearam

ou continuaram a sua obra nos anos 40, como Vitorino Nemésio, Ruy Cinatti, Sophia de Mello Breyner Andresen, Jorge de Sena ou Eugénio de Andrade, abria uma porta para tais caminhos. A poesia deles punha em questão um acento particular que marcava a obra de presencistas e neo-realistas. O seu subjectivismo, o qual podia ser assumido enquanto interioridade ou autenticidade (no caso dos poetas da *Presença*) ou enquanto ideologia ou expressão de índole militante (no caso da movimentação neo-realista) e, por outro lado, se tornava mais ou menos enfático ou mais ou menos desmesurado pelo modo como essa referência subjectiva ganhava uma dimensão expressionista ou expressivista que representaria uma forma de dramaticidade que, todavia, nada tinha agora a ver como a poesia dramática a que já nos referimos. Isto é, uma concepção de certo modo objectivista da poesia, cujos antecedentes poderiam encontrar-se nos chamados poemas dramáticos de Robert Browning, chegando depois a T. S. Eliot ou ao seu contemporâneo Fernando Pessoa. E convém não esquecer tal diferença...

Nos anos 50 far-se-á também sentir a influência das movimentações surrealistas. Há um imaginário surrealista que se diria latente na poesia de Vitorino Nemésio; mas só na passagem dos anos 40 para os anos 50 é que, entre nós, o Surrealismo surge como movimento. Movimento esse que se afirma em Lisboa, embora no Porto a revista *A Serpente*, cuja publicação se inicia em 1951 sob a direcção de Egito Gonçalves, acolha alguma dessa nova poesia. O "poder da palavra" encontra-se agora com o da imaginação, e esta tendência, mesmo em poetas que, como António Ramos Rosa, Vitor Matos e Sá, Fernando Echevarria, Pedro Tamen ou Herberto Helder, se afastam de qualquer posição surrealista propriamente ortodoxa, há-de inflectir-se a favor da poesia que entretanto se escreve. Toda ela é percorrida, mas longínqua e transversalmente, por um imaginário a que não será alheia a tal experiência a que o surrealismo deu ênfase. É o espaço de novas imagens, de associações, de metáforas inesperadas, de uma expansão verbal

que, por vezes, atinge uma maior discursividade que, no entanto, acaba sempre por ser sustentada por tais metáforas, associações ou imagens. Desenvolve-se, então, um sentido de *construção* – o qual fora tão insistentemente defendido por Pessoa: o poema é um “animal”, um organismo – que passa a dar corpo ou a estruturar a expressão poética. A poesia dramática e a valorização da construção simbólica – a primeira preponderando em Pessoa, a segunda mais nos anos 50 – são as grandes bases desse sentido de construtividade capaz de, mais uma vez, comprometer, pelas razões apontadas, o sentido de subjectividade que prevalecia em tantos outros poetas.

>>

Curiosamente, essa subjectividade será de novo posta em questão nos anos 60 ... Por outras razões, aliás. Em primeiro lugar porque nos anos 60, em contraste com os anos 50 em que a difusão do Existencialismo viera privilegiar uma figura, a da presença humana, definida por categorias existenciais como a angústia, a morte ou finitude, o amor, etc., se verifica uma total diluição dessa presença. Começa a falar-se na morte do autor, do homem ... E, ao mesmo tempo, do recuo da narratividade, da expressão discursiva, do envolvimento simbólico. “A poesia não narra (...), nem é mais discursiva. A poesia substantiva-se”, dirá E. M. de Melo e Castro.

Na década de 60 desenham-se duas tendências expressivas em que o pendor para a substantivação da linguagem poética tende a afirmar-se: um conjunto de poetas que se reúnem em torno de *Poesia 61*, desde Gastão Cruz a Fiama H. P. Brandão, e aqueles que, como Melo e Castro, enveredam pela chamada Poesia Concreta ou Experimental. Em ambas as tendências vive-se uma “crise do verso”, da “escrita”. Empenham-se numa verdadeira desintegração do texto poético. O ideal construtivo é subvertido por um misto de “micro-rigor” – onde uma grande figura, a da totalidade, corre o risco de se dissolver – e uma emergente desconstrução ou fragmentação da frase poética. Isto deriva de certas preferências que são assumidas: às construções simbólicas ou à expressão metafórica prefere-se

a imagem; por outro lado, à deriva, às associações livres tão defendidas pelos surrealistas ou à discursividade antepõe-se a tal substantivação da linguagem que se concilia com uma discontinuidade elíptica que efectivamente acaba por propiciar essa substantivação.

Será, aliás, um poeta ligado à *Poesia 61*, Gastão Cruz, que num livro de ensaios publicado em 1973 e que se intitula *A Poesia Portuguesa Hoje*, irá desenvolver a ideia de que é com os poetas dos últimos anos da década de 50 e os da década de 60 que surgirá um interesse especial pelos "problemas estruturais da linguagem poética". Este ponto de vista resulta, fundamentalmente, de uma especial percepção que se principia a ter do papel que a linguagem desempenha na poesia, quer considerando concepções que, sobretudo nos anos 50, chegam por arrastamento com a divulgação das correntes filosóficas existencialistas, às quais se associa o nome de Heidegger pela atenção que ele prestou à poesia, quer tendo em vista, na década seguinte, uma alargada e viva divulgação das teses estruturalistas. Embora o Existencialismo e o Estruturalismo se apresentem como concepções divergentes, concorrem de uma maneira indirecta para a valorização da expressão poética considerada em si mesma, pelo modo como o Existencialismo valoriza a sua dimensão simbólica e cognitiva (a partir de uma Filosofia da Linguagem), o Estruturalismo a sua dimensão significativa (a partir da Linguística) e ambos a figuralidade dessa linguagem recuperando uma dimensão retórica que, entre nós, desde o surto do Romantismo até ao movimento da *Presença* era vista com as maiores reservas. Gastão Cruz, no livro atrás citado, fala em "aprofundamento da tarefa estilística".

É a partir dos anos 70, quando se começa a falar com insistência no Pós-Modernismo, que se desenha uma direcção na nossa poesia que vem questionar a própria modernidade e os seus movimentos de vanguarda — os quais, respectivamente nos anos 50 e 60, foram o Surrealismo e a Poesia Experimental —, considerando que eles se esgotaram em confronto com uma

nova atitude que vai apostar menos na realização ou experimentação verbal para retomar uma expressão ou experiência marcadamente subjectiva. Esta liga-se a uma descomprometida percepção do real ou, melhor, de um quotidiano disponível, como se começa a dizer, ao "regresso do sentido" que aquelas experiências verbais muitas vezes elidiram, embora tal sentido se torne secretamente dispersivo ou, mesmo, perturbado pelo tom confessional e intimista que se faz sentir nestes novos poetas.

A arquitectura do poema ressen-te-se. Há uma nova sensibilidade que recusa o pensamento estruturado, as "grandes narrativas" a que se referiu Lyotard. E também uma *grande* poética como é a do Modernismo, tão marcada por uma progressiva redução da subjectividade, pela recusa da imitação, pela ocasional emergência das movimentações de vanguarda, por uma poesia dramática tantas vezes implícita, por um sentido de construção a que a imagem de Livro, vinda de Mallarmé, dá um especial sentido. Por outro lado, essa sensibilidade que acompanha a tendência de alguma poesia actual reassume uma modulação subjectiva que nos confronta com um sujeito dispersivo e errante. A ele se refere uma "metafísica do declínio", que Nietzsche e Heidegger de maneira diferente anunciam, ou um "pensamento débil" que, a partir destes dois pensadores, Gianni Vattimo há-de sustentar filosoficamente.

A poesia pretende, agora, regressar ao *real* ou, por ele, deambular — sem a mediação de quaisquer referências simbólicas —, mesmo que seja através de uma "alucinação partilhada" idêntica à que ocorre, segundo as palavras de Roland Barthes, na fotografia. E, neste caso, podemos falar de uma função referenciadora? Tal referenciação acaba por surgir desfocada, perturbada ou diferida, pois nela a subjectividade, a sentimentalidade ou a emoção do poeta se fazem sentir.

Nesta nova movimentação poética o papel atribuído à subjectividade é extremamente importante. Pelo contrário, um dos fins que o modernismo tem em vista tende para a objectividade. Se há um encontro dos novos poetas com o que T. S. Eliot

preceituou quanto ao papel que o *quotidiano* deve desempenhar na poesia, não podemos, todavia, esquecer a teoria que ele defendeu do *correlato objectivo*, a qual tão importante é para que se reduza ou, melhor, se anule o factor subjectivo em arte.

Fernando Pessoa, como vimos, foi quem, entre nós, levou mais longe a recusa de emocionalidade transposta para o poema, através do tão decantado *fingimento* e de um jogo que lhe é complementar, o da heteronímia. No entanto, essa objectividade tão defendida por Pessoa acaba por sofrer, de certo modo, um desvio numa das suas obras que, com a maior repercussão, será reunida e publicada postumamente em 1982, o *Livro do Desassossego*, atribuída a Bernardo Soares (apesar de alguns textos serem assinados por Pessoa ou Vicente Guedes). E repare-se na data atrás referida de publicação, afinal nos anos 80 e amoldando-se, assim, a uma tendência poética que vem marcar esta década. Bernardo Soares é, segundo Pessoa, apenas um "semi-heterónimo" com a particularidade de escrever em "constante devaneio". Por isso, num dos fragmentos, aparece dito algo que parece vir caracterizar toda uma opção poética que se tornou também actual: "abandono-me (...) a mim".

A declinação das várias formas de subjectividade, curiosamente, não entra hoje em contradição com aquela poesia do olhar ou da exterioridade. Por isso não espantará que seja a dimensão espiritual substituída pela corpórea. O erotismo, a fruição do corpo ganham um especial relevo, sendo assumidos, como acontece num poeta que vem dos anos 50, Raul de Carvalho, sob uma forma explícita, extremamente directa.

Muitas vezes confrontamo-nos com uma "encenação perversa", como lhe chama Luís Miguel Nava; ela é muitas vezes marcada por um sentido de marginalização que pode ser a da loucura — aquela "loucura voluntária" de que falava Artaud — ou de uma permissiva e transgressiva sexualidade. E, aqui, há uma certa colagem a uma poética surrealista, se se considerar em especial a sua feição abjeccionista, ou a outros movimentos como os da contracultura.

Tudo isto alimentado por uma subjectividade que corre o risco de se tornar excessiva? Seja como for, esta sensibilidade irá contrapor-se à objectividade – note-se: naquele estrito sentido que lhe demos inicialmente – pela qual se orienta a modernidade. E isto quer dizer que a identidade e rupturas são o inevitável sentido que existe em todo o desenvolvimento literário, nomeadamente na poesia portuguesa contemporânea. <<

>>

