

eLyRa

REVISTA DA REDE INTERNACIONAL LYRACOMPOETICS



POESIA
E RESISTÊNCIA II

DEZEMBRO 2013 - Nº.2

ELYRA 2: POESIA E RESISTÊNCIA

PAULO DE MEDEIROS E ROSA MARIA MARTELO (Orgs.)

FICHA TÉCNICA

PROPRIEDADE E EDIÇÃO

REDE INTERNACIONAL LYRACOMPOETICS

INSTITUTO DE LITERATURA COMPARADA MARGARIDA LOSA

WWW.ILCML.COM | WWW.LYRACOMPOETICS.COM | WWW.ELYRA.ORG

VIA PANORÂMICA, S/N

4150-564 PORTO

PORTUGAL

E-MAIL: ilc@letras.up.pt | elyra@elyra.org

TEL: +351 226 077 100

CONSELHO DE REDAÇÃO DA ELYRA

DIRECTORES

PAULO MEDEIROS

ROSA MARIA MARTELO

ORGANIZADORES DO Nº 2

PAULO MEDEIROS

ROSA MARIA MARTELO

ASSISTENTE EDITORIAL

LURDES GONÇALVES

DESIGN GRÁFICO

FUSELOG

www.fuselog.com

CAPA: Fotografia de LUÍSA MARTELO

PERIODICIDADE

SEMESTRAL

A revista *eLyra* respeita o critério dos seus autores em matéria de aplicação (ou não) do AO90.

VERSÃO ELECTRÓNICA

ISSN 2182-8954

© INSTITUTO DE LITERATURA COMPARADA MARGARIDA LOSA, 2013

Esta publicação é financiada por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, no âmbito do projecto “PEst-OE/ELT/UI0500/2013”



Governo da República Portuguesa

ÍNDICE

5 >> Apresentação

TESTEMUNHOS

9 >> Uma Terra de Ninguém com Gente Dentro: A(s) Impureza(s) da Poesia
Ana Luísa Amaral

25 >> Sobre Respostas de Poetas Resistentes
Ida Alves

37 >> Tensões e Implicações entre Poesia e Resistência na Contemporaneidade Portuguesa
Rosa Maria Martelo

& LEITURAS

57 >> A Imagem da Melancolia: Carlos Drummond de Andrade e Albrecht Dürer
Simone Rossinetti Rufinoni

73 >> A Poesia de Resistência à Ditadura Militar (1964-1985): Algumas Reflexões
Cristiano Jutgla

99 >> *A Poética Intransitiva de Ferreira Gullar*
Luiz Fernando Valente

111 >> “O Riso Agudo dos Cínicos”: Desassossego e Ironia em Armando Silva Carvalho
Joana Matos Frias

127 >> Limiar e História na Poesia de Paulo Leminski (Uma Leitura Benjaminiana)
Lucas dos Passos

147 >> Poesia, Crise, Resistência
Celia Pedrosa

165 >> A Solidão na Poesia de Rui Pires Cabral
Charles Marlon Porfírio de Sousa

RESISTIR NO CINEMA E NO ROMANCE

185 >> Re(in)sistindo: Textos e Contextos da *Casa Amarela*
Rui Miranda

209 >> And the Year is Zero: As Histórias Perdidas de *GB84*, de David Peace
Rui Mesquita

APRESENTAÇÃO

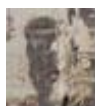
Embora independentes, os dois primeiros números da revista *eLyra* pretendem-se complementares. Quando vivemos um estado de crise asfixiante, ou, pior ainda, um agressivo estado de exceção, que na maioria das sociedades ocidentais já assumiu uma forma semi-permanente, reflectir sobre a ideia de resistência na literatura pode ser encarado como um imperativo simultaneamente ético e estético. Compreende-se, portanto, que o segundo número da revista *eLyra* dedique a generalidade dos seus estudos à questão da resistência da (e na) poesia, um dos temas aglutinadores da investigação actualmente levada a cabo pela rede LyraCompoetics, questão que os dois artigos finais expandem pela análise de processos de resistência na narrativa literária e no cinema.

Ainda antes da publicação do primeiro número da revista, os vários investigadores da rede tinham decidido que o tema da resistência em poesia mereceria um trabalho continuado, visto as múltiplas questões levantadas pelo conceito de resistência justificarem uma exploração detalhada. Sem pretensões de exaustividade, e também sem buscar o consenso, já que lhe preferimos o debate, os trabalhos iniciados no encontro realizado na Brown University em 2011 foram, assim, continuados através da nossa participação conjunta nos painéis do Congresso Internacional da American Portuguese Studies Association em Iowa, em Outubro de 2012. O presente número de *eLyra* congrega a maior parte desses trabalhos, ampliados e revistos, juntamente com outros, entretanto recebidos em resposta a um pedido de colaborações divulgado internacionalmente. Procurámos organizar os artigos agora reunidos de forma a enfatizar diálogos, ecos, continuidades, razão pela qual não seguimos a ordem alfabética dos nomes dos autores. E agradecemos a Ana Luísa Amaral por nos ter facultado um testemunho sobre a sua poesia.

Pretendemos, deste modo, retomar a construção de um panorama crítico alargado das relações entre poesia e resistência, tendo presente que este último conceito tem uma história rica e plural, e também que a literatura sempre se afirmou como um veículo privilegiado para conceptualizar várias modalidades de resistência, seja no confronto com formas de poder opressivas, seja na defesa da autonomia do processo artístico. Sem cair em ecleticismos perniciosos e acrílicos, os vários ensaios reunidos neste número de *eLyra* demonstram modalidades de conceptualização e teorização por vezes divergentes, facto que nos agrada especialmente, na medida em que, como afirmou recentemente Howard Caygill, “uma filosofia da resistência deve resistir à pressão de estabelecer um conceito singular susceptível de ser legitimado e apropriado pela mesma forma de estado que começou por desafiar” (*On Resistance: A Philosophy of Defiance*, 2013). Com efeito, uma filosofia da resistência tanto deve interpelar as formas de poder encapsuladas hoje em dia na noção de estado neo-liberal, e mais concretamente ainda na noção de capital, quanto potenciar os posicionamentos intelectuais e artísticos perante essas formas de poder, sem os quais a crise política que assola o mundo presente, e que apesar de tudo ainda é vista como um estado de excepção, facilmente passaria a ser encarada com a mais banal e natural normalidade. Por conseguinte, o desafio também é dirigido aos leitores. Para que se juntem aos autores dos ensaios aqui coligidos e continuamente exerçam um espírito crítico e resistente.

Paulo de Medeiros

Rosa Maria Martelo



TESTEMUNHOS

Uma Terra de Ninguém com Gente Dentro: A(s) Impureza(s) da Poesia

Ana Luísa Amaral

Universidade do Porto

Tenho alguns poemas que falam de cebolas. Não são muitos. Mas há sobretudo dois poemas que se servem ambos da metáfora da cebola para dizer não só das camadas diversas do verso e dos sentidos diversos da palavra, mas ainda da ausência de centros; neles está presente o paradoxo de habitar um lugar comum (que tanto pode ser o da vida como o da tradição poética), estando dele exilada. Como se o estado de abismo fosse sempre iminente. O primeiro poema chama-se “Terra de Ninguém” e é de 1990:

Digo: espaço
ou uma receita qualquer
que seja em vez

Um espaço a sério
ou terra de ninguém
que não me chega
o conquistado à custa
de silêncios, armários
e cebolas perturbantes

A síncopes de mim
construí um reduto mas não

chega: nele definham
borboletas e sonhos
e as mesmas cebolas em vício
se repetem

Digo espaço
ou receita qualquer
em vez de mim

(1999)

Vinte e um anos depois, em 2011, regressariam as cebolas, em “Biografia curtíssima”:

Ah, quando eu escrevia
de beijos que não tinha
e cebolas em quase perfeição!

Os beijos que eu não tinha:
subentendidos, debaixo
das cebolas

(mas hoje penso
que se não fossem
os beijos que eu não tinha,
não havia poema)

Depois, quando os já tinha,
de vez em quando
cumpria uma cebola:

pérola rara, diamante
em sangue e riso,
desentendido de razão

Agora, sem contar:
beijo ou cebolas?

O que eu não tenho

(ou tudo): diário

surdo e cego:

vestidos por tirar,

camadas por cumprir:

e mais:

imperfeição

Estar nesse outro lugar, feito de camadas que se não cumprem porque se multiplicam continuamente, significa sentir que se vive, no poema, num espaço de fronteira, um espaço e um tempo do *avesso*, termo que dizem aparecer muito nos meus poemas. E que aparece, de facto, porque neles se impõe, de formas diversas, até sintácticas. Talvez por isso eu tenha chamado à última antologia, que abrange vinte anos de poesia, *Inversos* (2010): estar nos versos, mas ser neles do/no avesso. E talvez essas temáticas sempre tenham existido naquilo que escrevo, essa sensação de falar a várias vozes, ou em camadas várias, em retalhos de voz, tentando, como digo em “Escrito à régua”, “ancorar o sentir / em instrumento certo e / objectivo: / um quilómetro agora de palavra, / depois a solidão emoldurada, / e em frente: / o quase abismo” (2011).

Se esse quase abismo é o estado presente, o instrumento certo e objectivo pode, parece-me, representar o passado, ou a tradição, a identidade. E, mesmo sentindo eu a impressão de morar no seu limiar, o passado é-me fundamental para entender a minha identidade. Eu tenho 57 anos e nasci em Portugal. Passei pelo fascismo e pela revolução de Abril, que trouxe a democracia e a liberdade ao meu país. Vi, paulatinamente, ao longo destes últimos anos, essa liberdade ameaçada e os direitos sociais dela herdados paulatinamente desmantelados. O meu país pauta-se pelo modelo neo-liberal e desenfreadamente capitalista, agravado, em termos de vivência quotidiana, pelo medo e pela vigilância mutual: uma espécie de “fascismo social”, como tem vindo a ser apontado, onde aqueles que oprimem escondem o rosto atrás de nomes que são as zonas pardas onde,

por sua vez, se esconde o poder sem liberdade e sem limites éticos. E eu vejo-o, ao meu país, desmanchado pelos desmandos e pela impunidade.

Penso que ao pensar-me só posso fazê-lo do lugar onde estou, enquanto ser humano, mas também enquanto mulher: uma mulher que teve acesso à educação, que não se sente discriminada no seu local de trabalho, que pode escrever nos jornais sem que isso signifique despedimento, prisão, ou mesmo morte, uma mulher que, quando foi mãe, o foi por escolha e desejo. E esse é um lugar que, representando em teoria o espaço de direitos a que todos nós, humanos, deveríamos poder aceder, é, na prática, um lugar de privilégio. Por isso faço minhas as palavras da poeta feminista norte-americana Adrienne Rich, escritas ainda nos anos 1980: “As mulheres compreenderam que precisávamos de uma arte que fosse nossa: para nos recordar da nossa história e do que podíamos ter sido; para nos mostrar as nossas verdadeiras faces – todas elas, incluindo as inaceitáveis; para falar daquilo que tem sido abafado por códigos, ou pelo silêncio” (1984). “Mas”, acrescenta Rich, “nós não estávamos – nem estamos – a viver e a escrever envolvidas unicamente por uma comunidade de mulheres. Estamos a tentar construir um movimento cultural e político no coração do capitalismo” (*id.*). Este empenhamento de que fala Rich, que tenta resistir ao dominante, não tem que significar nenhum sacrifício daquilo a que chamamos beleza.

Sempre escrevi, desde que me lembro. Sempre me encantou a música das palavras, a sua capacidade de evocação e invocação, a surpresa encontrada na sua ordenação e desordenação, o poder que temos de, propositadamente, ou por acaso, trocar uma só letra dentro da palavra, e, através dessa troca, vemos mudarem-se os sentidos, às vezes oporem-se os sentidos. Folha, falha e filha; saco e seco; azul e a luz.

É-me muito mais fácil escrever poemas do que fazer livros. Talvez por isso só tenha começado a publicar com 33 anos. “Dona de quê /se na paisagem onde se projectam / pequenas asas, deslumbrantes folhas, / nem eu me projectei?”, perguntava então, no poema “Minha senhora de quê” (1999). Quem é este “eu” do poema? E é ele “feminino”? Se se faz, teoricamente, a distinção entre autor empírico e autor textual, porque hão-de a autora empírica e a autora textual ser lidas como coincidentes? Tirando o facto concreto de eu ser do sexo feminino, é certo que (embora realmente os poemas à minha filha representem, estatisticamente, muito pouco na minha poesia) tenho escrito sobre a minha

filha. Será por essa razão que se têm feito leituras da minha poesia ligadas à questão do “feminino” e que a filha seja tantas vezes referida? Muito recentemente (e este é um dos outros exemplos vários em que as leituras críticas iluminam a percepção de quem escreve) foi sublinhado por Claire Williams, num comunicação intitulada “Educating Rita”, que raramente os escritores escrevem sobre os filhos, ou seja, que é comum, ao longo da literatura, surgir tematizada a figura da mãe ou do pai (geralmente com inferências negativas), mas que raramente aparece a figura do filho – e ainda menos a da filha. Sobretudo desempenhando o papel simbólico de musa. Interrogo-me se será por esta razão que muitas vezes se tem falado da minha poesia como uma poesia feminista ou uma poesia feminina. Mas não é o “feminino” uma construção? Ao mesmo tempo, pergunto-me se um homem escreveria (no sentido de fazer para ele sentido, de ser para ele tema de verso) um poema como “Testamento” (1999):

Vou partir de avião
e o medo das alturas misturado comigo
faz-me tomar calmantes
e ter sonhos confusos

Se eu morrer
quero que a minha filha não se esqueça de mim
que alguém lhe cante mesmo com voz desafinada
e que lhe ofereçam fantasia
mais que um horário certo
ou uma cama bem feita

Dêem-lhe amor e ver
dentro das coisas
sonhar com sóis azuis e céus brilhantes
em vez de lhe ensinarem contas de somar
e a descascar batatas

Preparem a minha filha
para a vida
se eu morrer de avião

e ficar despegada do meu corpo
e for átomo livre lá no céu

Que se lembre de mim
a minha filha
e mais tarde que diga à sua filha
que eu voei lá no céu
e fui contentamento deslumbrado
ao ver na sua casa as contas de somar erradas
e as batatas no saco esquecidas
e íntegras –

Como é, pois, a construção de identidades negociada entre os textos e a vida? Fernando Pessoa escreveu “a minha pátria é a língua portuguesa” — será que isto ainda é válido para mim, para pensar a minha própria poesia? Será que isso explica a razão pela qual me preocupava tanto, quando vivi três anos nos Estados Unidos, com a minha escrita, por ter começado a sonhar em inglês? Seria porque sentia que a música da minha língua não estava em meu redor? Quando vivi nos Estados Unidos da América, sem ser emigrante, eu estava deslocada da minha língua, do espaço em volta que a minha língua formava e que me envolvia como o ar. E que, como o ar, mantinha com o meu corpo, com a minha pele, relações de afecto e de pensares. As linhas do corpo não existem, somos nós que as inventamos. E se o ar se desloca, por gestos, ou produzindo sons, também o corpo se *resente* dessas deslocações, fazendo ressaltar emoções, e depois palavras que delas emergem. Sendo a poesia, como disse Emily Dickinson, o espaço da possibilidade, é-lhe sempre possível exercitar vozes várias, e mesmo distendê-las. Dou um exemplo.

Dizem haver amores para lá dos sentires contidos pelo tempo. Momentos perfeitos de toques de riso, pequenos sabores, ou, também muito pequenas, nuvens. Ainda, infinita, a tortura. Como poeira cósmica, as etimologias são coincidentes. E assim, é tão possível ter nas mãos o pesadelo como o paraíso. Tal é o peso da metamorfose.

Este pequeno texto é do meu livro *A arte de ser tigre* (2003). E surge sob a forma de epígrafe, assinado por Aldo Mathias e datado de 1939. Na apresentação do livro, em 2003,

Rosa Maria Martelo falava de Aldo Mathias como “autor que inteiramente desconheço, mas que Ana Luísa Amaral me diz ser escritor de origem romena, e que – digo eu –, ela terá certamente traduzido, a avaliar pela presença de certas idiosincrasias de pontuação que nós, leitores da sua poesia, já nos habituámos a reconhecer”. Em 2005, numa entrevista, Maria Augusta Silva perguntou-me o seguinte: “Aldo Mathias, que, aliás, convoca para a sua escrita, diz que «é tão possível ter nas mãos o pesadelo como o paraíso». Serão esses os «avessos» que a sua poesia procura «desconjuntar»?” (2005). À pergunta da entrevistadora, respondi: “Aldo Mathias escreve (...) em 1939 e a sua frase não pode ser desligada do contexto em que é feita: o início da Segunda Grande Guerra, o princípio da «desconjunção» das coisas.... Eu não tento desconjuntar esse paradoxo de Aldo Mathias, só dar-lhe alguma forma, acreditando que, apesar de tudo, a palavra poética ainda vale a pena” (*id.*).

Mas Aldo Mathias, como já escrevi mais do que uma vez, é uma invenção, embora tenha tido até biografia: nasceu em Bucareste a 12 de Fevereiro de 1909. O talento musical da mãe, filha de aristocratas da Transilvânia, e o gosto do pai, judeu e de ascendência italiana, pela literatura e pela pintura marcaram os seus primeiros anos de vida e seriam mais tarde evocados no romance que deixaria incompleto. Devido à ascendência judaica, foi proibido de ensinar na Universidade de Bucareste, sendo-lhe posteriormente retirada a cidadania romena. Em 1941, e na iminência de ser enviado para Treblinka, conseguiu fugir para a zona francesa livre, fixando-se em Roussillon, onde conheceu Samuel Beckett, que aí vivia desde a sua fuga de Paris. Colaborou com a Resistência francesa, como Beckett, e com ele aprendeu técnicas estilísticas fundamentais, integradas depois na sua escrita, especialmente nos contos. Com a queda do governo de Vichy, em 1942, fugiu para Londres, onde morreu, a 3 de Abril de 1945, pouco antes da rendição da Alemanha. A acreditar em depoimentos de amigos que lhe sobreviveram (como Jean Pascal Perry), Aldo Mathias escreveu *A ilha emoldurada* e *Discrepâncias*, duas colecções de contos, dadas como preparadas para publicação em 1942, e um romance, inacabado, *Não sem antes pedir que a luz baixasse* (iniciado em 1941 e exibindo algumas influências beckettianas).

Aldo Mathias foi inventado por mim para ser referido somente duas vezes, em duas reflexões sobre o amor, sob a forma de epígrafes. Não sei se o inventei para legitimar essas reflexões; sei só que ele surgiu de um lugar que não era o meu, de um tempo que eu não

havia habitado, de uma voz que não me pertencia. Aldo Mathias, que eu criei, é homem, eu sou mulher, mas preferi criar um homem para me falar. Que língua fala o meu Aldo Mathias? A que terra pertence? Seguramente, não a uma terra de homem. Pertencerá ele a uma terra de ninguém? Mas é possível que a poesia seja uma terra de ninguém?

A poesia, mesmo atravessando tempos, não deixa nunca de ser do seu tempo. Quer para quem escreve, quer para quem lê. Quando digo num poema (que tem, ainda por cima, o título “A verdade histórica”), “A minha filha partiu uma tigela na cozinha” (1999), é certo que quem lê é muitas vezes levado a concluir da presença de traços biográficos. No entanto, nada disto corresponde a um conjunto de verdades palpáveis: nunca a minha filha partiu uma tigela na cozinha, e, embora tenha havido alturas em que tive que “pôr de lado inspiração e lápis / pegar numa vassoura e varrer / a cozinha”, não houve jamais um “miserico e cruel balde do lixo / azul / em plástico moderno / (indestrutível)” (*id.*). Finalmente, tendo eu embora tijelas na minha cozinha, a tigela do poema, não partida, não foi nunca “tigela das Caldas”, pela simples razão de que nunca na minha cozinha tive louça das Caldas – daí que a negação da sua pertença à dinastia Ming foi unicamente, tal como o balde do lixo, pretexto para falar da transitoriedade da vida, de um épico que é necessário rever, de uma outra história/História que é possível reescrever, da permanência do amor. Ou seja, o rasto que ligou o poema à vida foi o *sentimento*, ligado a um certo dado biográfico (o eu ter, realmente, uma filha), mas na verdade, um fragmento somente.

É esse fragmento (impuro) de mim que permite a quem lê construir uma imagem que não é a mentira, mas uma *verdade tangente* à vida, não reflectida, mas deflectida – e servida por uma possibilidade musical e rítmica. Uma “sinceridade traduzida”, como dizia Pessoa, mas nunca a insinceridade. Tendo, por detrás, a tradição mas dela desviando; um espaço do meio, que resiste a ser categorizado. E mantendo com a vida uma relação qualquer de *outra* verdade, que eu, quando escrevo, não sou capaz de identificar. Por isso, muitas vezes senti e sinto o poema como mais verdadeiro do que eu, ou mesmo do que a minha vida, e é ele que me guia, mais do que eu ao poema.

Sendo o espaço da possibilidade, a poesia nunca esteve divorciada do mundo. E é, por isso, e como o mundo, imperfeita e impura. “A poesia nunca pôde ficar / à margem da história”, escreveu Adrienne Rich em “Tempo Norte- Americano” (1984):

(...)

Uma linha dactilografada há vinte anos
pode ser pintada, brilhante, num muro qualquer,
glorificando a arte como indiferença
ou tortura daqueles que
não amámos mas que também
não quisemos matar

Nós seguimos mas as nossas palavras ficam
tornam-se responsáveis

e isto é privilégio verbal

(...)

Talvez a poesia (mais do que a ficção, porque menos sujeita às leis do mercado), porque contradiz o poder e lhe é contra-dicção, possa ser um mecanismo de resistência, capaz de reforçar uma ética e uma poética de partilha e de afecto, em que as fronteiras entre o que temos vindo a considerar alta literatura, a sua própria consideração do sublime como qualidade estética, e aquela que se ocupa dos mais comuns assuntos, que, porque comuns, são profundamente humanos, possam esbater-se. Penso em Harold Bloom, que, n' *O Cânone Ocidental* (1997), falava da Escola do Ressentimento, associando-a com a crítica marxista ou a crítica feminista. Bloom defendia que a Escola do Ressentimento ameaçava a natureza mesma do cânone, podendo conduzir à sua eventual extinção. Bloom ecoava uma preocupação comum a outros reputados críticos literários de que, na pior das hipóteses, a tradição literária poderia estar em risco de se perder ou, na melhor das hipóteses, de se adular, pelo hibridismo, pela contaminação de “impurezas”, pela inclusão do “menor” ou marginal. Como na vida são hoje vistos os emigrantes, os sem terra, os sem-abrigo. Esses que habitam a linha da pobreza, ou vivem abaixo dela. Os que sofrem os horrores da guerra. E entre esses, de forma mais violenta, estão, como sabemos, as mulheres. Basta lembrarmos de que 78% dos refugiados sírios, três milhões e meio em Dezembro passado, eram mulheres e crianças, mulheres e as suas crianças, ou mulheres e órfãos de guerra. Esses, sim,

os despojados, os discriminados, habitam terras de ninguém – esses, não a poesia. A poesia tem sempre gente dentro – quem a escreve, quem a lê, quem, pela presença colateral no mundo, lhe oferece sentido.

É, pois (e volto a Bloom), de ideologia dominante que falamos, quando falamos de pureza. E a pureza significa domínio e subjugação, como bem notava a filósofa feminista argentina Maria Lugones, servindo-se da imagem do ovo, e da separação da clara e da gema, tão usada em certas receitas culinárias: "Pensar na resistência, resistência a um mundo de pureza, de dominação, de controle sobre as nossas possibilidades (...) Não é a separação o fulcro da ambiguidade, da resistência? Não é ela o fulcro simultaneamente da sua necessidade e da sua possibilidade? Separação como em separar a clara da gema, ou separação como em coalhar?" (1994). É possível, diz ainda Maria Lugones, entender separação quer no sentido de coalhar, um exercício de impureza, quer no sentido de quebrar, de dividir, um exercício de pureza. "Penso", acrescenta ela, "na tentativa de controle exercida por aqueles que possuem o poder, os que categorizam, os que tentam quebrar tudo o que é impuro, dividindo-o em elementos puros (como na clara branca e na gema amarela), com o objectivo do controle. Controle da criatividade. E penso em algo no meio do ou/ou, algo impuro, resistindo, porque existindo num estado coalhado. Desafiando, como na mestiçagem, o controle, por, simultaneamente, afirmar o estado múltiplo e impuro e rejeitar a ideia da fragmentação em partes puras" (*id.*).

Acredito que a poesia, como qualquer forma de arte, pode ajudar os seres humanos a activar o presente desconhecido na memória, pode ajudar a desenvolver formas de solidariedade, até por funcionar ao arrepio da lógica economicista e arredada do valor do humano. E, enquanto contrariar, mesmo na sua dimensão lírica, ou justamente por causa da sua dimensão lírica, a lógica cruel de uma economia que, menospreza a ideia de comércio como troca e valoriza sobretudo aqueles que mais possuem, seja dinheiro, seja poder, os do escandalosamente supérfluo, enquanto contrariar tudo isto, a poesia continuará viva. Assim, para mim, tem quem escreve uma obrigação cívica dentro da insurreição e da transgressão que a poesia sempre representa.

Retorno a Rich e ao seguinte passo do belíssimo texto de 1997, em que a poetisa explicava a sua recusa em aceitar a National Medal for the Arts: "A arte é o nosso direito de

nascença, o nosso mais poderoso meio de aceder à vida imaginativa e à experiência de nós próprios e dos outros. Porque redescobre e recupera continuamente a humanidade dos seres humanos, a arte é crucial para a visão democrática”. E não deixa de ser fundamental que Rich use a palavra “visão” para falar de política, assim fazendo confluir o tecido social com a beleza, a equidade e o horror que as palavras convocam. A poesia, herdeira de tempos, é sempre testemunho do seu lugar e do seu tempo, e lida com processos que são os de sentir, de pensar e de lembrar, o nosso “modo humano de deitar raízes, de cada um tomar o seu lugar no mundo a que todos chegamos como estranhos” (Arendt 2004).

Por isso, e por muito que admire Fernando Pessoa, e dele me tenha servido para falar da sinceridade traduzida da poesia, a minha Europa não pode ser a sua Europa, essa Europa que fitava o mundo com o rosto de Portugal. A sua era já uma Europa sonhada, muito pouco, sabemos, real. Mas a minha encontra-se num estado mais debilitado ainda: é a Europa dos imigrantes, dos sem cidadania, a Europa refém da xenofobia e das discriminações e ódios vários, a Europa presa a um federalismo belicista, assistindo à escalada dos nacionalismos de extrema-direita, uma Europa dominada subrepticamente pelo poder militar e abertamente pelas “indústrias financeiras”, em que o capital se sobrepôs ao trabalho, a Europa de povos espoliados, necessitada de se resgatar e à democracia. E à sua História.

A terra de ninguém com gente dentro é habitada por quem escreve e por quem lê, mas é também a terra daqueles e daquelas que antes a foram habitando, ainda que muitas vezes não pudessem chamar-lhe pátria. A minha terra de ninguém com gente dentro é, porque de gente feita, uma terra impura, de corpos e de vozes daqueles e daquelas que antes de mim tiveram voz. E ainda as vozes dos que vivem ao meu lado, temporal e espacialmente, e que tantas vezes não lhe têm direito.

Termino com um poema muito recente, que não fala de cebolas, mas que talvez consiga ilustrar melhor o que acabei de dizer. O poema chama-se “Das mais puras memórias, ou de lumes”:

Ontem à noite e antes de dormir,
a mais pura alegria

de um céu

no meio do sono a escorregar, solene
a emoção e a mais pura alegria
de um dia entre criança e quase grande

e era na aldeia,
acordar às seis e meia da manhã,
os olhos nas portadas de madeira, o som
que elas faziam ao abrir, as portadas
num quarto que não era o meu, o cheiro
ausente em nome

mas era um cheiro
entre o mais fresco e a luz
a começar era o calor do verão,
a mais pura alegria

um céu tão cor de sangue
que ainda hoje, ainda ontem antes de dormir,
as lágrimas me chegam como então, e de repente,
o sol como um incêndio largo
e o cheiro as cores

Mas era estar ali, de pé, e jovem,
e a morte era tão longe,
e não havia mortos nem o seu desfile,
só os vivos, os risos, o cheiro
a luz

era a vida, e o poder de escolher,
ou assim o parecia:

a cama e as cascatas frescas dos lençóis
macios como estrangeiros chegando a país novo,
ou as portadas abertas de madeira

e o incêndio do céu

Foi isto ontem à noite,
este esplendor no escuro e antes de dormir

.....

Hoje, os jornais nesta manhã sem sol
falam de coisas tão brutais
e tão acesas, como povos sem nome, sem luz
a amanhecer-lhes cor e tempos,
de mortos não por vidas que passaram,
mas por vidas cortadas a violência de ser
em cima desta terra sobre outros mortos
mal lembrados ou nem sequer lembrados

E eu penso onde ela está, onde ela cabe,
essa pura alegria recordada
que me tomou o corredor do sono,
se deitou a meu lado ontem à noite

tomada novamente tornada movimento,
mercadoria bela para cesta de vime muito bela,
como belo era o céu daquele dia

Onde cabe a alegria recordada
em frente do incêndio que vi ontem de noite?
onde as cores da alegria? o seu corte tão nítido
como se fosse alimentado a átomo
explodindo

como fazer de tempo? como fingir o tempo?

.....

E todavia os tempos coabitam
E o mesmo corredor dá-lhes espaço
e lume

Bibliografia

Amaral, Ana Luísa (1999), *Minha Senhora de Quê*, Lisboa, Quetzal [1990].

Amaral, Ana Luísa (2003), *A Arte de ser Tigre*, Lisboa, Gótica.

Amaral, Ana Luísa (2010), *Inversos, Poesia 1990-2010*, Lisboa, Dom Quixote.

Amaral, Ana Luísa (2011), *Vozes*, Lisboa, Dom Quixote.

Arendt, Hannah (2004), *Responsabilidade e Julgamento*, São Paulo, Companhia das Letras.

Bloom, Harold (1997), *O Cânone Ocidental: Os Livros e a Escola das Idades*, trad. e intr. Manuel Frias Martins, Lisboa, Temas e Debates [1994].

Lugones, Maria (1994) "Purity, Impurity and Separation", *Signs*, Winter: 458-79.

Rich, Adrienne (1984), "Blood, Bread and Poetry: The Location of the Poet", in Adrienne Rich, *Blood, Bread and Poetry: Selected Prose, 1979-1985* (1986), New York, W.W. Norton: 167-187.

-- (1984), "North-American Time", in Adrienne Rich, *The Fact of a Doorframe: Poems Selected and New 1950-1984* (1986), New York, W.W. Norton: 324-328.

Silva, Maria Augusta (2004), "Entrevista a Ana Luísa Amaral", in Maria Augusta Silva, *Poetas Visitados: Entrevistas e Poemas Inéditos*, Porto, Edições Caixotim: 29-46.

Ana Luísa Amaral é Professora Associada na Faculdade de Letras da Universidade do Porto. É membro do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, do qual integrou já a Direcção, e Coordenadora do projecto internacional "*Novas Cartas Portuguesas 40 anos depois*". Tem publicações académicas nas áreas de Literatura Inglesa e Literatura Norte-Americana, Poéticas Comparadas e Estudos Feministas. Organizou, com Ana Gabriela Macedo, o *Dicionário de Crítica Feminista* (Afrontamento, 2005) e coordenou a Edição Anotada de *Novas Cartas Portuguesas* (D. Quixote, 2010). Traduziu a poesia de Eunice de Souza, John Updike e Emily Dickinson. Com mais de uma dezena de livros de poesia publicados, reunidos em *Inversos. Poesia 1990-2010* (2010), é

também autora de livros para a infância, o último dos quais *Como Tu* (2012). Em 2007, recebeu o Prémio Literário Casino da Póvoa/Correntes d'Escritas e o Prémio de Poesia Giuseppe Acerbi, com o livro *A Génesis do Amor*. Em 2008, com o livro *Entre Dois Rios e Outras Noites*, obteve o Grande Prémio de Poesia da APE (Associação Portuguesa de Escritores), e em 2012, com o livro *Vozes*, foi-lhe atribuído o Prémio de Poesia António Gedeão. Os seus livros encontram-se traduzidos em várias línguas e publicados em diversos países. Em 2013 publicou *Ara* (Sextante Editora), o seu primeiro romance.

Sobre Respostas de Poetas Resistentes

Ida Alves

Universidade Federal Fluminense

Resumo: A partir do inquérito *Poesia e Resistência* realizado pela *Rede Internacional LyraCompoetics*, análise das respostas de um conjunto de poetas de língua portuguesa. As noções da palavra *resistência*, suas implicações éticas e estéticas. Resistência, crítica e política em alguma poesia portuguesa e brasileira moderna e contemporânea de língua portuguesa.

Palavras-chave: resistência; poética; ética; poesia moderna e contemporânea; poesia portuguesa; poesia brasileira

Abstract: From the Poetry and Resistance survey conducted *the International Network LyraCompoetics*, analysis of responses to a set of Portuguese-speaking poets. The notions of the word *resistance*, its ethical and aesthetic implications. Resistance, criticism and politics in some modern and contemporary Portuguese and Brazilian and Portuguese language poetry.

Keywords: resistance, poetics, ethics, modern and contemporary poetry, poetry Portuguese, Brazilian poetry

Em 2012, foram divulgadas no site da Rede Internacional LyraCompoetics respostas de diversos poetas ao inquérito “Poesia e Resistência”, que apresentava as seguintes questões: “A poesia é uma forma de resistência? Sempre, por definição? Ou apenas em determinados contextos – sociais, políticos, culturais? Como pode resistir a poesia e a quê?”¹ As interrogações eram provocativas já que, por todos os lados da sociedade contemporânea,

a literatura considerada mais exigente parece ocupar um lugar afastado do movimento do mundo, com recepção muito limitada, pouco frequentada em relação ao consumo de uma produção cultural ruidosa, deleitável, que alivia as tensões da vida diária, para satisfação de um mercado de entretenimento diversificado e vasto. Nesse contexto mercadológico, a problematização da poesia, um nicho ainda mais restrito de interesse, como forma de resistência soa como certo romantismo anacrônico. No entanto, quarenta e quatro poetas de língua portuguesa responderam (21 brasileiros e 23 portugueses, de idades bem diferentes, o mais velho nascido em 1928 e o mais novo, em 1985) e isso, já por si, é significativo, pois, para esses escritores, o tema do inquérito provoca uma reação, a vontade de expor um ponto de vista. Nosso objetivo então, neste artigo, é refletir, ainda que de forma inicial, sobre o conteúdo dessas respostas e suas implicações, uma vez que demonstram, na sua diversidade, como alguma poesia de língua portuguesa compreende, na atualidade, a questão de resistência. Analiso as respostas na perspectiva de um leitor interessado, limitando-me a confrontar o que dizem esses poetas que continuam a produzir poemas mesmo num ambiente de indiferença e que, apesar dessa indiferença, ainda encontram leitores para seus livros. Importa pensar que ideia de resistência circula entre essas duas pontas, poeta e seu leitor. Talvez valesse a pena que a Lyra fizesse outro inquérito sobre o tema, mas dessa vez seria a vez do leitor comum e do leitor crítico responderem: “Ler poesia é um gesto de resistência? Por quê? O leitor comum resiste à poesia?”

Como sabemos muito bem, a palavra “resistência” tem largo uso na língua portuguesa, em diferentes áreas.² Em estado de dicionário, significa “qualidade de um corpo que reage contra a ação de outro corpo, defesa, contra-ataque, força que se opõe ao movimento, ato ou efeito de não ceder”. Na etimologia da língua, o substantivo, com circulação a partir do século XIV, foi derivado do verbo resistir, do latim *resistere*, “ficar firme, aguentar”, formado por RE-, “para trás, contra”, mais *sistere*, “ficar firme, manter a posição”. Na física, no campo da mecânica dos sólidos, é entendida como “a força resultante da aplicação de uma força sobre um material. É a deformação do material que gera essa força, na medida direta de seu módulo de elasticidade”. Na engenharia, a resistência mecânica de uma estrutura é a sua capacidade de suportar as condições externas sem que estas venham a lhe causar deformações plásticas. Resulta do atrito criado pela fricção entre dois objetos

(de igual ou diferente material), com uma dissipação de energia. Na ecologia, é a capacidade que um sistema apresenta de manter sua estrutura em funcionamento diante de um distúrbio. Na política, com uso mais generalizado, é o conjunto de iniciativas levadas a cabo por um grupo de pessoas, que defendem uma causa, um ideal.

Essa ampla circulação linguística, através dos séculos e em áreas diferentes, reflete, de um lado, a necessidade contínua de agir contra movimentos de ataque, práticas de destruição, formas de oposição, ou, de outro, no campo do trabalho, indica as relações de atração ou incompatibilidade entre materiais diferentes. Termo, portanto, largamente usado, foi no século XX que recebeu, a partir da brutal experiência das duas grandes guerras, uma forte dimensão ideológica, significando a luta política e moral contra uma realidade de opressão, violência e horror responsável pelo inenarrável de nossa história moderna e contemporânea. Passou de fato a nomear um movimento (a *Resistência francesa*, por exemplo) que defendia uma posição social e filosófica de não aceitação de uma ordem indigna, inumana. Foi no bojo desse tempo que se constituiu de forma mais sistemática e mais evidenciada, em diversos espaços, a função de resistência para a escrita literária, como tratou, para citar apenas um nome, Sartre, em sua obra tão célebre *Qu'est-ce que la littérature* (1948). É claro que bem podemos dizer que já Camões resistia com a pena na mão e, noutra, com a espada, às dificuldades da vida de soldado embarcado, mas sobretudo aos ouvidos surdos da sociedade de seu tempo, incapaz de reconhecer o engenho e a arte, ao ser guiada apenas pelo desejo do vil metal,

Um ramo na mão tinha...Mas, ó cego,
 Eu, que cometo, insano e temerário,
 Sem vós, Ninfas do Tejo e do Mondego,
 Por caminhos tão árduo, longo e vário?
 Vosso favor invoco, que navego
 Por alto mar, com vento tão contrário,
 Que, se não me ajudais, hei grande medo
 Que o meu fraco batel se alague cedo.

Olhai que há tanto tempo que, cantando
 O vosso Tejo e os vossos Lusitanos,

A Fortuna me traz peregrinando,
Novos trabalhos vendo e novos danos:
Agora o mar, agora experimentando
Os perigos Mavórcios inumanos,
Qual Cânace, que à morte se condena,
Núa mão sempre a espada e noutra a pena.
(*Lus*, VII, 78 e 79)

mas o fato é que nunca se falou tanto, como no século passado e agora, de resistência e seus termos correlatos. Faz sentido que assim seja.

A maior parte dos poetas que responderam ao inquérito amadureceram exatamente nesse período de “engajamento”, dos anos trinta a sessenta, e, em decorrência, foram marcados também por uma compreensão da literatura como ação sobre o mundo, como ato de luta ao autoritarismo, vontade de denúncia e inconformismo. Para alguns poetas portugueses, então, que experimentaram as várias décadas de salazarismo, a realidade lhes impunha de forma mais concreta essa necessidade de combate como se formulou num movimento como o Neo-Realismo, o qual ainda mexe com certas sensibilidades críticas e provoca reações acaloradas, pois, de um lado, ficou ligado, nas suas piores realizações, a uma arte sufocada pelas orientações de partido, e, de outro, com seus melhores escritores, problematizou a relação entre escritor, palavra e mundo, gerando atrito, repensando a coisa literária e a função “escritor” em relação às demandas da sociedade, dos seus leitores. Assim, logo de início, na análise das respostas dos poetas portugueses, percebe-se a preocupação de separar a ideia de resistência do ato poético da ideia de resistência a regimes que movimentou certa literatura anterior. Para os brasileiros, isso não se configura da mesma forma, é claro, mas também querem se descolar de qualquer visão passadista de poesia engajada e ideologicamente marcada. Buscam todos como paradigma uma produção poética que tem, do lado português, figuras fortes como Carlos de Oliveira, Sophia de Mello Breyner Andersen, Jorge de Sena, Luiza Neto Jorge, Ruy Belo, Herberto Helder e, do lado do Brasil, Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto, entre alguns outros importantes poetas, vozes independentes que não se omitiram frente ao autoritarismo e à indiferença social. Fazendo essas ressalvas, de que resistência falam esses poetas que estão conosco, vivos, publicando numa contemporaneidade tão híbrida em termos de valores e

tantas vezes tão descompromissada em termos políticos e sociais?

Ora, o exame das respostas colhidas até o momento demonstra traços comuns: os verbos mais utilizados pelos poetas são *enfrentar, resistir, recusar, questionar, não aceitar, participar, reagir, denunciar, amotinar e subverter*; todos continuam a considerar, ainda que alguns disfarcem com certa ironia, que o ato de escrever poesia é inevitavelmente da ordem da resistência e que cabe ao poeta enfrentar (e cito os termos utilizados) *medos e fantasmas, a morte, contextos políticos indignos, a degradação, a corrupção da lírica, a lírica consumível, a negação da vida, os oligopólios de comunicação social, o empobrecimento da experiência, a massificação, o abastardamento e a banalização da linguagem, a degradação do verbo*; para os poetas mais velhos, a poesia é sobretudo um ato de insubordinação, sinônimo de liberdade, é uma *sobrevida*; para os poetas mais jovens, a própria ideia de resistência encontra-se desgastada, embora o escrever possa ainda ser uma atitude possível de oposição ao consumismo das multidões e a uma indústria cultural espetacular, constituindo um projeto de existência e criação estética na contramão do cotidiano conformado e controlado.

A noção de resistência transita também, nessas respostas, do conteúdo para a forma, ou seja, se para os mais velhos há uma mensagem a ser transmitida a partir do trabalho exigente sobre a língua, para os mais novos, há a desconfiança da palavra útil e o compromisso com a linguagem é igualmente problematizado ou polemizado. Uma consideração muito repetida é a de que o trabalho poético atua sobre a língua como uma força sobre uma determinada matéria, produzindo fricções, fazendo pressão para responder à força contrária da banalização e da utilização ordinária. Há uma perspectiva muito acentuada de estarem escrevendo poesia num tempo que lhes exige novas formulações do literário capazes de dar conta de questões contemporâneas como os efeitos da comunicabilidade, o domínio da cultura de massa, a instabilidade de valores, a aceleração das experiências cotidianas, a espacialização virtual. É pena, porém, que não tenhamos ainda nesse “inquerito” respostas de mais poetas de outras línguas e culturas fora da perspectiva ibérica (até o momento, há somente a contribuição de um conjunto de poetas espanhóis), para verificarmos modos diferentes de entender a produção e circulação de poesia hoje, divergências e convergências. Trago, então, para esse espaço estrangeiro ainda pouco

ocupado, um poeta francês e também pensador do lirismo moderno e contemporâneo, Jean-Michel Maulpoix, o qual tem amplo reconhecimento de crítica e de público, mantendo inclusive um *website*³ sobre seu trabalho de e com a poesia. Em seu livro *Le poète perplexe* (2002: 37), escreve:

Conceber a poesia como um espaço de língua resistente não significa de forma alguma configurá-la como refúgio (contra as dificuldades de uma época), mas sobretudo como corda sensível, agulha de sismógrafo, câmara de ecos e posto de observação. Um poeta contemporâneo é, de início, “um contemporâneo que escreve poesia”. (Wallace Stevens). O trabalho que o poeta efetua na língua o mantém no centro de seu tempo, transporta-o aos seus extremos, e o separa, destaca-o.⁴

O poeta lembra ainda um outro aspecto da resistência da poesia quando diz que “o poema é uma casa para o sentido, ele é também para a língua um abrigo. Uma memória e uma experiência humanas resistem aí ao esquecimento.”⁵ (*idem*: 67). Usa uma imagem interessante ao dizer que a poesia “é o estado presentemente crítico da língua. Sua contemporaneidade, pode-se dizer. Poema, esse fragmento da língua que se encarna: ele pode fazer sofrer, como uma unha”⁶ (*idem*: 260). Essa imagem do poema como unha encravada é boa o suficiente para nos afastarmos completamente da ideia pacificadora de poesia como refúgio, como equilíbrio ideal entre o homem e o mundo. Pelo contrário, ela é o espaço da intranquilidade, da tensão, da insatisfação. Mais “larvaire que sublime” [rasteira que sublime] (*idem*: 261), explora o prosaico e o comum, para pressionar a língua de todos, abrindo lacunas e desautomatizando relações e sentidos, pois “[s]e o lirismo é ainda possível hoje em dia, é antes de tudo como uma questão que não passa. Uma questão que a literatura põe a si própria no interior da poesia. Uma questão também que a poesia faz à sociedade, a esta vida, a nossa.”⁷ Em síntese: “Le lyrisme ne se résigne pas.” [O lirismo não se resigna] (*idem*: 264). Cita, por exemplo, um outro poeta, nascido em 1925, Lorand Gaspar, o qual, em 1978, escrevia: “O poema não é uma resposta a uma interrogação do homem ou do mundo. Ele não faz senão que aprofundar, agravar o questionamento.” (*apud* Maulpoix 2002: 264).

Ora, voltando às respostas dos poetas de língua portuguesa, vemos que eles também exploram a ideia de resistência em sentido amplo na relação homem, linguagem e mundo.

Muitos expressam a ideia de que a poesia atua como um freio ao movimento impiedoso de massificação cultural, consumismo e mediocridade generalizada. Muitos também preocupam-se em enfatizar que a questão da resistência passa necessariamente pela relação tensa entre poeta e linguagem no processo de renovação estética e ruptura de padrões rotineiros de comunicação. É inevitável perceber como todos, no fundo, se encontram numa defesa da poesia como espaço de respiração e de singularidade, de não submissão ao unívoco, ao utilitário e ao apagamento de certos traços estéticos e éticos. São palavras-chave: desassossego, inquietude, inconformação. Os poetas não descartam a validade de suas existências em sociedades indiferentes ao poético, pelo contrário, frente a isso, acham-se mais necessários ainda. Um poeta chega mesmo a dizer que fazer poesia é uma espécie de “cataquese”.

Após esse quadro geral, faço um recorte: ênfase somente certas respostas produzidas por alguns poetas-críticos, ou seja, por aqueles que exercem a crítica de poesia de maneira mais sistemática na Universidade, como professores de literatura, ou em livros de contribuição teórica reconhecida por pares. São eles os brasileiros António Cícero, Paulo Franchetti e Marcos Siscar, e os portugueses Manuel Gusmão e Nuno Júdice.

Como era de prever, essas respostas são mais conceituais e elaboradas do que as demais, mesmo mais extensas. Nelas, o poeta cede espaço maior ao crítico e à reflexão sobre o poético. Cada um enfatiza uma face da escrita de poesia e, no lugar de resistência, assumem uma outra noção para compreender o que faz a poesia na contemporaneidade. Assim António Cícero fala de **perversidade** da poesia, já que “o que a poesia pode fazer e efetivamente faz é usar a linguagem de um modo que, do ponto de vista da linguagem prática ou cognitiva aparece como perverso, pois se recusa, por exemplo, a aceitar a discernibilidade entre significante e significado [...]”. É para ele também que a poesia exerce uma função específica: a **frenagem** frente à “aceleração desembestada” que marca nossa época. Defende a inutilidade do poema (“A rigor, o poema não serve para nada”), como sua recusa a uma lógica de produção e de valorização da sociedade de consumo. Portanto, para este poeta, a resistência é hoje uma prática consciente de desaceleração, de exigência de lentidão que a leitura pode assumir. Aliás, sobre essa perspectiva, no campo poético português, é bem produtivo pensar como certos poetas exploraram essa frenagem, sem

nomeá-la explicitamente, ao insistirem numa linguagem densa que exige um leitor paciente, sem pressa, como vemos especialmente, por exemplo, na poesia de Carlos de Oliveira, Gastão Cruz, Fiama H.P. Brandão, Luiza Neto Jorge, Ruy Belo, Herberto Helder, João Miguel Fernandes Jorge, com versos que se constroem em torno da ideia de ler *de-vagar*, explorando camadas densas, tensas de sentidos, lentamente elaboradas na leitura.

Já o posicionamento de Paulo Franchetti é chamar a atenção para a “resistência à ideia ou bandeira da literatura como resistência”, colocando em cheque a poesia desde seu interior na relação com o leitor. Esse poeta discute a validade de uma certa expectativa de resistência como traço valorativo do que seria uma poesia forte. Ao fazer isso, questiona a própria formulação das perguntas feitas e considera que a “resistência” se torna um valor elástico ao ser encontrado em tipos muito diferentes de objetos literários “que julgo interessantes ou que estão sacralizados pela tradição”. Ou seja, discute até que ponto resistência não se torna um valor prescritivo de alguma crítica e, frente a essa imposição, caberá ao poeta a não submissão a esse crivo qualificativo / qualitativo.

Marcos Siscar, em sua resposta, discute a noção do **irresistível**, deslocando-se da ideia comum de resistência.

Para encurtar, proponho associar a poesia ao *irresistível*. É o que me parece estar em jogo, quando se pensa a resistência como ponto de partida: tanto a resistência *da* poesia quanto a resistência *à* poesia. Explico.

Em primeiro lugar, a poesia é uma forma de *suportar* o drama do apagamento do irresistível. Dizendo de outro modo (para torná-lo mais imediata aos nossos ouvidos), poesia é aquilo que explicita o drama da resistência, o drama do descompasso entre o que decidimos e o que queremos, entre o que julgamos e o que podemos ver.

Poesia é o suporte que resiste ao apagamento daquilo que é irresistível. Ela está atenta para as implicações daquilo que é da ordem da “intuição”, da “inspiração”, do impulso, do deslumbre, da surpresa da adesão, da explicitação do pressuposto, das frases vindas de “lugar algum”, da sedução e do terror sublimes, de tudo aquilo que se apresenta *como tal*, antes mesmo de qualquer decisão consciente ou estratégica. Resistir ao apagamento desses irresistíveis me parece ser uma tarefa da poesia. O irresistível não deve ser denunciado nem louvado. Trata-se apenas de constatar que ele é um elemento necessário para o pensamento da resistência, qualquer que seja sua modalidade. E isso se vê em poesia, *como* poesia.

Essa explicação do irresistível une-se, no pensamento poético de Siscar, à ideia de *crise*, que ele considera, em livro publicado em 2010, *Poesia e crise*, “um dos elementos fundantes de nossa visão da experiência moderna” (10). É provocativo o modo como o ensaísta aborda esse elemento, questionando a retórica apocalíptica que trata a literatura (e a poesia) contemporânea como em estado terminal, sem reconhecimento de que a crise pode ser o necessário índice de dinamismo e renovação da linguagem estética. A crise é, então, para esse poeta-crítico a condição exigida para a relação consequente entre poesia e mundo, a afirmação do seu estado “irresistível”.

Do lado português, Manuel Gusmão explora, no lugar da resistência da poesia, a resistência do sujeito no poema, reagindo ao “vasto simulacro de uma voz sem sujeito de uma cultura mediática de massa, que esborrata, apaga e evapora o complexo e rude som da fala entre homens”, numa cultura informe dominante. Gusmão valoriza assim a elocução e o *co-mover*, unindo sujeito e receptor, para defender a dimensão dialógica da poesia, preocupação aliás muito presente em sua própria poesia: “Não consentir que ao mundo imponham a ausência/ de palavra; porque o mundo em nós e fora de nós/ é o que nos faz falar segundo o desejo.” (Gusmão 2007: 75). O gesto escritural é assumido como uma prática de convívio e de partilha do sensível, na direção do que pensa Jacques Rancière, levando Gusmão à defesa de uma **po-ética**: “Porque é um fazer, a poesia é [...] a invenção de possíveis verbais que supõem uma apropriação para que funcionem – ou a produção de gestos verbais que desenham figuras do humano é uma prática e uma ética: uma po-ética” (Gusmão 2010: 146). Em sua escrita poética e ensaística, Gusmão nos lembra constantemente de que “o mundo é nossa tarefa” e atribui à poesia o lugar de um “diálogo resistente” (cf. Gusmão 2007 e 2010).

Em direção a esse diálogo, também se encaminha Nuno Júdice quando escreve: “Associo então a resistência em poesia à presença do sujeito na escrita”, valorizando a sua liberdade de elocução, a sua não submissão a normas exteriores ou a expectativas programáticas. Notemos que a presença do sujeito na escrita tanto se refere ao personagem da linguagem que é o poeta como o seu leitor. O poema torna-se, em decorrência, um campo de vozes, um lugar vagaroso, também, que permite o encontro de subjetividades que

têm como ponto em comum a necessidade da palavra fora do circuito pragmático e comunicativo cotidiano, fora da experiência do consumível. Nega a conotação ideológica do termo (o aspecto político, o engajamento), mas também se afasta da conotação esteticista de que a literatura deva ser uma busca permanente de originalidade e de diferença. Para o nosso tempo, escrever um poema é “uma continuidade da relação primordial entre a palavra e o sujeito que constitui a sua razão mais profunda.” Portanto, o poeta busca o encontro, o reconhecimento de vozes em experiências comuns do mundo circundante.

Em suma, esses quatro poetas-críticos deslocam a noção de resistência por outras duas noções fortes: *frenagem* e *elocução*: outra experiência do tempo, outra presença do sujeito em estado de diálogo. Trata-se, portanto, não da resistência da poesia mas da poesia resistente, porque crítica da linguagem e da subjetividade, problematizadora de si própria e da vida, em permanente estado de alerta ou do irresistível ou de crise. Resiste no ato de escrita e no ato de leitura, solicitando do poeta e do seu leitor a disponibilidade de fala e de escuta, uma atenção permanente ao fora de si.

O inquérito, portanto, torna-se um material bastante instigante no seu movimento de construção (já que continuamente aberto a receber respostas e leituras) para pensar a escrita de poesia hoje. Se, percorrendo as diversas respostas, vemos quão variada pode ser a concepção de resistência, percebemos também que, aos poetas, importa, mais que resistir, *insistir* num fazer e num pensar poéticos com plena consciência de sua precária condição de existência.

Bibliografia

Camões, Luís (1978), *Os Lusíadas*, Porto, Porto Editora.

Gusmão, Manuel (2007), *A terceira mão*, Lisboa, Editorial Caminho.

-- (2010), *Tatuagem & palimpsesto - Da poesia em alguns poetas e poemas*, Lisboa, Assírio & Alvim.

Maulpoix, Jean-Michel (2002), *Le poète perplexe*, Paris, José Corti.

Sartre, Jean-Paul (2007), *Qu'est-ce que la littérature?*, Paris, Gallimard, Coll. Folio Essais [1948].

Ida Alves é professora associada de graduação e pós-graduação do Instituto de Letras da Universidade Federal Fluminense-UFF, Niterói, Rio de Janeiro, desde 1993. Doutora em Letras (Literatura Portuguesa) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, 2000. Vice-Diretora do Instituto de Letras da UFF. Coordena o Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana – NEPA-UFF (www.uff.br/nepa). É Coordenadora de Pesquisa do Pólo de Pesquisa sobre Relações Luso-Brasileiras (PPRLB), sediado no Real Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro (www.realgabinete.com.br). Lidera com a Profa. Dra. Celia Pedrosa (Teoria da Literatura – Literatura Brasileira / UFF) o Grupo de pesquisa “Poesia e Contemporaneidade” – CNPq. Coordena ainda o Grupo de pesquisa “Estudos de paisagem nas literaturas de língua portuguesa” - CNPq. É coeditora das Revistas Abril – NEPA UFF (www.uff.br/revistaabril) e Cadernos de Letras da UFF (<http://www.cadernosdeletras.uff.br/>).

NOTAS

1 Para acessar diretamente o inquérito, visitar <<http://www.lyracompoetics.org/pt/poesia-e-resistencia/>>

2 As definições que se seguem foram colhidas em dicionários e enciclopédias on line, como <<http://www.dicionariodoaurelio.com/Resistencia.html>> , wikipédia e sites afins, exatamente para registrar os sentidos generalizantes.

3 Ver <<http://www.maulpoix.net/index.html>>

4 “Concevoir la poésie comme un espace de langue résistante ne signifie nullement la constituer en refuge (contre “le tunnel de l'époque”), mais plutôt en corde sensible, en aiguille de sismographe, en chambre d'échos et en poste d'observation. Un poète contemporain, c'est d'abord 'un contemporain qui écrit de la poésie' (Wallace Stevens). Le travail qu'il effectue dans la langue le tient au centre de son temps, le transport vers les extrêmes, et le décroche, déenchainé (Maulpoix 2002: 37). Tradução em português nossa. As próximas citações traduzidas também são de nossa responsabilidade.

5 “Et si le poème est une demeure pour le sens, il est aussi pour la langue un abri. Une mémoire et une expérience humaines y résistante à l'oubli.” (*idem*: 67).

6 “(...) est l'état présentement critique de la langue. Sa contemporanéité, pourrait-on dire. Poème, ce morceau de langue qui s'incarne: il peu faire souffrir, comme un ongle” (*idem*: 260).

7 “Le poème n'est pas une réponse à une interrogation de l'homme ou du monde. Il ne fait que creuser, aggraver le questionnement” (*apud idem*: 264).

Tensões e Implicações entre Poesia e Resistência na Contemporaneidade Portuguesa

Rosa Maria Martelo

Universidade do Porto

Resumo: A heterogeneidade das práticas discursivas a que damos o nome de *poesia* reflecte-se em diferentes conceitos de resistência, tão variáveis quanto as poéticas que lhes estão associadas. “Não há opressão maior e mais infame que a da língua”, escreveu Alberto Pimenta, e a poesia desenvolve mecanismos de resistência que assentam na consciencialização deste facto. Mas, por outro lado, talvez se tenha vindo a criar alguma resistência aos usos que a poesia de tradição moderna reivindicou para “as palavras da tribo”. Reportando-se ao mundo contemporâneo, Pimenta constatava recentemente: “nesses trilhos da obediência, ouve-se às vezes dizer que em certo lugar do caminho faltam 4 médicos, ou 4 juizes, ou 4 pedreiros, ou 4 motoristas, ou 4 fiscais, mas jamais se ouvirá dizer que faltam 4 poetas. Ainda bem”. Porquê “ainda bem”? Por que precisa a poesia deste estar à margem? E se não faz falta (?), por que razão continua? As “operações” poéticas de Alberto Pimenta e os diálogos que estas mantêm (ou recusam) com outras poéticas portuguesas contemporâneas serão o ponto de partida para algumas possíveis respostas.

Palavras-chave: Poesia, resistência, tempo, fóssil, Alberto Pimenta, Carlos de Oliveira, Manuel Gusmão

Abstract: The heterogeneity of the discursive practices we call *poetry* is shown in different concepts of resistance, which, in turn, are as variable as the poetics associated with them. “There’s no larger or more infamous oppression than that of language,” wrote Alberto Pimenta, and poetry develops mechanisms of resistance that rely on the awareness of this fact. On the other hand, perhaps there has also been some sort of resistance to the uses that modern poetry has claimed for “the words of the tribe”. Discussing the contemporary world, Pimenta recently noted: “in these paths of obedience, we sometimes hear that

somewhere along the way 4 doctors are missing, or 4 judges, or 4 masons, or 4 drivers, or 4 tax inspectors, but never will we hear that 4 poets are missing. Just as well.” Why “just as well”? Why does poetry feel the need to be on the margins? And if it is not missed (?), why does poetry continue to exist? Alberto Pimenta’s poetic “operations” and the dialogues they maintain (or refuse) with other Portuguese contemporary poetics will be the starting point for some possible answers.

Keywords: Poetry, resistance, time, fossil, Alberto Pimenta, Carlos de Oliveira, Manuel Gusmão

... a poesia inculca a ideia de que a palavra é livre e de que a língua é partilhada por todos, quando não há opressão maior e mais infame que a da língua.

Alberto Pimenta, *IV de Ouros*

1.

A rede LyraCompoetics pediu a poetas portuguesas, brasileiros e espanhóis que respondessem às seguintes questões: “A poesia é uma forma de resistência? Sempre, por definição? Ou apenas em determinados contextos – sociais, políticos, culturais? Como pode resistir a poesia e a quê?” (cf. <http://www.lyracompoetics.org/pt/poesia-e-resistencia/>). Embora alguns dos visados respondessem com um poema, quase todos preferiram dar-nos um pequeno testemunho. Alberto Pimenta fez as duas coisas, enviando um testemunho elaborado a partir do poema que estaria a escrever no momento em que recebeu a carta com a nossa pergunta. Era este, o poema que o testemunho transcrevia:

um âmbar na cova da mão
cor de mel amolgado
quase maleável
não parece acabado
tão justo e ajustado
mudo macio e
aos olhos translúcida

fonte que espelha
tanta história da terra
um grão uma asa uma flor
e depois o imaginado.

vai a pedra
de entre os dedos
sobe à terra que a chama
na água ao seu redor
muda de leito e de forma
irradia então
puro líquido fulgor
que até ao mais fundo
da memória ilumina
as formas que já tomou
as que ainda há-de tomar.

“Onde está aqui a resistência?”, perguntava-se Alberto Pimenta. E ao procurar uma resposta acabava por concluir: “nos trilhos da obediência, ouve-se às vezes dizer que em certo lugar do caminho faltam 4 médicos, ou 4 juizes, ou 4 pedreiros, ou 4 motoristas, ou 4 fiscais, mas jamais se ouvirá dizer que faltam 4 poetas”. “Ainda bem”, acrescentava – por certo não pelas razões que Platão subscreveria.

Porquê “ainda bem”, então? O poeta já tinha respondido, em vários textos seus, acentuando uma diferença entre a condição e a função da arte e as da cultura. Na década de 70, escrevia: “... uma coisa é certa: a *liberdade* da obra de arte literária implica, em certo grau, a sua *inaceitabilidade* da parte do poder estabelecido, ou da parte do público, ou, frequentemente ainda, da parte de ambos” (Pimenta 1976: 14). Embora o parágrafo que acabo de citar viesse a ser suprimido aquando da integração do texto a que pertence em *Obra Quase Incompleta* (Pimenta, 1990), esta perspectiva mantinha-se através da reiteração de uma relação opositiva entre arte livre e arte oficializada pelos vários poderes de legitimação. Alberto Pimenta reafirmava, assim, que a arte implica uma margem de liberdade que a transporta para além das fronteiras da sua oficialização (comercial, escolar, científica, crítica, etc.).

“A arte pertence (...) ao comum, não à cidade”, afirma Jean-Luc Nancy (2011: 76), para sugerir que ela se joga não num “sentido formado, instituído e destinado” (*ibid.*), mas precisamente no que o excede e se aproxima do que Kant designou por “finalidade sem fim”. Importa, todavia, ter em conta que Alberto Pimenta nunca defendeu um estatuto autónomo para a arte, mantendo-se sempre mais perto da tradição performativa e intervencionista das vanguardas, isto é, do que nelas sempre entrou em tensão com a tradição moderna, em sentido lato: a manutenção do rito e a “poesia experimentada” (Pimenta 1990: 335). Em *Read & Mad* (1984), título que transpõe o duchampiano conceito de *ready-made* para o domínio do textual, o poeta era muito claro ao defender que a autonomia da arte tinha sido um “produto da separação que a sociedade burguesa introduziu entre o económico e o político por um lado (o “real”) e o cultural e o ritual por outro” (Pimenta, 1990: 254). Em consequência desta separação, a arte ter-se-ia tornado “o espaço de expressão e sublimação daquilo que a sociedade burguesa considera ilegal” – e que, acrescente-se, também sabe neutralizar transformando-o em mercadoria: “quer dizer que o processo que levou à autonomia da arte foi o que levou também à sua destruição”, conclui Pimenta no texto que serve de preâmbulo a *Read & Mad* (*ibid.*), livro que leva a cabo uma apropriação dinâmica de fragmentos pessoanos e camonianos relançando-os em urdiduras textuais novas e recontextualizando-os tendo em vista impedir que se tornem algo “idêntico a si” (cf. Lopes 2011: 43) e, logo, passível de se transformar em mercadoria.

A ideia de que a autonomização da arte, particularmente das artes literárias, teve efeitos devastadores ao longo do século XX, muito particularmente sobre a literatura, que assumira um elevadíssimo protagonismo na estética romântica, tem sido defendida por autores como William Marx, que, em *L’adieu à la littérature*, procurou historiar a desvalorização das artes da escrita acompanhando as transformações da literatura e do seu papel social desde o século XVIII até à contemporaneidade. Após um movimento expansivo, a literatura teria sucumbido à tentação de reivindicar a sua autonomia, defende William Marx, teria menosprezado o corpo social numa espécie de arrogante auto-suficiência; e esse teria sido um passo absolutamente determinante para a sua progressiva desvalorização ao longo do século XX.¹ Alberto Pimenta recusa essa posição de auto-suficiência – a arte que finge “tornar-se ela o verdadeiro real, porém na verdade transformando-se apenas em

mercadoria destinada a ser consumida por um público pagante, entre o devoto e o devoluto” (1990: 254) –, mas com a ressalva de que nunca se sente a falta da poesia naqueles “trilhos da obediência” onde enumera uma série diversificada de profissões. Talvez porque essas profissões significam uma distribuição de funções e finalidades bem determináveis, enquanto ninguém saberia muito bem o que pedir a um poeta ou um artista, e talvez nem mesmo ele próprio antes de o ter feito. A menos que nos coloquemos no plano que Silvina Rodrigues Lopes descreve como o da redução da arte “a um conjunto de bens e serviços disponíveis para fins específicos (fruição, educação, poder simbólico, etc.)” inscritos numa lógica de consumo idêntica à de quaisquer outras mercadorias (cf. Lopes 2011: 43-4).

2.

Consideremos então que o poema transcrito no testemunho de Alberto Pimenta está fora dos trilhos da obediência, tal como se depreende das palavras do autor. Por que razão, ou razões, isso aconteceria?

Uma primeira razão poderá ser procurada no plano da temporalidade expressa no poema, cujo fulcro reside na palavra “âmbar” e no que ela significa: uma resina fóssil proveniente de árvores coníferas, tanto mais preciosa quanto mais perfeitamente preservar resíduos (registos) de outros tempos, que podem remontar ao terciário: “fonte que espelha / tanta história da terra / um grão uma asa uma flor / e depois o imaginado”, resume Alberto Pimenta, expondo algumas das dimensões da temporalidade complexa elaborada no poema. Retenhamos que o âmbar nos facultaria (em espelho, diz o poema) a história da terra, transportada pelos vestígios fossilizados (grão, asa, flor), e que nos daria ainda acesso à dimensão do “imaginado” inerente à leitura desses mesmos vestígios. Não esquecendo que é de temporalidade que estou a falar, mas precisamente por isso, sublinho a relevância da ideia de imagem nos versos que acabo de referir: é em imagem que a história da terra se dá a ler nos vestígios guardados pelo âmbar e é dessas imagens que poderá surgir “o imaginado”. No entanto, importa esclarecer desde já que a noção de *imagem* não mantém aqui relações de implicação com a metáfora, nem se restringe a uma acepção retórica: de resto, Alberto Pimenta, que considera a sua poesia “muito pensada contra o pensamento” (1993: 7), foi sempre um grande detractor da metáfora (cf. 1990: 216, 335). O tempo fixado

no âmbar dá-se em imagens que o espacializam, e estas correspondem a uma precipitação de tempos, coisa que me leva a recordar também dois outros poetas da imagem (esses, sim, articulando-a muitas vezes com a metáfora): Carlos de Oliveira e Manuel Gusmão.

Para tematizar o tempo, em *Finisterra*, Carlos de Oliveira também recorre a um processo de espacialização, através da imagem de um grão de trigo fossilizado:

Partindo por descuido um desses fósseis de folhas, encontra-se lá dentro uma haste de trigueiro. Intacta. Medula alvíssima, perióstio de seda: tal e qual a seara viva. Retira-se a haste (parece acabada de ceifar) e o seu molde fica impresso na pedra, como uma dedada no barro. (Oliveira 1992: 1054)

Tal como Alberto Pimenta, Carlos de Oliveira destaca nesta passagem um processo mimético que seria inerente à própria natureza, porquanto esta se auto-registaria transportando o seu passado em inscrições sucessivas. Para Oliveira, especificamente, o que pode se ler neste fóssil é um tempo primordial, anterior à posse da terra. Fossilizada, uma haste de trigueiro anterior à lei que consignou a propriedade atravessa os tempos e regressa como uma possibilidade aberta no tempo que a memória da terra regista e deixa ler/ver. Por sua vez, Manuel Gusmão partirá desta passagem para expor uma “teoria crítica da mimese” em *Finisterra*, defendendo que ela “passa por ou desemboca (?) nesta hipótese de uma mimese generalizada e numa poética da marca” (2009: 114). “A haste (intacta) está pelo trigueiro que está pela seara (tal qual e viva)” – comentará Manuel Gusmão, acentuando que ela configura uma “dupla sinédoque”. E acrescenta: “esta percepção tem algo do espanto alucinatório, pois é um impossível o ser fóssil e o estar vivo da seara” (2009: 116). Nos termos de Alberto Pimenta, falaríamos, aqui, do “imaginado”: que é o próprio processo textual que expressa (produz) esta temporalidade complexa. Através do trigueiro fossilizado, teríamos passado de uma mimese de primeiro grau (o registo enigmático proporcionado pela Terra) a uma mimese segunda. Esta copiaria o “estrategema” mimético (Gusmão), num modo idêntico de funcionar, e assim espelharia em discurso esse primeiro espelho, recriando o seu funcionamento, ou seja, repetindo uma auto-reflexividade que expande o tempo. Sem esquecermos, é claro, ser também pelo discurso que, à partida, o âmbar é dito “espelha[r]”, verbo que remete para a criação humana: nesse sentido, mesmo a primeira

ocorrência mimética surge já numa descrição que subentende a relação entre o humano e a terra, e portanto um lugar experienciado.

Gostaria de acentuar a expressão “espanto alucinatório” utilizada por Manuel Gusmão a propósito de *Finisterra*, bem como a presença, no capítulo que está a comentar, de frases como “este carro de bois, por ex., (...) através de sonhos, acorda-me outra vez” (Oliveira 1992: 1055), que sugerem a vertigem temporal implicada nos processos de imaginar e de fazer imagem. Como resumirá depois uma das personagens do livro de Carlos de Oliveira, “– a substância dos sonhos é imaterial e pouco importa que se concretize. Fronteiras muito fluidas, claro. Pode acontecer (aqui, além) a materialização. (...) Mas a essência disto está no carácter moral da busca, na caça persistente ao tesouro” (Oliveira 1992: 1060). Abreviando muito, sabemos que, para Carlos de Oliveira, o carácter moral da busca vincula arte e justiça, embora sem implicar a submissão da arte a um projecto político explícito.

3.

Voltemos ao poema de Alberto Pimenta, agora para observar que ele descreve uma apropriação (através da mão, dos olhos):

um âmbar na cova da mão
cor de mel amolgado
quase maleável
não parece acabado
tão justo e ajustado
mudo macio e
aos olhos translúcida
fonte (...)

Essa apropriação equivale a uma interrupção (Carlos de Oliveira chamar-lhe-ia um “ponto morto”). O poema torna-se possível a partir do momento em que sujeito e objecto convergem numa mesma precipitação de tempos que a ambos desterritorializa: fazendo alternar o actual e o virtual, o poema irrompe e interrompe, para retomar a noção de *interromper* que Maria Irene Ramalho usa para falar da poesia de Alberto Pimenta (Ramalho

2002: 208). E compreende-se que a palavra “forma” surja então de maneira insistente, pois esta interrupção dá-se efectivamente como forma, em som e imagem, ou melhor, entre som e imagem. Jogando com quantidades, assonâncias, aliteraões e rimas:

cor de mel amolgado
quase maleável
não parece acabado
tão justo e ajustado
mudo macio

E concentrando tempos em imagens:

até ao mais fundo
da memória ilumina
as formas que já tomou
as que ainda há-de tomar.

Trata-se, portanto, de um pensamento que se constitui na relação entre som e imagem (e aqui proponho uma descrição substancialmente diferente da hesitação prolongada entre som e sentido com que Valéry definiu o verso), processando uma articulação livre de imagens livres. Trata-se de um pensamento pensado contra o *logos*, e possível na medida em que explora o fundo de imagem presente no texto (Jean-Luc Nancy).² O testemunho enviado por Alberto Pimenta à rede LyraCompoetics concluía com esta síntese:

Creio que a poesia, como acto de busca da verdade subjectiva (a ciência é que busca a verdade objectiva), terá de fazer sempre uma dessas duas escolhas: virar as costas ao visto daqui, para manter outros vislumbres, ou seguir mas opondo-se, sempre pela palavra, tornando-a por exemplo *outra*, ou entrelaçando-a (Varrão: *viere*) com outras, em ritmos e harmonias de coisas primordiais, e nunca com o ruído das rodas que rolam por esses caminhos e a pouco e pouco até os vão afundando. A menos que se trate de enfrentar essas rodas e engrenagens mandando-as pela ribanceira abaixo. Isso também é muito belo. Desgraçadamente porém elas regressam sempre como desenhos animados que afinal são.

Fixemos a nossa atenção no modo como o poeta contrapõe ao “visto daqui” a busca de “outros vislumbres” pela palavra tornada *outra* ou entrelaçada em função de ritmos e harmonias, insistindo, uma vez mais, na importância do fundo de imagem contido num texto. É aqui que está a resistência? Assim como as imagens da poesia são inevitavelmente múltiplas (Fiama Hasse Pais Brandão diria “profusas”) porque se organizam ou por processos metafóricos ou por contiguidade (não há poesia de *uma* imagem), também o tempo da poesia é – e por isso mesmo – necessariamente complexo. Jacques Rancière estabelece um nexos entre essa temporalidade complexa e a resistência em poesia. Para Rancière, no poema, o pensamento faz-se tempo para desorientar e reorientar a temporalidade e, deste modo, a dar a pensar:

Si le poème résiste, c’est comme l’effectuation de la pensée qui, se surprenant de son événement, disperse l’ordre établi des significations. Surprise non exclusive mais assurément singularisée par le mode de production de l’événement propre au poème, par la manière don’t la pensée s’y fait temps pour désorienter et réorienter le temps et le donner ainsi à penser, don’t elle fait briller la trace d’un sujet également affranchi de l’apparence de sa consistance et du soupçon de sa vanité. (Rancière 1992: 15)

[Se o poema resiste, é enquanto efectuação do pensamento que, surpreendendo-se com o seu acontecer, dispersa a ordem estabelecida das significações. Se essa surpresa não lhe pertence exclusivamente, ela é por certo singularizada pelo modo de produção do acontecimento específico do poema, pela maneira pela qual o pensamento aí se faz tempo para desorientar e reorientar o tempo e deste modo o dar a pensar, pela maneira pela qual faz brilhar o rasto de um sujeito também ele liberto da aparência da sua consistência e da suspeita da sua vaidade.]

Como podemos ver, essa re/des-orientação temporal coincidiria com uma reflexividade discursiva susceptível de pôr em causa a ordem estabelecida das significações. É nesse sentido que Badiou lê um conhecido verso de Mandelstam: “Jamais je ne fus contemporain de personne, non”³: “La pensée du temps est pensée d’un point faible inassemblé à ce temps” [O pensamento do tempo é pensado de um ponto fraco separado desse tempo], esclarece (Badiou 1992: 28). E sabemos bem quão caro Mandelstam pagou a sua interrupção do tempo soviético e a inscrição do discurso numa temporalidade não linear. Rancière vê a antecipação dessa tragédia nos seguintes versos do poeta russo:

Ce que je dis maintenant, ce n'est pas moi qui le dis
Cela fut exhumé comme des graines de froment pétrifié (...)
Le temps m'ampute comme une pièce de monnaie
Et déjà il me manque une part de moi-même.
(Mandelstam *apud* Rancière 1992: 127)⁴

Reencontrarmos nestes versos uma imagem de grãos fossilizados não é acaso ou coincidência: uma vez mais, essa imagem espacializa o tempo e associa a liberdade ao rompimento da linearidade de um tempo sem pontos de fuga. Hoje que o ultra-liberalismo, europeu e não só, insiste no tatcheriano modelo TINA (“There is no alternative”) talvez esta questão seja particularmente importante.

É devido a esta relação entre imagem e temporalidade que podemos estabelecer um nexos entre o fundo de imagem da poesia e o funcionamento do que Deleuze chama imagens-tempo ou imagens-cristal no cinema, isto é, imagens desconectadas da acção, nas quais, diz Deleuze, podemos ver as camadas de tempo, de um tempo crónico, não cronológico, que emerge da coalescência entre uma imagem actual e a sua imagem virtual (1985, 166, *passim*). O lirismo em que a modernidade romântica subsumiu tanto o épico como o dramático alicerçou-se nessa desconexão das imagens; a ideia de poesia associou-se ao agenciamento livre de imagens livres (mais tarde, Rimbaud viria a ser aqui paradigmático), e este aos processos de des-subjectivação, estabelecendo um nexos inequívoco entre imagem e liberdade. O poema de Alberto Pimenta entra no seu depoimento talvez por isto mesmo: ele mostra-nos que a resistência da poesia pode não implicar uma intervenção directa, e muito menos uma finalidade pré-estabelecida, mas implica sempre uma temporalidade outra – e uma interrupção. É esta mesma interrupção de um tempo linear que é pedida à poesia por Armando Silva Carvalho no seu depoimento. A este tempo-TINA em que vivemos, este porque não há outro, dizem-nos os meios de comunicação social instrumentalizados pela financeirização da economia global, Armando Silva Carvalho responde com uma interpelação dirigida aos poetas:

(...) peço aos jovens, que passais os dias de hoje a poeatar, que olheis essa aventura ou gesta do grande capital contemporâneo. Nunca o sinistro económico se alçou tão despudoradamente soberano sobre as

nossas cabeças: novas, velhas, pobres, remediadas, mais ou menos inocentes. Aí, nessa aventura, por certo original na forma de destruir economias, países e pessoas, podeis descobrir a epopeia que falta aos tempos do presente mundial. De que estais (estamos) à espera?

Voltando a Alberto Pimenta, pode dizer-se que ele não tem estado à espera. Como recorda Pádua Fernandes, a obra de Pimenta, que começou a ser publicada ainda durante a vigência da ditadura fascista em Portugal, tem-se mantido muito atenta à “continuidade de elementos autoritários na cultura portuguesa”, cujos efeitos claramente visa denunciar, desfazendo os discursos do poder, pondo à vista a sua frequente vacuidade e hipocrisia. E, como salienta ainda Pádua Fernandes, para Alberto Pimenta “a geopolítica existe” e, portanto, o poeta nunca deixa de estar atento à política internacional (Pádua Fernandes 2010). Em *Repetição do Caos*, Massimo Zezzos, personagem que nos é apresentada logo no início do texto, tem a particularidade de recorrer a “máximas” que o narrador (?) retoma com variações a seu gosto. Uma delas é esta: “mandam a criança à floresta / aprender a distinguir a lenha / com que mais tarde a hão-de queimar” (Pimenta 1997: 10). Adiante será recordada numa versão um pouco diferente: “mandam a criança à floresta / aprender a distinguir bem a lenha / com que mais cedo ou mais tarde se há-de queimar” (*idem*: 72). Poderíamos ver o último livro de Pimenta, *al Face-book* como ilustração das duas versões. Numa narrativa em verso, o poeta parte do bruaá anualmente repetido em torno exames nacionais em Portugal, para satirizar as personagens que costumam envolver-se em agitadas trocas de opiniões na comunicação social, particularmente na internet, e em circunstâncias nas quais a superficialidade e a ausência de uma efectiva reflexão são habituais. O livro conclui assim:

a palavra-chave é sempre
reconciliação
momentos magistrals
que além disso nunca deixam
de entrar para a história
e depois durante séculos
só a simpatia vale o preço
convívio completo

até ao fim *like*
sem pressas nem decepções
os caixões
hã-de chegar para todos
um até já chegou
para aquele rapaz
que no primeiro episódio
se afogou
o resto no próximo episódio *like*
(Pimenta 2012: 76)

Para que o leitor não fique com dúvidas, o editor denuncia, numa das badanas do livro, os efeitos de massificação produzidos pela internet, instrumentalizada para a “mobilização das populações à escala global” pelos “poderes dominantes”; e conclui com uma chamada de atenção para o modo como o “analfabetismo equipado” é vítima do “projecto de dominação capitalista”. Pessoalmente, creio que a internet já tem dado mostras de que também é capaz fornecer alguns antídotos para este veneno, mas compreendo o que está em causa nestas palavras: formas de opressão e controlo que usam os meios de comunicação (todos, sem excepção) para desinformar e formatar.

A poesia detém instrumentos particularmente eficazes para fazer saltar esse tempo sem memória, esse eterno presente, em que a comunicação de massas embalsama as suas vítimas. Como faz notar Alberto Pimenta, a verdade é que a língua não é partilhada por todos, e muitos são vítimas dos usos que dela são feitos para oprimir e desapossar. Ora, a questão que hoje se coloca na poesia portuguesa passa por pensar a forma e função da arte no contexto da sua inevitável e reconhecida recuperação pelo mercado. A estratégia de resistência em função do hermetismo da forma (Adorno) aparece hoje a muitos autores como insuficiente, não tanto ao nível da produção daquele rompimento temporal que observamos no âmbar do poema de Pimenta quanto no plano da sua integração na vida, ou seja, no plano de uma poesia “experimentada”; a sobrevivência da poesia passa necessariamente pelo seu poder de subtracção do discurso e dos processos de subjectivação à alçada dos inúmeros tentáculos políticos e comunicacionais de uma economia

financeirizada que procura dominar todos os palcos discursivos e condicionar, controlar e homogeneizar os comportamentos sociais, desde logo reduzindo as artes a puras mercadorias transacionáveis. Ao responder à pergunta da LyraCompoetics, Manuel Gusmão chama a atenção para o “império dessa *reportagem universal*, que já Mallarmé denunciava, e que hoje não só ameaça anexar todos os discursos, todos os géneros de escritos contemporâneos, como começou já a contaminar e a dissolver sectores da literatura (...)”.

Quando observamos o modo como a poesia hoje circula em Portugal, maioritariamente em revistas de pequena tiragem, em circuitos formados por editoras de muito pequena dimensão, em publicações cuja singularidade gráfica procura sinalizar uma diferença relativamente ao *marketing* do livro, percebemos que ela continua a levar a cabo a resistência do discurso à homogeneização do pensamento único de que fala Manuel Gusmão, produzindo cortes sucessivos na homogeneidade temporal e discursiva. Irrrompendo em imagens, como o âmbar do poema de Alberto Pimenta, ou interrompendo de modo directo, como as operações performativas que o poeta tem levado a cabo com regularidade. A sabotagem dos discursos dominantes é uma estratégia fundamental, já não tanto em função de um hermetismo que torne a poesia resistente em si mesma, mas pelo desvio, pela derivação crítica. E acima de tudo, pela afirmação da experiência pessoal, como singular e única em função de uma apropriação da língua à qual podemos chamar estilo. Talvez encontremos aqui a explicação para o facto de a poesia ou procurar esse fundo de imagem que permite romper a linearidade temporal, ou (e) optar por um registo hibridamente lírico e narrativo que, de modos muito diferentes poetas como Alberto Pimenta, Manuel Gusmão, Vítor Nogueira, José Miguel Silva, Adília Lopes, Manuel de Freitas, têm vindo a experimentar com bastante sistematicidade, e que permite produzir um rompimento semelhante, muito especialmente quando por esse processo a poesia é integrada na vida (e daí os registos autobiográficos, circunstanciais, etc.) – Adília Lopes fala de “conviver”, “pôr a [sua] vida em comum” (2004: 29). José Miguel Silva lembra-nos, entretanto, que há que ser modesto e não perder de vista que, com respeito à poesia, “numa era de comunicação de massas, essa sua guerra é tão desigual, e portanto tão caricata, como a guerra que uma sardinha (zangada) decidiu mover a um petroleiro (de aço)” (LyraCompoetics). Mesmo assim, há, na poesia, um pensamento que assenta sempre

na liberdade que resiste no fundo de imagem presente no texto. Essa liberdade não é alienável porque nela se concentra aquela margem de indeterminado sem a qual não nos restariam senão perigosas sociedades orwellianas, de controlo e opressão. Desumanizadas, em suma.

Bibliografia

- Carvalho, Armando Silva (2012), Resposta ao inquérito “Poesia e resistência”, <http://www.lyracompoetics.org/pt/oesia-e-resistencia/> (consultado em 17 de Setembro)
- Gusmão, Manuel (2009), *Finisterra – O Trabalho do Fim: ReCitar a Origem*, Coimbra, Angelus Novus.
- (2012) Resposta ao inquérito “Poesia e resistência”, <http://www.lyracompoetics.org/pt/oesia-e-resistencia/> (consultado em 17 de Setembro)
- Lopes, Adília (2004), “Como se faz um poema?”, *Relâmpago*, nº14.
- Lopes, Silvina Rodrigues (2011), “Precedências desajustadas”, in Tomás Maia (org.) *Persistência da Obra*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- Mandelstam, Óssip (2001), *Fogo Ardente*, trad. de Nina Guerra e Filipe Guerra, Lisboa, Relógio D’Água.
- Nancy, Jean-Luc (2003), *Au Fond des Images*, Paris, Galilée.
- (2011) “Arte e cidade”, in Tomás Maia (org.), *Persistência da Obra*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- Oliveira, Carlos de (1992) *Finisterra* (1978), *Obras*, Lisboa, Caminho.
- Pádua Fernandes (2010), “O desejo a escapar da boca: Alberto Pimenta e a censura como poética”, *Letras Com Vida*, nº 1, Lisboa, Gradiva/CLEPUL, pp. 82-88.
- Pimenta, Alberto (1976), “Liberdade e aceitabilidade da obra de arte literária”, *Colóquio Letras*, nº 32, Julho: 5-14.
- (1990), *Obra Quase Incompleta*, Lisboa, Fenda.
- (1997) *Repetição do Caos*, Lisboa, & etc.
- (2012) *al Face-book*, Porto, 7 Nós.
- (2012) Resposta ao inquérito “Poesia e resistência”, <http://www.lyracompoetics.org/pt/oesia-e-resistencia/> (consultado em 17 de Setembro)

Rancière, Jacques (1992), *La politique des poètes. Pourquoi des poètes en temps de détresse?*, Paris, Albin Michel.

Ramalho, Maria Irene (2002), [leitura crítica de “Canção cuneiforme (antes e depois de lhe dar o bicho)”], in *Século de Ouro – Antologia crítica da poesia portuguesa do século XX*, org. de Osvaldo Manuel Silvestre e Pedro Serra, Braga, Coimbra, Lisboa, Angelus Novus & Cotovia.

Silva, José Miguel (2012), Resposta ao inquérito “Poesia e resistência”, <http://www.lyracompoetics.org/pt/poesia-e-resistencia/> (consultado em 17 de Setembro)

Rosa Maria Martelo é Professora Associada, com agregação, da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, onde se doutorou, em Literatura Portuguesa, em 1996. Domínios de investigação: Literatura Portuguesa Moderna e Contemporânea, Poéticas dos Séculos XIX, XX e XXI, Literatura Comparada. Nos trabalhos mais recentes, tem privilegiado o estudo da poesia contemporânea e das relações inter-artísticas (poesia/cinema). Nestas mesmas áreas, tem orientado várias dissertações de mestrado e de doutoramento. Coordena com Paulo de Medeiros (Universidade de Warwick) a rede internacional LyraCompoetics, vocacionada para o estudo das poéticas modernas e contemporâneas. Algumas publicações: *Carlos de Oliveira e a Referência em Poesia* (Campo das Letras, 1998), *Em Parte Incerta. Estudos de Poesia Portuguesa Contemporânea* (Campo das Letras, 2004), *Vidro do mesmo Vidro – Tensões e deslocamentos na poesia portuguesa depois de 1961* (Campo das Letras, 2007), *A Forma Informe – Leituras de Poesia* (Assírio & Alvim, 2010 – Prémio Jacinto do Prado Coelho), *O Cinema da Poesia* (Documenta, 2012 – Prémio Eduardo Prado Coelho e Prémio PEN Clube). Organizou, com Joana Matos Frias e Luís Miguel Queirós, a antologia *Poemas com Cinema* (Assírio & Alvim 2010). Tem colaboração dispersa em várias publicações colectivas, nacionais e estrangeiras, e em diversas revistas (*Colóquio/Letras*, *Relâmpago*, *Diacrítica*, *Cadernos de Literatura Comparada*, *Abril*, *Tropelias*, entre outras).

NOTAS

¹ A primeira etapa considerada por este investigador consiste na evolução da teoria do sublime até à consagração oitocentista do escritor enquanto “sumo-sacerdote de uma religião à qual aderira a sociedade inteira”, que teria levado a valorização da literatura ao seu ponto mais alto; uma segunda fase corresponderia à tentação de reivindicar uma posição de autonomia e o conseqüente afastamento do corpo social, ao qual a literatura devia essa posição, a par da conseqüente valorização da forma; desta segunda fase decorreria, finalmente, o isolamento e o descrédito (cf. Marx 2005 : 12-13, *passim*).

² Para Jean-Luc Nancy, a imagem faz o fundo (e está ao fundo) do texto, do mesmo modo que o texto faz o fundo (e está ao fundo) da imagem (Nancy 2003: 139). Cada um é o limite do outro, o seu horizonte de interpretação (*idem*: 131): “(...) l’horizon du texte, c’est l’image, avec laquelle s’ouvre une puissance indéfinie d’imaginer devant laquelle le texte n’est qu’une impuissance, un report permanent des images” (*idem*: 131).

³ Na tradução portuguesa: “Não, eu não sou de ninguém contemporâneo” (Mandelstam 2001: 57).

⁴ Na tradução portuguesa: “O que digo agora não o digo eu, / é da terra arrancado como fósseis sementes de trigo. / Uns / esculpem nas moedas o leão, / outros – o busto humano. / Redondas bolachas de cobre, de ouro, de bronze / com honra igual jazem sob a terra, / o século pensou mordê-las, e nelas deixou os dentes estampados. / O tempo corta-me como a uma moeda / e já tenho a falta de mim mesmo...” (Mandelstam 2001: 43).



& LEITURAS

A Imagem da Melancolia: Carlos Drummond de Andrade e Albrecht Dürer

Simone Rufinoni

Universidade de São Paulo

Resumo: Este trabalho analisa e interpreta o sentido crítico da atitude de recusa – em diálogo com a alegoria da melancolia na gravura de Albrecht Dürer – no poema de Carlos Drummond de Andrade “A máquina do mundo”.

Palavras-chave: Carlos Drummond de Andrade, poesia brasileira melancolia

Abstract: This paper analyzes and interprets the meaning of the critical attitude of refusal – in dialogue with the allegory of melancholy in the Albrecht Dürer’s engraving – in the poem by Carlos Drummond de Andrade “The machine of the world”.

Keywords: Carlos Drummond de Andrade, brazilian poetry, melancholy

É possível que a impiedosa beleza que emana do poema de Carlos Drummond de Andrade “A máquina do mundo” proceda, a par da linguagem erudita e da sofisticação da fatura, de certo encantamento que advém do enigma inerente ao núcleo temático enunciado. Desse enigma latente dá testemunho a tradição de ensaios dedicados a sua decifração, percorrendo o sentido metafísico, existencial ou mítico da estranha recusa do eu frente ao sentido do universo. O traçado épico do poema nos põe diante da aventura

exemplar de um sujeito que, adstrito à experiência lancinante do encontro insuspeitado, vê-se diante da revelação suprema: a máquina do mundo alegorizada, *imago mundi* cuja recorrência na história das artes configura um *topos*, é repelida pelo sujeito fracassado. Se tal recusa é o centro do mistério, qual o sentido da negação à oferta? A investigação do poema conduz à hipótese de que esse eu faz da negação seu trunfo, acolhendo para si o fracasso como vitória; ao assenhorear-se da precariedade da condição humana, a recusa pode figurar como motivo sublime de resistência.

A máquina do mundo

E como eu palmilhasse vagamente
uma estrada de Minas pedregosa,
e no fecho da tarde um sino rouco

se misturasse ao som de meus sapatos
que era pausado e seco; e aves pairassem
no céu de chumbo, e suas formas pretas

lentamente se fossem diluindo
na escuridão maior, vinda dos montes
e de meu próprio ser desenganado,

a máquina do mundo se entreabriu
para quem de a romper já se esquivava
e só de o ter pensado se carpia.

Abriu-se majestosa e circunspecta,
sem emitir um som que fosse impuro
nem um clarão maior que o tolerável

pelas pupilas gastas na inspeção
contínua e dolorosa do deserto,
e pela mente exausta de mentar

toda uma realidade que transcende
a própria imagem sua debuxada
no rosto do mistério, nos abismos.

Abriu-se em calma pura, e convidando
quantos sentidos e intuições restavam
a quem de os ter usado os já perdera

e nem desejaria recobrá-los,
se em vão e para sempre repetimos
os mesmos sem roteiro tristes périplos,

convidando-os a todos, em coorte,

a se aplicarem ao pasto inédito
da natureza mítica das coisas,

assim me disse, embora voz alguma
ou sopro ou eco ou simples percussão
atestasse que alguém, sobre a montanha,

a outro alguém, noturno e miserável,
em colóquio se estava dirigindo:
“O que procuraste em ti ou fora de

teu ser restrito e nunca se mostrou,
mesmo afetando dar-se ou se rendendo,
e a cada instante mais se retraindo,

olha, repara, ausculta: essa riqueza
sobrante a toda pérola, essa ciência
sublime e formidável, mas hermética,

essa total explicação da vida,
esse nexo primeiro e singular,
que nem concebes mais, pois tão esquivo

se revelou ante a pesquisa ardente
em que te consumiste...vê, contempla,
abre teu peito para agasalhá-lo.”

As mais soberbas pontes e edifícios,
o que nas oficinas se elabora,
o que pensado foi e logo atinge

distância superior ao pensamento,
os recursos da terra dominados,
e as paixões e os impulsos e os tormentos

e tudo o que define o ser terrestre
ou se prolonga até nos animais
e chega às plantas para se embeber

no sono rancoroso dos minérios,
dá volta ao mundo e volta a se engolfar
na estranha ordem geométrica de tudo,

e o absurdo original e seus enigmas,
suas verdades altas mais que todos
monumentos erguidos à verdade;

e as memórias dos deuses, e o solene
sentimento de morte, que floresce
no caule da existência mais gloriosa,

tudo se apresentou nesse relance
e me chamou para seu reino augusto,
afinal submetido à vista humana.

Mas como eu relutasse em responder
a tal apelo assim maravilhoso,
pois a fé se abrandara, e mesmo o anseio,

a esperança mais mínima – esse anelo
de ver desvanecida a treva espessa
que entre os raios de sol inda se filtra;

como defuntas crenças convocadas
presto e fremente não se produzissem
e de novo tingir a neutra face

que vou pelos caminhos demonstrando,
e como se outro ser, não mais aquele
habitante de mim há tantos anos,

passasse a comandar minha vontade
que, já de si volúvel, se cerrava
semelhante a essas flores reticentes

em si mesmas abertas e fechadas;
como se um dom tardio já não fora
apetecível, antes despiciendo,

baixei os olhos, incurioso, lasso,
desdenhando colher a coisa oferta
que se abria gratuita a meu engenho.

A treva mais estrita já pousara
sobre a estrada de Minas, pedregosa,
e a máquina do mundo, repelida

se foi miudamente recompondo,
enquanto eu, avaliando o que perdera,
seguia vagaroso, de mãos pensas

O sentido da trajetória chã e infausta que diante da oferta se fecha, atrela-se a um passado de busca e ânsia de totalidade. Assim, diante daquele “para quem de a romper já se esquivava/ e só de o ter pensado se carpia”, a máquina se *entreabre* “[...] em calma pura, e convidando/ quantos sentidos e intuições restavam/ a quem de os ter usado os já perdera// e nem desejaria recobrá-los”. O tempo verbal no imperfeito dá conta do passado prolongado na experiência vivenciada. Da longa jornada que antecede a recusa nos dão testemunho também as marcas do cansaço resultantes do empenho de um intenso trabalho intelectual, fortemente expresso pela metáfora do olhar aplicado à esterilidade: “pelas pupilas gastas na inspeção/ contínua e dolorosa do deserto,/ e pela mente exausta de

mentar”. A reiteração de “mente” cansada de “mentar” é imagem da reflexão, do empenho racional que sucumbe à fadiga do círculo: “se em vão e para sempre repetimos/ os mesmos sem roteiro tristes périplos” culminando com a figuração absoluta do impasse, onde novamente comparecem os olhos: “baixei os olhos, incurioso, lasso,/ desdenhando colher a coisa oferta/ que se abria gratuita a meu engenho”. Acorre à lembrança um conjunto de recorrências de sua poética, cuja primeira aparição é a do famoso poema “No meio do caminho”: os olhos, figuração do pensamento ativo, (“Nunca me esquecerei desse acontecimento/ na vida de minhas retinas tão fatigadas”) a exaustão e o retorno do dilema.

O sujeito rejeita o “dom tardio” presente na oferta da máquina. Ato que traduz tédio, apatia, desistência. Seu trajeto mostra, porém, que houve aplicação no percurso de pesquisa mental rumo ao conhecimento. A atitude a princípio incompreensível deixa apreender que no processo ocorreu uma perda cujo objeto indefinido aponta sua natureza abstrata, algo como a privação de um ideal há muito acalentado e que, evadido, passa a configurar um estado lutuoso que impedirá a crença na revelação anunciada. Mas, uma vez que o objeto é indefinido e que a perda recai sobre o eu, confundindo os limites entre sujeito e objeto, o sujeito encontra-se sob o império da melancolia. Sob esse prisma, o eu revela-se sujeito melancólico; a morte do objeto – de cuja busca incessante dá mostras a fadiga e o círculo – recai sobre o eu tingindo-o de negror, apatia e negatividade.

Sujeito à melancolia o eu lírico apresenta afinidades com a imagem alegórica de Dürer, uma vez que esta fixou, na história da arte, os traços dessa disposição do espírito.

O complexo psicofísico que da Antiguidade à Idade Média acreditava ver no estado melancólico o sintoma da influência da bile negra associada ao influxo de Saturno, cujas consequências seriam ociosidade, preguiça, desinteresse – aquilo que a Idade Média chamou de acídia: tristeza do coração, abandono de Deus (Klibansky *et alii* 1989: 465) – será acrescido da leitura renascentista que confere ao antigo temperamento a tonalidade positiva da reflexão ingloria, da ânsia de totalidade e da criação artística. Na poesia pós-medieval a palavra já adquire aspecto adjetivo ou poético passando a designar loucura, disposição passageira de humor, sendo inclusive atribuída aos objetos (*Idem*: 352 e 353). O histórico do conceito revela os passos que levarão da má melancolia à melancolia positiva, poética e intelectual, associada a um desejo contínuo de emancipação do homem (*Ibidem*:

A gravura imortaliza uma imagem complexa para além dos sentidos restritos à esfera do mundo antigo e medieval. Um sentido humanista se depreende da figura alada em cujo entorno estão objetos – compasso, esfera, bolsa, molho de chaves, ampulheta, bloco de pedra – além dos animais – o cão e o morcego – e da natureza – o arco-íris, o mar. Trata-se de elementos cujo sentido ancora-se na tradição da ideia de melancolia submetida a uma releitura. Assim configurada, a imagem escapa à moralidade medieval e adquire um sentido abstrato e impessoal próprios da alegoria (*Ibidem*: 469). O conjunto sintetiza, por meio da “tríade lamento, fadiga e meditação” (*Ibidem*: 451) um novo sentido e impõe-se como metáfora (Scliar 2003: 82). Marco da iconografia sobre a melancolia, a gravura apreende a transformação pela qual passou o conceito, entalhando seu novo sentido: de temperamento, atrelado à doutrina dos humores, passou a doença, a pecado e, finalmente, sujeitou-se a uma leitura que a entenderia cada vez mais como disposição subjetiva, atributo do intelecto resultante do olhar frente ao enigma do mundo.

Na modernidade, a leitura do fenômeno passará pela investigação psicanalítica com o ensaio de Freud “Luto e Melancolia” (Freud 1992). Para o autor, esses dois fenômenos estariam relacionados à perda do objeto amado, o que implicaria o retraimento da libido e o conseqüente descolamento do mundo; passageiro no caso do luto, permanente no caso da melancolia. Nesta, a perda assume um caráter ideal, torna-se indeterminada e confunde-se com a perda do ego. A leitura de Freud permite pensar o fenômeno como reação diante de uma perda não identificada, o que conduzirá a uma possível leitura dos aspectos sociais do problema na sua apreensão pelo objeto artístico.

Independente das alterações pelas quais o conceito passa, permanecem os traços do estado melancólico, para sempre fixados por Dürer: reflexão, desinteresse, inação, fadiga. O pensamento incessante e impotente está expresso por imagens da tradição associadas à nova leitura que a imagem representa. Os motivos da “face sombria”, do “punho cerrado” e da “cabeça pendida” (Klibansky *et alii*: 450-454) encontrarão o sentido do desengano do mundo: o olhar perdido, alçado para além dos objetos terrenos, mas a eles cingido, a cabeça pendida e segura pelo punho fechado. O visgo especulativo da figura traz o paradoxo das asas que não logram alçar voo, presas que estão ao mundo concreto. Outros objetos da

tradição aliam-se ao sentido novo: os instrumentos geométricos e o molho de chaves colaboram para o sentido de desalento, coroado pela bolsa jogada e aberta, pelo corpo indisposto à ação. Outras marcas se fazem notar: o cão – um dos signos do melancólico segundo Walter Benjamin – o menino com asas, o morcego e, dominando a cena, a escuridão só aplainada por uma luminosidade fosca, índice da atmosfera crepuscular.

A figura oferece, sobretudo, o tormento do pensamento voltado sobre si mesmo – não se trata mais de temperamento ou doença, mas da aventura da subjetividade diante do conhecimento. A face absorta comunica a obsessão por um pensamento que não pôde ser solucionado ou esquecido (*Idem*: 495).

O drama e o sentido da recusa, encenados nesse poema de tonalidade narrativa que é “A máquina do mundo”, podem, sem descuidar das especificidades do texto moderno e da historicidade que lhe é inerente, ser lidos sob a égide da melancolia. Nesse sentido, cabe interpretá-la não como, conforme a tradição, fenômeno psicofísico, nem tampouco restringi-la à leitura psicanalítica; mas atender ao primado do contexto que permitirá entendê-la como fenômeno *psicossocial*. Esse novo pressuposto pretende ver na subjetividade melancólica um sentido historicamente configurado, o que implica ler o significado social da estrutura da perda.

O poema de Drummond inicia-se sob o domínio da escuridão que ressoa a interioridade do eu; ao final, sabe-se que a cena passou-se durante o final da tarde (“fecho da tarde”) e começo da noite, período, segundo a tradição, propício à manifestação da melancolia.²

Ao cansaço e apatia com que o eu observa a aparição da máquina, associam-se outros sinais da petrificação: no terreno palmilhado “vagamente”, o som do caminhar é “pausado e seco” sob um “céu de chumbo” onde as aves com “formas pretas” “pairam”. A escuridão externa é correlata ao estado de espírito desenganado, a ponto de tornar ambígua sua origem, já que bem poderia ter nascido das desventuras do eu tingindo o mundo de negrume: “[...] aves pairassem/ no céu de chumbo, e suas formas pretas// lentamente se fossem diluindo/ na escuridão maior, vinda dos montes/ e de meu próprio ser desenganado”. Face sombria afinada à *facies nigra*, tema da tradição incorporado pela alegoria de Dürer. Índices da interioridade imersa em negatividade e ceticismo, as trevas,

que vêm do eu e do mundo, dominam a cena e são apenas elididas pelo clarão emitido pela máquina, tornando ainda mais forte o descompasso entre a explosão de luz do poder e a subjetividade lutuosa.

Novamente no “meio do caminho”, nessa estrada pedregosa que ecoa Minas, o tempo para. De lembrar a ampulheta da gravura cujos espaços com quantidades idênticas de areia se referem ao congelamento do tempo (Scliar: 84). O caminhar a esmo é movimento que falsamente opõe-se à paralisia, uma vez que, dado o caráter de desnor-teio e indeterminação da trajetória, o deslocamento contém o sentido de estagnação. Emerge o parentesco entre a melancolia e o resultado supremo da ruminacão da consciência de si: o confronto com o enigma da morte.

À alegoria de Dürer não corresponde uma alegoria similar no poema. Não se fazem sob as mesmas bases os termos de comparação: a alegoria do poema recai sobre a máquina, antítese do humano ou do melancólico, ente luminoso, dotado de poderes. No texto há nítida distinção entre sujeito e objeto e a máquina é o elemento sujeito à alegoria; personificada e ao mesmo tempo desalmada.³ O contraste entre o eu e o outro assume outras configurações: entre luz e treva, sabedoria e ignorância, absoluto e consciência amarga de si. Ao lado do ente poderoso situam-se os atributos a princípio positivos; no entanto, a dinâmica do poema entremostra a plenitude como arrogância e a magnanimidade como artimanha. No centro, aquele que encarna a condição humana é brinquete do poder, cujos sentidos são despertados para novamente sentir o peso de sua insignificância. Ao final, após a desistência, o eu segue “vagaroso, de mãos pensas”, imagem que remete à cabeça pendida da gravura.

Face à situação limítrofe, por sua vez o eu lírico é apresentado com as marcas do estado melancólico cujos sinais foram eternizados pela gravura. Mas ocorre uma singular diferença ao nível da representação que, contudo, não compromete a presença dos traços definidores da melancolia, ao contrário a reforça. Os objetos dispersos na gravura, que alegorizam esferas da vida ativa e do conhecimento humano, dão à cena a fisionomia da paralisia diante do insondável; no poema, há um deslizamento de tais atributos que estarão presentes como qualificativos da própria máquina, genéricos e totalizadores, capazes de abranger “tudo o que define o ser terrestre” além da “natureza mítica das coisas” e “do

absurdo original e seus enigmas”. Tudo aquilo que a mente do renascentista Dürer parecia entrever como inacessível à condição humana, Drummond localiza na máquina-esfinge, espécie de personificação do poder.

O complexo sistema apreendido por Dürer, síntese que contém a tradição e a ultrapassa, comparece em outros elementos compositivos do poema. Assim, há certa correspondência entre os atributos da máquina e o significado dos utensílios dispersos pela gravura: ambos captam as potencialidades do universo enigmático, entrevistas pela visada humana. No momento, destacado no poema pelas aspas, em que a máquina fala, reiterando, na oferta, sua suposta generosidade face à miséria do eu, ocorre o desfile dos seus atributos: ela contém toda riqueza, toda ciência, a “total explicação da vida”, o mistério da flora, da fauna, dos deuses. Tudo o que, para além do homem, “dá volta ao mundo e volta a se engolfar/ na estranha ordem geométrica de tudo”. Na sua natureza de alegoria, também a imagem de Dürer continha um pouco de tudo como uma espécie de inventário das artes manuais, da ciência, da alquimia, tudo o que o melancólico abandona por intuir o impossível saber. Atente-se para a presença da geometria na imagem, signo das potencialidades humanas, a mais alta ciência da época do artista; no poema moderno a tão almejada ordem é “estranha” (“estranha ordem geométrica de tudo”), como se o mais alto conhecimento fosse para sempre interdito. Sintoma da incerteza e perda de paradigma na modernidade.

Apesar da distância entre sujeito e objeto, ambos comparecem, de modos diversos, marcados pelos traços da melancolia. Mas qual o significado histórico possível da atitude de recusa do eu diante da máquina-esfinge?

Inserido em *Claro Enigma*, livro de 1951, posterior, portanto, às experiências da lírica de orientação engajada, o poema refugia-se no enigma e se fecha às fáceis conclusões. O livro todo, de certo modo, pode ser lido como desdobramento da recusa ao discurso participante numa espécie de oposição tácita diante de uma realidade cada vez mais impenetrável à ação humana e à palavra poética (Camilo 2001). Nesse sentido, afrontar a máquina é o mais alto grito de insubmissão que a condição humana pode dar às falsas promessas de um mundo administrado. Desse modo, a elaboração poética da melancolia confere à desistência outro grau de complexidade.

A esse título, cabe lembrar certos estudos que procuraram interpretar o sentido da recusa à participação no campo da arte, recorrente em certas épocas, como sintoma de uma calculada abstenção crítica. Sob essa óptica, é que a suposta atitude abstencionista de Baudelaire e Flaubert, por exemplo, é dialeticamente relida. Ross Chambers analisa a eclosão da melancolia na literatura francesa que se segue à experiência de 1848, em especial em Flaubert e Nerval, como “cólera vaporizada” (Chambers 1987). Trata-se de, num movimento dialético, ver a resignação e o afastamento da realidade na produção do período como estratégia de ataque. Nesse caso, os ideais desejados outrora podem metaforicamente associar-se à evaporação; a dissolução remete à maturidade que substitui a ação pelo pensamento. Nesse caminho, vale mencionar o estudo de Vagner Camilo sobre o Drummond de *Claro Enigma*, leitura que aponta a significação social do afastamento da lírica participante. Como destacou Alfredo Bosi, no poema em pauta, o sujeito passou por um “desengano viril”, fruto de uma trajetória de empenho especulativo fracassado (Bosi 2003: 118). Sob esse prisma, portanto, a maturidade do eu lírico – evidenciada pelo intertexto que o poema estabelece com a situação épica da *Divina Comédia* que, por sua vez, reverbera o “no meio do caminho” drummondiano cuja pedra também traz matizes melancólicos – atesta que a negação não implica arbitrariedade, mas sim desistência segura, fruto de desilusões que cravaram fundo na experiência do sujeito.

O *pathos* dramático dessa narrativa velada faz ver por detrás do caminhante na estrada da vida algo como uma arqueologia fáustica, no sentido da ânsia de totalidade aliada à percepção da incompletude humana e do seu caráter demoníaco no mundo. O Romantismo também viu na face sombria da gravura de Dürer traços do drama fáustico (Klibansky *et alii*: 574): de fato, os objetos abandonados, síntese das potencialidades humanas, podem figurar o paradoxo entre totalidade e fragmentariedade, assim o melancólico contempla os frágeis elementos terrenos tão distantes do eterno onde residiria o supremo saber. Desse ponto de vista, uma das camadas de significação da imagem da máquina pode aludir ao poder sob as vestes do Conhecimento, sempre inalcançável.

Em Drummond, o caráter fáustico entrevisto consiste na memória do sofrimento cujas notas se evidenciam no elenco dos sentidos derrotados e reivindicados pela retórica da voz suprema ao apresentar-lhe “o pasto inédito da natureza mítica das coisas”. A superioridade

da *imago mundi* revela-se arrogância na medida em que o acúmulo de seus atributos abstratos e magníficos reforçam a interdição e o arbítrio da dádiva. O ato da oferta, contudo, conhecerá a sublime afronta da recusa, por meio da atitude altiva e quixotesca que retira da pequenez humana (“noturno e miserável”) a inteireza moral capaz de desistir. Ao que a máquina fecha-se “... se foi miudamente recompondo” e o eu, à custa de si mesmo, opta por ser aquele que nega: satanicamente usa o único ato de resistência frente ao imponderável, valendo-se do aprendizado da frustração em cujo malogro talvez resida a única possibilidade de vitória. Pode-se inclusive aventar que a atitude do eu impediu mais uma fraude do grande poder, pois a experiência lhe ensinou que aceitar a oferta implicaria decepção ou mesmo outra forma de opressão. O sujeito desafia o desconhecido com as frágeis armas que lhe outorgou a condição humana: vontade e liberdade. Sabe-se condenado à derrota; reporá, contudo, incansavelmente, qual Sísifo, a pedra da consciência inconformada que rola pela montanha do mundo (Villaça 2006: 75).

A se considerar o contexto em que se insere o poema, a saber, a polêmica em torno da suposta acriticidade do livro *Claro Enigma*, a recusa da poesia frente à arte engajada pode compartilhar do flerte com os modos do esteticismo, reabilitação da autonomia da arte enquanto esfera resguardada de toda corrupção, crítica cujo centro é a terminante rejeição ao mundo deteriorado.

O confronto com outros textos do poeta pode aclarar a hipótese de que a atitude do melancólico implica um ato de crítica radical diante do mundo. A poética drummondiana recorreu, em diferentes momentos, à figuração do impasse. Ora mais afeito à decifração, ora mais resguardado pela indeterminação do signo poético, o fato é que metáforas como a “pedra”, no famoso poema “No meio do caminho”; a “Grande Máquina”, em “Elegia 1938”; o “Enigma”, em “O Enigma”; o inseto-planta-poema, em “Áporo” e finalmente o impasse absoluto figurado em “A máquina do Mundo” traduzem um caminho que permite aventar uma hipótese integradora de interpretação.

Nesse percurso, os motivos da recusa afloram como uma espécie de sintaxe coerente e múltipla, peças cuja organicidade pode configurar um traço de sua poética. De “No meio do caminho”, “A máquina do mundo” retém a situação mítica e exemplar. Lembre-se, ainda, que a gravura-síntese do estado melancólico contém o bloco de pedra, mais um dos

símbolos do melancólico (Benjamin 1984). Além disso, é possível inferir que o obstáculo enigmático desse poema do seu primeiro livro conduziria a outras imagens poéticas, sempre atentas à apreensão do contexto social. O poema “O Enigma”, de *Novos Poemas* (livro de 1948, portanto situado entre *A Rosa do Povo*, livro marcado pela lírica participante, e *Claro Enigma*, obra que representa um retorno à dicção clássica), perfaz a elaboração cifrada do processo social, acrescentando que a paralisia não é mais de um, senão de todos diante da “forma obscura” que “lhes barra o caminho”. Os homens são as pedras que esbarram na “Coisa” que “medita”, “obscura”. Aquilo que era figurado como obstáculo externo ao eu, passa a condição interna, como se diante do agravamento dos impasses do mundo, a subjetividade sucumbisse, vítima do irrefreável processo de reificação. Assim o eu, em agônica comunhão com o outro – historicamente já distante da possível união almejada pela lírica participante – torna-se pedra.

Mas é, sobretudo, em “Elegia 1938” e “Áporo” que a situação aporética entremostra seu enraizamento histórico: o “país bloqueado” (de Áporo), como sucedâneo do poder econômico da “Grande Máquina” (de “Elegia 1938”), imagem da cegueira do poder internacional pronto a destruir. Mais propenso à decifração, o poema de *Sentimento do Mundo*, “Elegia 1938”, sintetiza o capital nessa imagem da grande máquina, que a todos engole “porque não podes, sozinho, dinamitar a ilha de Manhattan”, lançando luzes sobre o sentido profundo de outras imagens mais herméticas.

Ao se perseguir a obsessiva presença de certas imagens na obra de Drummond, desponta algo como uma arqueologia das suas figurações poéticas por meio da qual se pode flagrar o traçado por onde se cifrou o sentido imanente da recusa ao mundo: o confronto exemplar do homem com a História, cujo sentido evoca o cenário naturalizado da opressão, confere à melancolia drummondiana o caráter contemporâneo de lúcida oposição.

Bibliografia

Andrade, Carlos Drummond de (1992) *Obra Completa*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar.

Benjamin, Walter (1984) *Origem do Drama Barroco Alemão*, tradução de Sergio Paulo Rouanet, São Paulo, Brasiliense.

Bosi, Alfredo (2003) “ ‘A Máquina do Mundo’ entre o símbolo e a alegoria”, in *Céu, Inferno*, 2ª ed, São Paulo, Duas Cidades/ Editora 34.

Camilo, Vagner (2001) *Drummond: da Rosa do Povo à Rosa das Trevas*, São Paulo, Ateliê Editorial.

Chambers, Ross (1987) *Mélancolie et Opposition. Les débuts du Modernisme en France*, Paris, Librairie José Corti.

Freud, Sigmund (1992) “Luto e Melancolia”, tradução de Marilene Carone, São Paulo, Revista Cebrap nº32.

Klibansky, Raymond / Panofsky, Erwin / Saxl, Fritz (1989) *Saturne et la Melancolie*, tradução de Fabienne Durant-Ogaert e Louis Évrard, Paris, Gallimard.

Oehler, Dolf (1999) *O velho mundo desce aos infernos: autoanálise da modernidade após o trauma de Junho de 1848 em Paris*, tradução José Marcos Macedo, São Paulo, Cia das letras.

Scliar, Moacyr (2003) *Saturno nos trópicos*, São Paulo, Companhia das letras.

Villaça, Alcides (2006) *Passos de Drummond*, São Paulo, Cosac Naify.

Simone Rufinoni é professora de Literatura Brasileira da Universidade de São Paulo (USP) onde obteve os títulos de mestrado (1999) e doutorado (2006) em Literatura Brasileira. Autora de *Favor e melancolia: estudo sobre A menina morta, de Cornélio Penna* (Edusp/Nankin 2010). Domínios de investigação: Simbolismo e Realismo no Brasil, Literatura brasileira do século XX (poesia e prosa), literatura comparada entre outros. Recentes objetos de pesquisa: o romance brasileiro a partir dos anos 30 e o Modernismo brasileiro.

NOTAS

¹ O melancólico estaria sujeito à bipolaridade da influência de Saturno, ao mesmo tempo benéfica e nefasta (Klibansky 1989: 415).

² “En outre, nous savons (...) que le troisième quart de la journée, c’est-à-dire celui qui s’étend de trois heures de l’après midi à neuf heures du soir, est propice à la mélancolie.” [Além disso, sabe-se que a terceira quarta parte do dia, isto é, aquela que se estende das três horas da tarde às nove horas da noite, é propícia à melancolia] (Klibansky et alii 1989: 497).

³ Valho-me da expressão de Cysarz citada por Benjamin e referida por Alfredo Bosi a fim de definir a natureza do procedimento alegórico, in “A ‘máquina do mundo’ entre o símbolo e a alegoria” (Bosi 2003: 115).

* A reprodução da imagem é da responsabilidade da autora deste artigo.

A Poesia de Resistência à Ditadura Militar (1964-1985): Algumas Reflexões

Cristiano Jutgla

Universidade Estadual de Santa Cruz

Abstract: The article examines some issues related to the critical reception of the poetry of resistance to the Brazilian military dictatorship (1964-1985). It offers some reflections on the characteristics of this body of poetry as well as on methodological for the analysis of this material.

Keywords: poetry, military dictatorship, testimony

Resumo: O artigo analisa alguns problemas da recepção crítica da poesia de resistência à ditadura militar brasileira (1964-1985). Em seguida, propomos algumas reflexões sobre as características dessa produção poética contemporânea, além de revisões metodológicas que se fazem necessárias nos modos de análise desse material.

Palavras-chave: poesia, ditadura militar, testemunho

Die Liebe konnte nicht bestehen

Es kam zu grosse Kält:

Wie sollen die Bäumchen blühen

Wenn so viel Schnee drauf fällt?

[O frio chegou sem avisar

O amor não podia existir:

Como podem as flores brotar

Com tanta neve lá fora a cair?]

Bertolt Brecht

A poesia de resistência ao regime militar, instalado no Brasil com o golpe de estado de 1º de abril de 1964, tem sido negligenciada nos debates acadêmicos. Ao consultarmos a fortuna crítica da produção poética contemporânea, observamos logo de início uma consagração de determinadas tendências, em especial, a poesia marginal e o concretismo. Mas quando se trata de poesia política, sua abordagem é, em geral, apressada. A razão alegada para a atitude seria um suposto *déficit* expressivo, considerados *esteticamente* sem efeito sobre o leitor hodierno, porque os poemas foram feitos sob o calor da hora, ou seja, dependentes do contexto histórico.

A ideia de poemas políticos como sinônimo de falta de qualidade aparece já em 1979, em texto de Armando Freitas Filho sobre a produção surgida dos Centros Populares de Cultura CPC do início dos anos 60. Segundo o crítico, a demagogia poética ocorre a partir da guinada de Ferreira Gullar naquele período, quando o poeta se afastara do neoconcretismo e passara a realizar um trabalho de forte cunho popular:

Os poetas da [editora] Civilização Brasileira, apoiados na ideologia populista dos CPCs, usavam outro jargão à la Sartre; se diziam “engajados”, isto é: acreditavam eles que o produto cultural deveria ser popularizado, mesmo se isso representasse um rebaixamento estético. O sinal verde e legitimador dessa última tendência tinha sido dado por um poeta maior: Ferreira Gullar, autor de *A luta corporal* (1954) e referência obrigatória da poesia brasileira contemporânea, vinha de publicar, numa edição universitária da UNE, em 1962, *João Boa-Morte, cabra marcado para morrer*, onde, como os recursos “pobres” da literatura de cordel, abordava diretamente os problemas do camponês [...].

Na verdade, Gullar [...] realizava uma manobra tática que, no seu caso, particular, resultava num recomeço, a partir do marco zero, de um necessário movimento de reescrita mais objetivo e contundente sobre a realidade política de então. Estrategicamente falando, significou uma marcha a ré na produção poética daqueles dias. Poetas menos dotados começaram a realizar uma poesia demagógica e diluída, plena de dós de peito, onde comisseração social e incompetência poética geravam um produto que, ao contrário das intenções, pois ao que parece se realizava de encomenda, não era oportuno, mas oportunista; por isso mesmo essa poesia perdia todo o seu gume, e na ânsia de não deixar passar o bonde ou o bode da história, os seus poetas desandaram a falar como matracas pelo povo, tematizando-o academicamente de cima para baixo, e não levando em conta os exemplos maiores, as conquistas efetivas, em nível de linguagem de, por exemplo, Drummond (*Sentimento do mundo*, 1940; *A rosa do povo*, 1945) e João Cabral (*O cão sem plumas*, 1950; *O rio*, 1953; *Morte e vida Severina*, 1955) [...]. (Freitas Filho 2005: 163-4)

No entanto, o julgamento sumário de Freitas Filho acerca da produção política entre 60 e 80 vem sendo, nos últimos anos, objeto de revisões acuradas como demonstram, por exemplo, os estudos de Bezerra (2004) e Salgueiro (2006a), (2006b). Com a redemocratização, permanece a poesia de resistência desconhecida, contudo, dos leitores em geral bem como dos leitores especializados, por razões diversas, as quais vão do baixo apelo comercial do produto, até edições raras e esgotadas que não despertam perspectivas de grandes tiragens, caso de obras como o fundamental e belíssimo *Inventário de cicatrizes* (1978), de Alex Polari, em edição artesanal, de frágil encadernação, bancada pelo Comitê Brasileiro de Anistia e Teatro Ruth Escobar.

Nesse sentido, perguntamos: quando o leitor brasileiro pós ditadura terá a chance de ler tais poemas? Quando reedições serão feitas? Quando elas surgem, aparecem em editoras de grande porte? Houve publicação dos poemas manuscritos? Temos à venda uma “simples” antologia da poesia de resistência? A resposta, até onde pudemos levantar, é não a todas as perguntas.¹

Se a poesia de resistência não tem recebido atenção, uma brecha se abre, no entanto, com a prosa de resistência, uma vez que a literatura de testemunho brasileira foi e tem sido protagonista de um interesse nos meios editoriais e acadêmicos (Costa 2012, 2011; Hardman *et alii* 2012), como prova o fenômeno, nos anos 80, um grande público lia essa produção, casos de *O que é isso, Companheiro?* (1979), de Fernando Gabeira, *Os carbonários* (1980), de Alfredo Sirkis, e já em tempos de redemocratização, *Memórias do esquecimento* (1999), de Flávio Tavares. Sem falarmos nas recentes produções cinematográficas realizadas a partir de livros de testemunho, como o filme homônimo baseado no livro de Gabeira, direção de Bruno Barreto (1997) e, mais recentemente, *O dia em que meus pais saíram de férias*, direção de Cao Hamburger (2006) e baseado no livro de Tavares.

O campo de debates criado pelas pesquisas sobre literatura de testemunho criou condições para o estudo da poesia de resistência sob esta perspectiva como indicam os recentes trabalhos de Salgueiro (2010, 2007, 2006a, 2006b, 2002) e Bezerra (2004) mencionados acima, os quais rebatem, por meio de intensa análise textual a ideia de inexpressividade e datação da poesia de resistência, forçando à revisão as leituras consagradas da poesia brasileira contemporânea. Aos estudos citados, devemos somar os

estudos de Vieira (2011, 2006), que, ao discutirem a historicidade da poesia dos anos 70, recuperam tensões e a expressividade daquela produção literária.

Exposta brevemente a situação da poesia resistência, lançamos como hipótese de trabalho a tese de que a poesia de resistência se constitui em um testemunho histórico, como um todo, mas, com diversos textos de grande qualidade *estética*.

A diferença da poesia de resistência está no fato de sua complexa e inconstante relação com as demais forças literárias contemporâneas. Concretismo, neoconcretismo, práxis, processo, marginal, dentre outros tendências/movimentos, tem por motivadores o interesse em demarcar espaços no campo da criação e debates literários, demarcação processada, sobretudo nos anos 50 e 60, tendo por ponto de partida a interlocução crítica com a literatura moderna, em especial, o modernismo brasileiro e as vanguardas europeias. Em linhas gerais, o interesse é atualizar a criação e a crítica por meio de um “avanço” prático e teórico, de onde surgem publicações, intervenções e atos públicos com a explícita intenção de rever, negar e propor outros caminhos estéticos para a poesia brasileira. A experimentação tomará assento nos anos 70 e 80 como demonstram o surgimento dos movimentos “Poesia-práxis”, “Processo” e “Tendência”, a ponto de a linguagem verbal desaparecer em diversos momentos em nome da figuração das ideias, em uma espécie de triunfo da imagem, da figuração plenamente visual.

Correndo por fora dos debates vanguardistas, mas ciente desse imbróglio, a “poesia marginal” critica-os diretamente, em especial, o concretismo, ao tempo em que dialoga com a tradição moderna (caso da presença de Drummond e Cabral, principalmente), sem deixar também de inserir a oralidade e espontaneidade como dois traços centrais explorados por meio de *happenings*, exposições, debates, “assaltos”, dentre outras ações em praça pública.

Em suma, todas as tendências, correntes, movimentos, linhas, procuram propor, em termos de artefato, um outro *modus facendi* da poesia, anseio bem costurado e focado no espaço literário, no campo simbólico da produção cultural. Mas e as transformações de pano de fundo e de frente trazidas pela ditadura militar?

A resposta aparece em sinal trocado, pois, como demonstra sua fortuna crítica, a poesia brasileira contemporânea, mais especificamente, a produzida entre os anos 50 e 80, tem sido objeto de estudos recorrentes no país, mas não tem contemplado os poemas de

combate. O pesquisador interessado no assunto dispõe de um conjunto de bons trabalhos de referência, dos quais destacamos, por exemplo, Aguilar (2005), Nunes, (1991), Menezes (1991), Dantas/Simon (1985), Süssekind (1985), Pereira (1981), Hollanda (1980), Freitas Filho (1979).

O pesquisador também encontrará semelhante vigor na bibliografia primária da poesia brasileira contemporânea, o que pode ser comprovado no crescente número de reedições de livros e reuniões de obras completas, por exemplo, *Toda poesia* (2012), de Paulo Leminski; *Muito prazer*, de Chacal (2010), *Poesia completa* (2010), de Manoel de Barros; *Poemas* (2004), de Francisco Alvim; *Me segura qu'eu vou dar um troço* (2003), de Waly Salomão; *Jornal dobrável* (2001), de Glauco Mattoso, *Poesia reunida e inéditos*, de Ruy Espinheira Filho (1998); *Poesia reunida*, de Adélia Prado (1991), *Trevo*, de Orides Fontela (1988). Ao mesmo rol, devemos somar materiais póstumos importantes vindos a lume, casos de *Inéditos e dispersos* (1985), de Ana Cristina César, e *Torquatália* (2003), de Torquato Neto.

Voltando à fortuna crítica da poesia brasileira contemporânea, notamos, enquanto marca recorrente, uma preocupação em delinear os principais elementos expressivos da produção poética de meados do século XX à redemocratização, cujo resultado é a apresentação de um quadro das consideradas principais tendências poéticas surgidas dos anos 50 aos 80. Esse anseio da crítica por compreender a produção contemporânea aparece, por exemplo, na definição e estabelecimento de termos “poesia concreta”, “neoconcreta”, “processo”, “práxis” e “poesia marginal”, empregados de maneira corrente nos debates e estudos literários atuais.

Vejamos brevemente alguns trabalhos considerados de referência na fortuna crítica da década de 1970, portanto, de consulta compulsória a quem enveredar por esse período. Começemos com um texto de 1974, no qual Hollanda e Brito procuram apresentar o cenário da produção poética naquele momento:

As dificuldades que nos impedem de ter uma visão de conjunto da nova poesia brasileira são incontáveis. Nesta recente intensificação da nossa produção poética, parece predominar o caráter disperso e espontâneo de manifestações as mais heterogêneas, e que permanecem praticamente desconhecidas. A capitalização tem significado para os novos autores um fechamento sistemático das

possibilidades de publicação e distribuição normais. Na tentativa de superar este bloqueio que os marginaliza, tais autores são levados a soluções que por mais engenhosas são sempre limitadas. Já há quem fale de uma “geração mimeógrafo”, de uma poesia pobre, que se vale de meios os mais artesanais e improvisados de difusão, num âmbito necessariamente restrito. Há também o esquema de “consórcios”, que busca reproduzir no campo editorial o mecanismo já testado com sucesso na venda de bens duráveis de consumo. Ao lado disso começam a proliferar os planos mais variados de produção independente. Lentamente vai se criando em nossos principais centros urbanos uma espécie de circuito semi-marginal de edição e distribuição, o que é certamente uma resposta política ao conjunto de adversidades reinantes. (Hollanda/Brito 1974: 81)

Dois anos depois, Hollanda, em texto individual, daria prosseguimento ao esforço por compreender a produção poética dos anos 70. Em seu breve prefácio ao livro *26 poetas hoje* (1976), ela emprega um termo, “produção marginal”, que se tornaria um dos mais debatidos conceitos nos anos seguintes dentro e fora das universidades:

Fundamentalmente a nova poesia se caracteriza pela renovação dos impulsos desclassicizantes do modernismo e pela atualização da recusa ao convencional. Entretanto, a aparente facilidade de se fazer poesia hoje pode levar a sérios equívocos. Parte significativa da chamada produção marginal já mostra aspectos de diluição e modismo, onde a problematização séria do cotidiano ou a mescla de estilos perde sua força de elemento transformador e formativo, constituindo-se em mero registro subjetivo sem maior valor simbólico e, portanto, poético. (Hollanda 1976: 10)

Um segundo exemplo do esforço por compreender a produção poética se faz presente no ensaio de Freitas Filho, o qual nos oferta um multifacetado painel da produção brasileira. Selecionamos um trecho acerca da acirrada disputa entre tendências concretas e engajadas no período dos anos 60:

O impasse, como se vê, era radical: de um lado as vanguardas pressionadas interna e externamente por uma maior necessidade de comunicação e participação, chegando o poema-processo ao tresloucado gesto de abdicar da própria palavra em favor de signos, bolotas e triângulos, atitude esta que tinha muito a ver inconscientemente com o crescente aumento da repressão, pois acabava sendo o seu melhor “retrato”, e sem querer servia a esta última, ao trocar palavras pelos códigos, a linguagem por uma espécie de senha consentida pelo silêncio que a todos nós era imposto;

do outro, a poesia insuficiente e artificial, com as exceções de praxe, do populismo. (Freitas Filho 1979: 167-8)

O terceiro exemplo é o estudo de Pereira (1981), que analisa, com farto material de pesquisa de campo, a já consolidada “poesia marginal”. Seu trabalho dialoga com as polêmicas em torno da antologia *26 poetas hoje* (1976), organizada por Holanda, e citada anteriormente:

O objetivo mais imediato deste trabalho é a análise e discussão de um tipo de produção poética, que, ao longo dos anos 70, ficou sendo conhecida como ‘poesia marginal’. Esta produção surge exatamente na virada dos anos 60 para os 70 e traz, obviamente, as marcas do momento.

Tanto em termos brasileiros quanto internacionais este período não passou em branco mas, ao contrário, testemunhou o surgimento de um intenso debate ideológico entre correntes bastante distintas, enquanto aqui e ali recrudesciam as formas de repressão política. Foi um momento de profunda frustração para setores significativos da intelectualidade e também um momento de profundos questionamentos. Foram os anos do florescimento da contracultura e da revisão de uma série de postulados do pensamento tradicional de esquerda. [...]

Era tudo isto que me interessava estudar. Ao tomar a ‘poesia marginal’ como objeto empírico de estudo (ou melhor, alguns grupos que representavam este tipo de produção), era contra este pano de fundo que eu queria apreendê-la. Fundamentalmente, o que me interessava analisar mais detidamente era o próprio debate ideológico que marcava esta virada de década e, no meu entender, esta produção poética ‘marginal’ apontava para certos elementos que eram da maior importância para a sua compreensão. (Holanda 1976: 9)

O interesse pela poesia contemporânea prosseguirá nas décadas seguintes, com dois estudos fundamentais sobre o concretismo, tendência norteadora da produção da década de 50. Vejamos dois exemplos de trabalhos realizados em tempos de redemocratização.

O primeiro realiza um balanço crítico da modernização da poesia brasileira, em especial, a produção entre meados da década de 50 até o recrudescimento do regime militar em 1969:

Por isso é importante revermos aqueles anos em que o ressurgimento das manifestações de vanguarda no Brasil ainda representava um esforço coletivo de artistas e intelectuais no sentido de alinhar a produção cultural pelas questões contemporâneas da modernização, assim atualizando (mais uma vez) o debate para intervir na perspectiva iminente de mudança, sem perder a referência da

informação internacional. Foram anos de agitação e de muitos projetos para a arte e a poesia, correspondentes à passagem dos anos 50 para os anos 60. [...] Se, no decênio de 50, a retomada do espírito vanguardista de atualização e pesquisa formal se inseria no clima de fé na construção do futuro, isto é, se a experiência formal ligava-se à ideologia da modernização, na entrada do decênio seguinte passou ela a estar ligada à ideia de revolução, ou melhor, a própria modernização dependia agora de um agente político-social efetivo. Foi o que resultou na diversificação das propostas culturais, polarizadas entre tendências nacionalistas que privilegiavam a “arte popular revolucionária” e tendências ainda fieis ao ideal construtivista da década anterior, este evidentemente já abalado pela ansiedade participante (política) que vicejava no país. (Simon 1995: 338)

Ainda no mesmo trabalho, Simon observa que no início do “milagre econômico”, com a censura em plena ação, a dicotomia entre nacionalista e vanguardista perde sua razão de ser; em seu lugar, a ideia da limitação da própria arte assume o papel de protagonista dos debates:

A partir de 1970, no curso da modernização conservadora, com a ausência de espaço político e a descrença na possibilidade de intervenção artística, em virtude da falência das utopias de transformação, o debate sobre pesquisa formal tem o sentido modificado: vale agora como metáfora de desagregação, desesperança e loucura, ou seja, se psicologiza. Formas e procedimentos conquistados pela modernidade estão disponíveis e são ecleticamente utilizados; esvaziados porém de suas funções históricas, limitam-se a negar a autonomia da forma em prol de uma maior aproximação existencial. (*idem*: 339)

O segundo estudo, publicado no início do século XXI, propõe-se a uma análise de um variado e rico corpus de poemas, a fim de mapear formas e temáticas recorrentes na poesia brasileira contemporânea dos anos 70 aos 90; como revela seu autor:

Não tenho a ilusão ou mesmo a expectativa de que eu vá dizer/escrever o que é a poesia brasileira contemporânea. Evidentemente, desde o título, esse trabalho é inalcançável – porque, no mínimo, o contemporâneo está sempre em movimento. Meu desejo quer, tão-somente, traçar amigos e interessados, um quadro parcialíssimo do que se faz em poesia no Brasil nas últimas duas, três décadas. [...]

Quanto à “escrita”: quero falar muito *dos* poemas. A chamada análise de textos está fora de moda há algum tempo, sei. O que mais se vê é a teorização (não entro aqui em valoração) que fica na “periferia” do poema: não fala dele. Sabemos, todos, dos riscos que envolvem enfrentar um texto

diretamente, o que se agrava, penso, se são textos de autores contemporâneos – como se fossem vizinhos. Mas são riscos que levam ao suor e ao prazer. (Salgueiro 2002: 13)

Os trabalhos comentados anteriormente servem de parâmetro para atestar a qualidade e a diversidade das pesquisas que compõem a fortuna crítica da poesia brasileira contemporânea, em especial, trabalhos focados no concretismo e na poesia marginal. No entanto, chama-nos a atenção uma espécie de silêncio em torno da poesia de resistência escrita e publicada durante e/ou após o fim da ditadura militar.

Até onde pudemos levantar, com exceção de artigos esparsos, o tema não tem sido objeto de trabalhos de fôlego. O mesmo pode ser dito da bibliografia primária, que, por razões expostas adiante, é de difícil acesso se comparada com o atual interesse das editorias de grande porte pelas tendências consagradas da poesia contemporânea, segundo provam as recentes reedições de livros esgotados, raros, publicações de obras completas; sem nos esquecermos das antologias que mantêm critérios de escolha canônicos dos poemas, por mais *outsiders* que pretendam ser em alguns casos de sucesso, conforme constatamos em recente trabalho.

A situação de apagamento da poesia de resistência é agravada em um momento de reavaliação dos fatos históricos e, por conseguinte, dos traumas coletivos perpetrados por vinte e um anos de ditadura militar. Nesse sentido, a poesia de combate se insere também no conjunto de discursos considerados como literatura de testemunho, e pode auxiliar na compreensão da história brasileira recente.

A produção poética de combate merece ser objeto de estudo tanto pela problematização estética que coloca, uma vez que sua configuração instaura uma revisão dos critérios de avaliação, justamente porque diversos textos de combate apresentam sintomaticamente um caráter testemunhal, por conseguinte, ético com os sobreviventes e, principalmente, com os mortos pelo regime militar. Assim, os poemas em questão instauram um ponto de inflexão nos debates, forçando o pesquisador a se valer de outros pressupostos conceituais e teóricos que não os empregados no estudo das demais tendências da produção poética contemporânea.

Em outras palavras, o pesquisador, que conta com trabalhos de referência sobre certas tendências da produção contemporânea, terá de remar contra a corrente ao estudar

a poesia de resistência, devido à falta de fortuna crítica, como destaca recente sobre o assunto:

A predominância de uma política de esquecimento tem marcado o fim de regimes autoritários como o que se instalou no Brasil de 1964 a 1985. Na realidade, o que se observa com o fim da ditadura militar, é a presença de uma espécie de amnésia social que implica o apagamento de experiências que, ao serem mantidas nos bastidores, tornam possível um certo controle sobre a forma como se interpreta esse período, permitindo a supressão de facetas da ditadura consideradas mais comprometedoras. (Bezerra 2004: 231)

Assim, podemos afirmar que a fortuna crítica consultada até o momento processa um movimento, problemático a nosso ver, de apagamento, o qual se dá, basicamente, de três maneiras.

A primeira é não reconhecer a poesia política enquanto objeto de estudo principal, para tanto se insere poesia de resistência em outras tendências, sobretudo a poesia marginal. Assim, transforma-se uma produção específica em um apêndice, em uma variante restrita no tempo e no espaço de uma linha poética do campo literário brasileiro. Por razões de risco à própria vida, compreendemos o receio durante o regime autoritário de se publicar, divulgar, vender, distribuir ou mesmo debater sobre essa produção. No entanto, passadas mais de duas décadas do final da Ditadura, o procedimento de fusão e compressão corre à larga, sem observar que, apesar da censura, foram publicados livros de poesia, muitos deles escritos com o intento de combate ao regime, por exemplo, *Inventário de cicatrizes*, de Alex Polari (1978) ou motivados pelo exílio, conforme relata Ferreira Gullar em suas memórias acerca de seu *Poema sujo* (1976).

O segundo modo é comprimi-la temporalmente entre o final dos anos 60 e meados dos anos 70. Essa maneira de apagamento da poesia resistência se vale de um confinamento temporal, demarcado entre 1964 e meados dos anos 70, mais especificamente, ao governo Médici. A drástica compressão cronológica reduz vinte e um anos de ditadura a cerca de dez e delega à poesia de combate um papel de figurante, sempre em conexão com a poesia marginal. Quanto a esse ponto, é necessário frisar que a recorrente associação da poesia resistência aos anos 70 e à poesia marginal não se sustenta, pois se trata de linhas de força que se por vezes dialogam, também por vezes se sobrepõem ou se afastam.

Ademais, as ações dos poetas marginais (publicações artesanais, venda de mão em mão, grupos literários, revistas alternativas, happenings, performances, mostras, exposições, debates, etc) não são realizadas com intenções exclusivas de crítica à Ditadura Militar, mas à situação social e econômica do país, à cultura conservadora, ao capitalismo, às modas (incluídas as literárias), às gerações anteriores de poetas, dentre outras motivações tão bem demonstradas pela generosa fortuna crítica sobre essa tendência.

Uma terceira maneira de se excluir a poesia de resistência dos debates é a afirmação generalizante de que a configuração poética desses textos é datada devido a seu caráter documental, dentre outros problemas, como bem aponta Freitas Filho, tomando como exemplo a poesia política feita pelo CPC no início dos anos 60.

No entanto, ao final desse mesmo ensaio, em que repassa a poesia dos anos 70, sem descuidar do recuo à poesia concreta, neoconcreta e práxis, Freitas Filho chama a atenção para a existência de obras de alta qualidade da “poesia de engajamento social” (p. 196-203, 2005) produzida por Affonso Ávila, Mário Chamie, Capinan, Gullar e Alex Polari, nomes de tendências diversas, mas que escrevem poesia política, sem cair no apelo fácil do panfleto, da superficialidade e do texto de ocasião.

Podemos afirmar que o interesse acadêmico sobre a poesia brasileira contemporânea, em termos de análise da linguagem expressiva, tem-se voltado mais intensamente ao concretismo e à poesia marginal e, com menor fôlego, ao neoconcretismo, à poesia práxis e a outras tendências menos prestigiadas como a poesia-processo ou a arte-correio.

Enquanto o processo de elaboração do trauma da ditadura militar não se realiza em termos coletivos, percebemos que seu silêncio se espalha por diversos setores da vida social brasileira, dos quais a literatura é um exemplo gritante. O esvaziamento da poesia política, consciente ou inconscientemente, se apresenta bastante “coerente” com o “apagamento de rastros”, característica fundamental da cultura brasileira em relação a seus impasses históricos (Hardman *et alii* 1998).

A análise de um corpus que testemunha um período traumático na história brasileira coloca-se como necessário, pois a diversidade de estratégias empregadas nos poemas indica explicitamente a existência de uma produção importante para se compreender a literatura

brasileira contemporânea, independente da censura prévia ou posterior que os textos escritos sofreram.

O caráter camuflado, disperso e inconstante dessa produção, auxiliou os poetas a sobreviverem de maneira literal e espiritual ao regime autoritário; no entanto, e contraditoriamente, em tempos democráticos, “a poesia e a música engajadas de resistência ao regime constituem um patrimônio mnemônico que, ao menos no Brasil, foi despido da sua carga política inicial.” (Seligmann-Silva 2003: 84).

O estudo da poesia de resistência se justifica por motivos interligados. O primeiro diz respeito ao ponto de inflexão estético lançado aos preceitos estabelecidos, uma vez que sua configuração heterogênea e volátil instaura uma revisão dos critérios de avaliação e convida o pesquisador a se valer de outros pressupostos conceituais e teóricos que não os empregados no estudo das demais tendências da produção poética contemporânea. Um segundo motivo, ligado ao anterior, é o caráter testemunhal dessa produção, o que pressupõe uma ação ética de seus autores para com os sobreviventes e, principalmente, com os mortos e desaparecidos pelo regime militar, dado que recupera uma função social e política tanto da poesia em questão como da própria crítica literária.

Um terceiro motivo, trazido pela compreensão crítica do corpus, é a possibilidade de divulgação dos poemas de resistência junto a gerações mais novas, o que pode ser realizado por meio de antologias em diversos volumes, contribuindo para o conhecimento de outras faces da literatura brasileira recente bem como a formação de uma cultura de Direitos Humanos no país.

No início do artigo, vimos como a fortuna crítica da poesia contemporânea apresenta trabalhos de referência, principalmente, no que diz respeito às principais tendências, programas e impasses surgidos entre os anos 50 e 80, fato que não pode ser estendido à poesia de resistência, desconsiderada como linha de força coetânea. Situação bem diversa do status conferido (para ficarmos em dois exemplos gritantes) ao concretismo, e à poesia marginal, reconhecidas, debatidas e divulgadas de modo constante pela crítica. Diante disso, observamos um primeiro desafio: levantar e estabelecer referenciais teóricos específicos de apoio à pesquisa.

Na crítica brasileira, salvo engano, um dos primeiros textos a tratar especificamente do caráter de resistência da literatura é “Poesia resistência”, de Bosi, ensaio do livro *O ser e o tempo da poesia* (1977). Interessa-nos, dentre seu rico leque de temas, a discussão sobre as funções desempenhadas pela poesia ao longo da história:

O poder de nomear significava para os antigos hebreus dar às coisas a sua verdadeira natureza, ou reconhecê-la. Esse poder é o fundamento da linguagem, e, por extensão, o fundamento da poesia. [...] No entanto, sabemos todos, a poesia já não coincide com o rito e as palavras sagradas que abriam o mundo ao homem e o homem a si mesmo. (Bosi 1977: 141-2)

Tendo por contexto a Guerra Fria nos anos 70, o autor procura investigar alguns dos caminhos da poesia frente a contextos de opressão política e econômica:

A resistência tem muitas faces. Ora propõe a recuperação do sentido comunitário perdido (poesia mítica, poesia da natureza); ora a melodia dos afetos em plena defensiva (*lirismo de confissão*, que data, pelo menos, da prosa ardente de Rousseau); ora a crítica direta ou velada da desordem estabelecida (vertente da *sátira*, da *paródia*, do *epos revolucionário*, da *utopia*). (*idem*: 144-5)

O ensaio destoa do pensamento estruturalista e tecnicista implementado nas universidades brasileiras durante a década de 70, sob os auspícios da modernização conservadora do regime militar, em afinada dependência com os centros de poder econômico do então chamado Primeiro Mundo, conforme revela o crítico em recente entrevista sobre o contexto de produção de seu livro:

Em 1975, estava começando essa mudança que se chama pós-modernidade. Mas eu passei ao largo disso. Cultivava uma certa modernidade, que considero já clássica, poetas como Manuel Bandeira, Carlos Drummond, Jorge de Lima e Ungaretti na Itália. Mas essa modernidade entrou em crise, outros valores começam a ignorá-la, cria-se um clima de pós-modernidade que corresponde ao avanço da universalização da mercadoria - que os marxistas qualificam como um mal, os neoliberais como um bem, mas que é um fato. (Bosi 2000: 1)

“Poesia resistência” se mostra uma referência importante para nossa pesquisa devido ao objeto, no caso, as “respostas” da poesia ao longo da história, em tempos antigos e, mais recentemente, em condições de opressão política e econômica. Além disso, o ensaio

pode ser lido também como uma crítica à situação política do país por meios indiretos, o que não deixa de ser um ataque pesado ao momento autoritário vivido do país. Seu pensamento dialético destoa da linguagem estruturalista, tão em voga à época.

Basta vermos os contextos históricos variados, marcados por condições graves de opressão, e os concomitantes recursos presentes nos poemas a estabelecer contrapontos ao *status quo*. Elencadas e analisadas no ensaio, esses traços de combate vão compondo um mosaico da poesia e sua existência precária em situações de opressão política, econômica e ideológica. Trata-se de uma reflexão que pode oferecer conceitos, aspectos e instrumentos pertinentes à produção poética de resistência à ditadura.

As discussões apresentadas por Bosi revelam algumas especificidades da produção e circulação da poesia de resistência, as quais reaparecem, *mutatis mutandi*, no ambiente e nos motivos que, três décadas depois, levariam Ferreira Gullar a “vomitar” seu *Poema sujo* (1976). Vejamos a gênese do poema.

No ano de 1975, encontrava-se o poeta exilado na Argentina, sob a iminência de vivenciar outro golpe de Estado:

Esse estado de crescente insegurança me preocupava. Sentia-me encurralado: com o passaporte cancelado pelo Itamarati, estava impedido de ir para qualquer outro país senão aqueles que faziam fronteira com o Brasil. Mas exatamente esses eram dominados por ditaduras ferozes, aliadas da ditadura brasileira. Para aumentar a preocupação, surgiram rumores de que exilados brasileiros estavam sendo sequestrados em Buenos Aires e levados para o Brasil, com a ajuda da polícia argentina. Achei que era chegada a hora de tentar expressar num poema tudo que eu ainda necessitava expressar, antes que fosse tarde demais – o poema final.

Quando essa ideia despontou na minha cabeça, esqueci tudo o mais e entreguei-me a ela. Imaginei que o melhor caminho para realizar o poema era vomitar de uma só vez, sem ordem lógica ou sintática, todo o meu passado, tudo o que vivera, como homem e como escritor. Posto para fora esse magma, extrairia dele, depois, os temas com que construiria o poema. Tão excitado fiquei, a cabeça a mil, que só muito tarde logrei adormecer.

Na manhã seguinte, mal despertei, sentei-me à máquina de escrever: era a hora de vomitar a vida. Sim, mas como? Fiquei ali paralisado. Se a linguagem tivesse garganta, meteria o dedo nela e e provocaria o vômito verbal... Desapontado, me levantei e fui preparar um café, repetindo para mim mesmo: “o poema vai ter que sair, custe o que custar! [...]

Hoje, ao refletir sobre aqueles momentos, estou certo de que o poema me salvou: quando a vida parecia não ter sentido e todas as perspectivas estavam fechadas, inventei, através dele, um outro destino” (Gullar 1998: 237-8)

Mais adiante, o escritor conta como o poema foi divulgado aos amigos brasileiros que encontrara em Buenos Aires; a citação é longa, mas necessária por apresentar, de maneira similar ao texto de Candido, a complexa engenharia empregada para que um poema chegue a seus leitores:

A um ou outro, conforme as circunstâncias, li parte do *Poema sujo*. Lembro-me de Givaldo, companheiro de partido, enxugando disfarçadamente os olhos, ao ouvir certo trecho do poema. [...]. Mas o encontro decisivo foi com Vinícius de Moraes, na casa de [Augusto] Boal e Cecília, sua doce companheira argentina. À mesa do jantar, Boal contou que eu havia escrito um longo poema e que estava todo mundo por conhecê-lo.

– Então vamos tratar disso logo – falou Vinícius. – Gullar, você não quer ler o poema pra nós, amanhã, aqui na casa do Boal?

Depois de alguma hesitação, concordei. Na manhã seguinte, liguei para Boal:

– Vou lhe pedir uma coisa. Ao convidar as pessoas, avise a elas que se trata da leitura de um poema e de um poema longo. Se alguém cochilar durante a leitura, estou desgraçado! É que o poema era minha tábua de salvação. Temia um fiasco.

Não houve fiasco. Pelo contrário, as pessoas ouviram atentamente e se comoveram. Ao final, me abraçaram. Vinícius estava com os olhos cheios de água.

– Poetinha, você arrasou!

– Foi, é?

– Esse poema é uma coisa muito séria. Quero levá-lo para o Brasil e mostrar logo pro pessoal. Não há tempo a perder.

– Não tenho cópia.

– Vamos gravar. Deixa por minha conta. Pode ser aqui em tua casa, Boal?

Na tarde seguinte, um neto de Vinícius trouxe o gravador do pai (o cônsul geral, Rodolfo) e fizemos a gravação numa fita que Vinícius levou para o Brasil. Soube depois que ele reuniu um grupo de pessoas em sua casa para ouvir o poema. Entre elas, estava o editor Ênio Silveira, que logo me escreveu pedindo os originais.

– Quero publicá-lo imediatamente.

Thereza [esposa de Gullar], que estava me visitando em Buenos Aires, levou uma cópia do poema para Ênio. Isso foi em começos de 76. Em meados desse ano, o poema estava nas livrarias.

Antes de publicado, o *Poema sujo* já se tornara conhecido de muita gente, porque a fita levada pelo Vinícius foi copiada, passando de pessoa para pessoa, que também reunia amigos em sua casa para ouvi-la. Isso gerou uma grande expectativa em torno da publicação do poema. A crítica o recebeu com elogios e a primeira edição se esgotou rapidamente. (*idem*: 241-2)

Em seu livro de memórias, Gullar relata situações de violência sistemática perpetrada por regimes autoritários instalados no Brasil, Chile e, posteriormente, Argentina; situação que, segundo o escritor, leva-o a escrever um “poema final” como meio de escape e significação para o absurdo da situação em que se encontrava. Escrever nessas condições forçava-o a pensar estratégias na criação, suporte e circulação de seu trabalho literário. A função do autor, em tal contexto, leva-o a pensar também em seus amigos, primeiros leitores, que se envolveram com o poema durante a audição no exílio e os leitores que ouviram clandestinamente a gravação no Brasil.

Desse modo, o poema de Gullar, com seu discurso em jorro, possibilita coletivamente a exposição do sofrimento, do fim das utopias, da construção de identidades diversas conforme o ambiente, e do grau de violência perpetrado pelo regime militar.

Assim, cada poema de resistência requer abordagem e metodologia singulares para se evitar que traços expressivos, que levam a efeitos importantes sobre os leitores sejam diluídos na “estilística” de uma linha, uma tendência, um movimento. O alerta se faz mais necessário ainda, uma vez que a poesia de resistência aparece tanto no interior como no exterior das linhas de força da poesia brasileira contemporânea consolidada pela crítica, tais como o concretismo, neoconcretismo, poesia marginal, etc. Podemos encontrar um poema de resistência tanto em um livro de poesia concreta quanto em um livro mimeografado de um poeta marginal. Portanto, o suporte de construção e/ou divulgação do poema são de enorme importância na sua análise.

O pesquisador deve estar atento também a outro aspecto importante, nomeadamente, à multiplicidade de suportes e meios de contato com o público, pois o sistema autor-obra-público se transforma em um sistema aberto, com fatores diversos, muitos deles à revelia do autor, como, por exemplo, a censura e suas conseqüências diversas:

Economicamente, o artista sofre na medida em que sua principal fonte de renda pode ser cortada de uma hora para a outra, ocasionando às vezes prejuízos formidáveis, como no caso das artes mais caras, o teatro e o cinema. [...]

Moralmente, sofre o artista não só pela situação estranha e incômoda que passa a ter dentro do grupo social concreto em que vive e sua família circula, como também porque, ao proibir da obra, seguem-se os vexames interrogatórios, da prisão e até mesmo a dor da tortura física. Conseguem a repressão e a censura, em alguns casos, tornar um homem são doente, um ser psicologicamente sadio em uma mente paranóica. Tudo isso, é claro, se reflete de maneira extraordinária nas obras artísticas do tempo. (Santiago 1982: 49-50)

A apresentação acima de um conjunto de aspectos diretamente ligados à poesia de resistência teve por objetivo chamar a atenção para o complexo ambiente a ser adentrado pelo pesquisador ao analisar a poesia de resistência. Por essas características contextuais de grande importância, daremos especial atenção à primeira etapa de leitura do *corpus*, no caso, o comentário.

A importância dessa prévia compreensão tem por objetivo adentrar as configurações do poema com um ampliado conjunto de questões com os quais o texto dialoga a seu modo, ou seja, quais as estratégias criadas pelo poeta diante de um ambiente autoritário, em outras palavras, quais são os caminhos da resistência do poema ao contexto.

Nesse sentido, teremos de lançar mão de recursos, conceitos, instrumentos e fontes testemunhais, não como etapa *sine qua non*, mas como fonte de grande valia na tarefa de recuperação de fatores e dados históricos que levam, em algum sentido, o escritor a produzir determinado texto enquanto ato crítico de representação diante de uma situação opressora, como visto pelos relatos de Candido acerca do poema “O medo”, de Drummond, e de Gullar sobre seu *Poema sujo*.

Os exemplos de Bosi e Candido, corroborados com o relato de Gullar, são, até onde pudemos notar, exceção à regra no panorama crítico dos anos 50 a 80, uma vez que a temática da resistência só se tornará objeto de pesquisa a partir dos anos 90 no interior de uma linha bem determinada: a literatura de testemunho, a qual nos parece mais adequada de referencial teórico para a poesia de resistência. O que viria a ser a literatura de testemunho?

Inicialmente, nos valeremos provisoriamente da definição abaixo, devido ao leque de aspectos abordados acerca do problema entre discurso literário e discurso histórico, ou, em outras palavras, entre texto e contexto de produção, entre literatura e política:

Literatura de testemunho é um conceito que, nos últimos anos, tem feito com que muitos teóricos revejam a relação entre a literatura e a “realidade”. O conceito de testemunho desloca o “real” para uma área de sombra: testemunha-se, via de regra, algo de excepcional e que exige um relato. Esse relato não é só jornalístico, reportagem, mas é marcado também pelo elemento singular do “real”. Em um extremo dessa modalidade testemunhal encontra-se a figura do mártir – no sentido de alguém que sofre uma ofensa que pode significar a morte –, termo que vem do grego *mártur* e significa testemunha ou sobrevivente (como o *superstes* latino). Devemos, no entanto, por um lado manter um conceito aberto da noção de testemunha: não só aquele que viveu um “martírio” pode testemunhar; a literatura sempre tem um teor testemunhal. E, por outro, o “real” é – em certo sentido, e sem incorrer em qualquer modalidade de relativismo – sempre traumático. Pensar sobre a literatura de testemunho implica repensar nossa visão da História – do fato histórico. [...]

Aquele que testemunha se relaciona de um modo excepcional com a linguagem: ele desfaz os lacres da linguagem que tentavam encobrir o “indizível” que a sustenta. A linguagem é antes de mais nada o traço – substituto e nunca perfeito e satisfatório – de uma falta, de uma ausência. (Seligmann-Silva 2003: 47-8)

A partir da definição acima, notamos que os pressupostos, conceitos e abordagens empregados nas pesquisas sobre testemunho vão de encontro à práxis da crítica e teoria literária de base canônica. Desse modo o olhar do investigador se desprende de certas noções estéticas, históricas e éticas, já assentadas nos debates, e passa a analisar os relatos testemunhais, como uma produção singular que, como tal, é construída por meio de configurações válidas tanto quanto as dos textos considerados literários. Em nosso caso, como discutido anteriormente, o próprio testemunho dos poetas e demais sujeitos históricos passa a ter seu lugar no processo de análise do texto como um dado central no fenômeno do poema de resistência, pois este é elaborado em virtude de uma observação e tentativa de ação nos fatos históricos.

A propósito, se a crítica canônica não considera o testemunho como literatura, a crítica testemunhal considera a ambos enquanto objetos de interesse, pois os dois supostos campos (o literário e o testemunhal) dialogam com a história, tanto assim que o mesmo

Seligmann-Silva afirma que “a literatura não pode ser pensada nem mais como um campo desligado da nossa vida cotidiana e sem efeito sobre ela – como alguns autores ainda insistem em fazer –, nem tampouco pode ser reduzida a um reflexo da história, como a teoria literária do século XX chegou a sonhar.” (*idem*: 43)

Essa revisão epistemológica, gestada pelas pesquisas sobre literatura de testemunho, surge no contexto da redemocratização do país, em especial, a partir dos anos 90, quando começa a se restabelecer, no campo civil e institucional, um ambiente mais propenso à discussão de ideias de modo mais constante no interior das universidades.

No plano dos estudos literários, perde força a ideia de que os textos produzidos durante a ditadura militar seriam mais documentais do que propriamente literários, ou seja, seriam mais históricos do que literários:

Um fator de presença constante [em parte da crítica tradicional brasileira] é a alegação, dentro da política de especialização do saber, de que a ditadura militar não é um assunto para a crítica literária. Os críticos deveriam, na linhagem que remonta, entre outros, a Afrânio Coutinho, distinguir o literário do social, e se ocupar de seu objeto de maneira autônoma (Coutinho 1975). Indo mais longe, textos literários referentes à ditadura militar estariam presos demais a seu contexto de origem, o que os destituiria de interesse artístico, havendo neles apenas valor documental. (Ginzburg 2007: 44)

Acrescentemos ainda que, além de esquivar-se do trauma coletivo dos anos de chumbo, esta concepção carrega uma noção ensimesmada de literatura, em última instância, de decadência, em íntima conexão com a *art pour l'art* do final do XIX, a qual deve se apartar de todo e qualquer contato com a realidade histórica e social. Tal posição se modifica fortemente com uma obra coletiva intitulada *Palavras da crítica* (1992), organizada por José Luis Jobim, na qual conceitos já consolidados na Teoria Literária, como “autor”, “história da literatura”, “cânone” são revistos de maneira aguda e bem fundamentada.

Passadas duas décadas e meia de redemocratização, os debates sobre as relações entre literatura e autoritarismo, tem se valido do aporte das teorias do testemunho para romper com a noção canônica de uma suposta cisão entre o mundo literário e o mundo social, como se o primeiro existisse devido a seu traço ficcional, portanto, apartado da realidade.

No caso da poesia de resistência, que tem na observação, diálogo e intervenção no real, no histórico sua fonte propulsora, o testemunho assume importância central, pois seu discurso “estranho”, inatingível de reelaboração do trauma, dilui fronteiras entre literatura e história, e tira do poema de combate a exigência de que se torne expressivo por seu caráter supostamente apenas estético, singular, como lhe vem sendo exigido desde o romantismo, ou seja, desde a modernidade burguesa.

Esta diluição ocorre porque o discurso testemunhal não é capaz de lidar apenas com o real, uma vez que no ato de sua elaboração revelam-se mecanismos tidos pela crítica literária tradicional como literários, ao mesmo tempo em que sua matéria, a realidade, se torna ficcional, porque resulta de uma elaboração sempre em aberto de seus sujeitos.

Os poemas de resistência à ditadura tem em comum o fato de darem conta da fatura formal, ou seja, da qualidade expressiva, mas o fazem não por um afastamento da história, mas porque a configuram em suas estruturas, que, por esse motivo, se apresentam tensas e em aberto para o leitor. Por esses motivos, as teorias do testemunho servirão de apoio para o trabalho de análise do corpus de pesquisa.

Nesse sentido, o conhecimento das configurações da poesia de resistência poderia, para além dos motivos discutidos anteriormente, ligados à memória sobre a ditadura militar, contribuir para a ampliação da poesia brasileira contemporânea.

Assim, não é à toa que a poesia de resistência requer alguns pressupostos metodológicos a fim de não inseri-la e defini-la, como muitas vezes é feito, em uma linha, uma tendência, um movimento, e retirar ou controlar efeitos discursivos importantes internos aos poemas, mas que são diluídos no mapeamento das estilísticas de cada movimento conforme discutido acima.

A poesia de resistência aparece tanto no interior como no exterior de todas as tendências, correntes, linhas, tais como o concretismo, neoconcretismo, poema processo dentre outras. Assim, podemos encontrar um poema político tanto em um livro de poesia concreta quanto em um livro mimeografado de um poeta marginal. Portanto, o suporte de construção e/ou divulgação do poema são de enorme importância na sua análise. Para ficarmos apenas no mais tradicional, há livros inteiros de poesia de resistência, caso de *Poema sujo* (1976), de Ferreira Gullar e *Inventário de cicatrizes* (1978), de Alex Polari, que

não são considerados pela crítica como obras pertencentes ao concretismo, ao neoconcretismo, etc, embora seus poemas em termos estruturais dialoguem com essas e outras tendências.

Em suma, o quadro brevemente esboçado sobre as condições de divulgação, recepção e debate sobre a poesia de resistência parece confirmar o quanto ainda há por se conhecer sobre os caminhos da luta contra a ditadura militar. Que a triste quadra do belo poema de Brecht não se torne um vaticínio da nevasca que insiste em recobrir a memória traumática de nossa história recente.

Bibliografia

- Aguilar, Gonzalo (2005), *Poesia concreta brasileira: as vanguardas na encruzilhada modernista*, São Paulo, Edusp.
- Alvim, Francisco (2004), *Poemas*, São Paulo, Cosac & Naify.
- Barros, Manoel de (2010), *Poesia completa*, São Paulo, Leya.
- Bosi, Alfredo (1977), *O ser e o tempo da poesia*, São Paulo, Cultrix.
- “Alfredo Bosi reflete sobre a criação poética”, <<http://www.estadao.com.br/arquivo/arteelazer/2000/not20000915p2609.htm>> (último acesso em 12/02/2013).
- Bezerra, Kátia Costa (2004), “Lara de Lemos: o tenso rememorar da Ditadura”, *Graphos*, n. 2/1 <<http://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/graphos/article/view/9537>>, (último acesso em 15 de fevereiro de 2013).
- Brecht, Bertolt (1999), *Die Gedichte Von Bertolt Brecht in einem Band*, 10. ed. Suhrkamp, Frankfurt.
- Candido, Antonio (1997), *Recortes*, São Paulo, Companhia das Letras.
- César, Ana Cristina (1985), *Inéditos e dispersos*, São Paulo, Brasiliense.
- Chacal (2010), *Muito prazer*, Rio de Janeiro, 7 Letras.
- Dantas, Vinícius/ lumna Simon (1985), “Poesia ruim, sociedade pior”, *Novos estudos CEBRAP*.
- Emmerich, Wolfgang / Susanne Heil (1985), *Lyrik des Exils*, Reclam Stuttgart.
- Fanha, José, (2004) (org.), *De palavra em punho: de Fernando Pessoa ao 25 de abril*, Porto, Campo das Letras.
- Freitas Filho, Armando (2005), Anos 70: ainda sob a tempestade, in Novaes, Adauto (org.) *Anos 70: ainda sob a tempestade*, Rio de Janeiro, Senac/Aeroplano. [1979]
- Filho, Ruy Espinheira (1998), *Poesias reunidas e inéditos*, Rio de Janeiro, Record.
- Fontela, Orides (1988), *Trevo (1969-1988)*, São Paulo, Duas Cidades.
- Gabeira, Fernando (1979), *O que é isso, companheiro?*, Rio de Janeiro, Codecri.
- Ginzburg, Jaime (2007), “Memória da ditadura em Caio Fernando Abreu e Luis Fernando Veríssimo”, *O eixo e a roda*, vol. 15, <http://www.letras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_txt/er_15/er15_jg.pdf> (último acesso em 12/01/2013)

- Gullar, Ferreira (2001), *Toda poesia*, Rio de Janeiro, José Olympio.
- (1998), *Rabo de foguete: os anos de exílio*, Rio de Janeiro, Revan.
- Hardman Francisco/ Márcio Seligmann-Silva / Jaime Ginzburg, (2012), *Escritas da violência*, Rio de Janeiro, 7 Letras.
- (1998) (org.), *Morte e progresso: cultura brasileira como apagamento de rastros*, São Paulo, Editora Unesp.
- Hollanda, Heloísa Buarque de (1981) *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70*, 2.ed, São Paulo, Brasiliense.
- / Brito, Antônio Carlos de (1974), "Nosso verso de pé quebrado", *Argumento*, n. 3: 81-94.
- (1976), *26 poetas hoje*, Rio de Janeiro, Labor.
- Jobim, José Luis (1992) (org.), *Palavras da crítica: tendências e conceitos no estudo da Literatura*, Rio de Janeiro, Imago.
- Leminski, Paulo, (2012), *Toda poesia*, São Paulo, Companhia das Letras.
- Menezes, Philadelpho (1991), *Poética e visualidade*, Campinas, Editora da Unicamp.
- Nunes, Benedito (1991), "A recente poesia brasileira", *Novos Estudos CEBRAP*, n. 31: 171-182.
- Mattoso, Glauco (2001), *Jornal dobrável*, São Paulo, Iluminuras.
- Pereira, Carlos Alberto (1981), *Retrato de época*, Rio de Janeiro, Funarte.
- Pires, Paulo Roberto (2003), (Org.), *Torquatália: do lado de dentro*, Rio de Janeiro, Rocco.
- Polari, Alex (1978) *Inventário de cicatrizes*, São Paulo, Teatro Ruth Escobar/Comitê Brasileiro pela Anistia.
- Prado, Adélia (1991), *Poesia reunida*, São Paulo, Siciliano.
- Salgueiro, Wilberth (2010), "A poesia brasileira como testemunho da história (rastros de dor, traços de humor): a exemplo de Chacal", *Texto poético*, v. 9, < http://www.textopoetico.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=114&Itemid=31> (último acesso em 18/11/2012)
- (2002), *Forças e formas: aspectos da poesia brasileira contemporânea (dos anos 70 aos 90)*, Vitória: Edufes.

-- (2007), *Lira à brasileira: erótica, poética, política*, Vitória, Edufes.

-- (2006), "Fratrura, resistência, paródia: história e estética em três poetas no Brasil ditatorial (Ana C., Polari, Leminski)", *Literatura e autoritarismo*, n.1: 1-12.

-- (2006), "Militância e humor na poesia de testemunho de Leila Míccolis, "Estudos de literatura brasileira contemporânea", Brasília, v. 27: 79-98.

Salomão, Wally (2003), *Me segura qu'eu vou dar um troço*, Rio de Janeiro, Aeroplano.

Santiago, Silvano (1982), Repressão e censura no campo das artes na década de 70, in *Vale quanto pesa: ensaios sobre questões político-culturais*, Rio de Janeiro, Paz e Terra.

Sarlo, Beatriz (2007), *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo/Belo Horizonte: Companhia das Letras/editora da UFMG.

Seligmann-Silva, Márcio (2003) *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*, Campinas, Editora da Unicamp.

Simon, Iumna (1999), "Considerações sobre a poesia brasileira em fim de século", *Novos Estudos CEBRAP*, n. 55: 27-36.

-- (1995), "Esteticismo e participação: as vanguardas poéticas no contexto brasileiro (1954-1969)", in Pizarro, Ana, *América Latina: palavra, literatura e cultura*, São Paulo, Memorial / Campinas, Unicamp: 337-363.

Süssekind, Flora (1984), *Literatura e vida literária*, Rio de Janeiro, Zahar.

Tavares, Flávio (1999), *Memórias do esquecimento*, São Paulo, Globo.

Vieira, Beatriz de Moraes (2011), *A palavra perplexa: experiência histórica e poesia no Brasil nos anos 1970*, São Paulo, Hucitec.

-- (2006), "A espiar o mundo... experiência histórica na leitura poética da geração 70", *Fênix*, v. 3: 7-12.

Cristiano Jutgla é Professor Adjunto B de Literatura Brasileira e Teoria Literária da UESC. Possui experiência na área de Literatura Brasileira e Teoria Literária, mais especificamente, literatura brasileira dos séculos XIX e XX, literatura brasileira contemporânea (poesia, prosa e literatura de testemunho) e suas relações com o autoritarismo e a violência. Professor do Programa de Pós-Graduação em Letras: Linguagens e Representações da UESC. Membro do Grupo de Trabalho Teoria do Texto Poético, da ANPOLL.

NOTA

¹ Cito aqui dois exemplos estrangeiros, que podem servir de referência para edições futuras. A primeira, lançada em Portugal, cobre o longo período autoritário por que passou aquele país e se intitula *De palavra em punho: de Fernando Pessoa ao 25 de abril* (Fanha 2004), a qual abarca mais de quatro décadas de produção de resistência ao salazarismo. A segunda antologia, *Lyrík des Exils* (Emmerich/ Heil 1985), publicada na Alemanha Ocidental, traz poemas de 1933 a 1945, organizados por temáticas relacionadas à lírica produzida no exílio, fato que dá dimensão do impacto de se abandonar à força sua própria terra, sob pena de ser assassinado, bem como das variadas e complexas estratégias de resistência de que lançam mão os escritores em regimes como o nazista.

A Poética Intransitiva de Ferreira Gullar

Luiz Valente

Universidade de Brown

Resumo: Escrito no exílio e considerado um dos pontos altos da extraordinária obra poética de Ferreira Gullar, *Poema sujo* (1975) é geralmente lido como um desabafo contra o regime militar estabelecido no Brasil em 1964. Mais do que apenas um depoimento *sobre* os desmandos do regime de 64, contudo, trata-se de um texto que insere o leitor no cerne do desenvolvimento de uma consciência poética do mundo, na tradição do *Prelúdio* de Wordsworth. Todavia, diferentemente da poética romântica de Wordsworth, em que a subjetividade é anterior à escrita do poema, através do qual o poeta pretende recuperar uma totalidade e inocência perdidas, em *Poema sujo* uma subjetividade performativa é instaurada no próprio processo do fazer poético. Desta forma *Poema sujo* surge como um exemplo acabado de como a *escrita intransitiva* identificada por Roland Barthes pode funcionar como uma forma de resistência a um presente desumanizador e dessacralizado, na qual a poesia, material e corpórea antes que espiritual e transcendente, constitui uma afirmação de um humanismo consciente de suas limitações, mas ao mesmo tempo utópico e generoso.

Palavras-chave: escrita intransitiva, resistência, performativo, Gullar

Abstract: Written while Ferreira Gullar was in exile and regarded as one of his highest poetic achievements, *Poema sujo* [Dirty Poem] (1975) has been usually read as a cry of protest against the military regime established in Brazil in 1964. More than just a testimony against the brutality of the 64 regime, however, Gullar's text inserts the reader into the heart of a developing poetic consciousness, in the tradition of Wordsworth's *Prelude*. Nevertheless, differently from Wordsworth's romantic poetics, in which subjectivity is seen as pre-existing the writing of the poem and the poem is conceived as an attempt to recover a lost innocence and a sense of totality, *Poema sujo* inscribes a performative subjectivity in the very process of poetic

creation. Thus the poem emerges as an example of how the *intransitive writing* proposed by Roland Barthes may function as a form of resistance to a dehumanizing, dessacralized present, where poetry, material and corporeal rather than spiritual and transcendent, affirms a renewed humanism that, while aware of its limitations, remains generous and utopian.

Keywords: intransitive writing, resistance, performative, Gullar

Num conhecido ensaio, apresentado originalmente no legendário simpósio de outubro de 1966 na Johns Hopkins University, que introduziu o estruturalismo europeu à comunidade acadêmica norteamericana, e publicado no clássico volume editado por Eugenio Donato e Richard Macksey, *The Language of Criticism and the Sciences of Man: The Structuralist Controversy* (1970), onde foram coligidos os trabalhos e discussões do simpósio, Roland Barthes (1915-1980) propõe uma pergunta que servirá de fundamento teórico à nossa releitura de *Poema sujo*, de Ferreira Gullar: “Escrever: um verbo Intransitivo?”. As questões levantadas por Barthes podem ter perdido a aura de novidade que possuíam em 1966, mas as reflexões do teórico francês continuam a fornecer importantes fundamentos críticos para qualquer consideração do complexo relacionamento entre a biografia do autor e a produção do texto literário — e, por extensão, sua recepção pelo leitor.

Inspirado no projeto literário de escritores como Mallarmé, Proust e Joyce, o argumento de Barthes fundamenta-se na concepção da literatura como linguagem — e não simplesmente como representação mimética do mundo circundante ou expressão da subjectividade — e a correspondente rejeição da linguagem como um mero instrumento do pensamento, na medida em que o humano, tanto enquanto espécie como enquanto indivíduo, não existiria anteriormente à linguagem, isto é, não haveria “um estado no qual o homem está separado da linguagem, que ele então inventaria a fim de ‘expressar’ o que está acontecendo dentro dele: é a linguagem que nos ensina a definição do homem, e não o inverso” (Barthes 1972: 157). Barthes coloca em questão o que chama de “ideologia totalitária do referente” (*idem*: 159), característica segundo ele tanto do Realismo quanto do Romantismo, que pretendiam que a literatura fosse uma representação transparente do mundo exterior ou da subjectividade. Um dos traços mais marcantes da literatura moderna,

de Proust a Robbe-Grillet, seria, ao contrário, a consciência de que a forma literária não pode ser simplesmente “a expressão de uma interioridade constituída anteriormente e fora da linguagem” (Barthes 1972: 163). Concebendo a literatura semiologicamente como discurso, Barthes demonstra como a análise do relacionamento entre o escritor (significativamente referido como *scripteur* e não como *écrivain*) e o texto corporificaria três categorias linguísticas, que Barthes considera como inseparáveis: tempo, pessoa e diátese (voz).

Apoiando-se no linguista Emile Benveniste (1902-1976), Barthes argumenta que as línguas indo-europeias possuem um sistema dual de tempo linguístico: o tempo que inclui o presente do enunciador de um lado e, de outro, o tempo da história ou do mito, distante e separado do enunciador. Essa espécie de passado puro, descontínuo com o presente da enunciação, seria representado gramaticamente pelo aoristo grego ou pelo *passé simple* francês, preferido por um historiador como Jules Michelet, por oposição ao *passé composé*, utilizado, por exemplo, por Albert Camus em *L'Étranger*, onde a narração, segundo o crítico, coincide temporalmente com a sua escrita. A narrativa de Camus evidencia a oposição radical entre a pessoa (sujeito) e a não-pessoa (objeto), mas, ao mesmo tempo, revela a impossibilidade de se recuperar inocentemente a totalidade de uma identidade que teria sido previamente forjada, anterior ao discurso. Poderíamos dizer que algo de semelhante ocorre com o narrador de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, diferentemente do que pretende, por exemplo, o romance picaresco, onde o narrador se situa num presente fora e distante dos eventos narrados, apesar de, em ambos os casos, a narração ser feita em primeira pessoa. A parte mais desafiadora do argumento de Barthes são suas considerações sobre a diátese, ou voz. Barthes sublinha que contrariamente aos fatos físicos e biológicos, os fatos culturais, tais como a literatura, sempre nos remetem a alguma outra coisa. O escritor sempre escreve *algo*. Assim, a narrativa realizaria, em princípio, a voz ativa, na qual, ao contrário da voz passiva, a ação aponta para fora do sujeito, e a escrita tenderia a ser, portanto, transitiva. Entretanto, Barthes nos lembra de que os estudiosos do indo-europeu demonstraram que a verdadeira oposição diatética não ocorre entre a voz ativa (onde o sujeito realiza uma ação) e a voz passiva (onde o sujeito sofre os efeitos de uma ação realizada por outros), mas entre a voz ativa e a voz média, na qual o sujeito afeta a si próprio

no ato do discurso, isto é, performativamente. O exemplo clássico, citado por Benveniste, seria o verbo sacrificar (no sentido ritualístico), *ativo* quando descrevemos como o sacerdote sacrifica a vítima (em nosso nome), mas *médio*, quando, tomando a faca das mãos do sacerdote, eu realizasse o sacrifício, em meu próprio nome. De acordo com Barthes, se a voz ativa corresponderia à postura do romance realista, a voz média corresponderia à situação do verbo *escrever* na modernidade, onde a escrita seria contemporânea à construção do sujeito que escreve. Esse sujeito seria diferente do sujeito psicológico do Romantismo, este também ativo, antes que médio, porque “*anterior* ao processo da escrita” (Barthes 1972: 166). O caso do narrador prousteano seria o exemplo acabado da voz média na medida em que “ele só existe na escrita” (Barthes 1972: 166), comentário que acredito ser possível estender a alguns dos narradores machadianos, como indiquei acima, bem como ao narrador de *Grande sertão: veredas*.

Escrito no exílio e considerado um dos pontos altos da extraordinária obra poética de Ferreira Gullar, *Poema sujo* (1975) é geralmente lido como uma tentativa do poeta no sentido de recuperar seu passado, a partir do contexto dos desmandos do regime militar estabelecido no Brasil em 1964, dos quais havia sido vítima. Acredito que essa leitura biográfica, hoje canônica na crítica sobre Gullar, embora seja consistente com o contexto histórico da gestação e publicação de *Poema sujo*, acaba por empobrecer o poema, espartilhando-o numa espécie de reflexo da narrativa familiar de Gullar e da história brasileira das décadas de 30 a 70, o que colide com a própria poética anti-realista do autor. É bom lembrar que Gullar defendeu a necessidade da arte exatamente porque “a realidade é pouca, não nos basta. Copiar a realidade é chover no molhado” (Gullar 2010) e, mais recentemente, afirmou o seguinte: “Mas o realismo não é chato apenas nas artes plásticas; ele o é também na literatura. Pelo menos para mim, pois acho que não se faz arte para imitar a vida e, sim, para inventá-la” (Gullar 2012). Mais do que um depoimento sobre a formação identitária de Gullar como indivíduo e como intelectual engajado, *Poema sujo* insere o leitor no cerne do desenvolvimento de uma *consciência poética* do mundo, na tradição do *Prelúdio* de Wordsworth. Todavia, diferentemente da poética romântica de Wordsworth, na qual a subjetividade seria anterior à escrita do poema, através do qual o poeta pretende recuperar uma totalidade e inocência perdidas, em *Poema sujo* uma

subjetividade performativa é instaurada no processo do fazer poético. Não devemos esquecer que para Wordsworth o poema é “the spontaneous overflow of powerful feelings; it takes its origins from emotion recollected in tranquillity” (Wordsworth 1969: 740), definição totalmente oposta à postura de Gullar perante a criação poética desde seu envolvimento inicial com o Concretismo. Ao contrário, em *Poema sujo* o eu lírico vai-se configurando na própria escrita do poema, numa espécie de eterno presente da própria enunciação (“não é possível estabelecer um limite/ a cada um desses / dias de fronteiras impalpáveis” Gullar 2008: 221), que paradoxalmente “escorre” no exato momento em que o poema também se constrói: “dias que se vazam agora ambos em pleno coração / de Buenos Aires” (Gullar 2008: 221). A memória não aponta nostalgicamente para a plenitude de experiências passadas que se perderam e que se pretendem reconstruir. Como Gullar já havia dito em *Dentro da noite veloz*, livro que prepara o caminho para *Poema sujo*,

Mas a distância é vasta
tão vasta que nenhuma voz alcança.
O que passou passou.
Jamais acenderás de novo
o lume
do tempo que apagou. (Gullar 2008: 165)

Em *Poema sujo* a voz poética, embora recolhendo “benjaminianamente” as ruínas do passado, contempla ao mesmo tempo, sem qualquer nostalgia, a possibilidade de um futuro que não seja simplesmente uma repetição do que passou e que, como o autor havia sugerido nos versos citados acima, não se pode recuperar:

e todos esses dias enlaçados como anéis de fumaça
girando no catavento
esgarçando-se nas nuvens
e o alarido das pipiras na sapotizeira
às seis da tarde
ou
no cubo de sombra e vertigem
da água

do dito poço
da dita quinta
que os anos não trazem mais

E trazem cada vez mais
por ser alarme agora em minha carne
o silêncio daquela água
por ser clarão
a sua sombra
debaixo das minhas unhas (Gullar 2008: 223)

A nostalgia implícita no verso “que os anos não trazem mais,” ironicamente emprestado ao famoso poema “Meus oito anos,” do poeta romântico Casimiro de Abreu, com que se fecha a primeira estrofe da citação acima, é imediatamente desconstruída pela estrofe seguinte, em que os restos do passado não constituem uma perda, mas se rearticulam em novas possibilidades. Esses versos nos situam não numa tentativa de recuperação de um passado irreparavelmente perdido, mas no que Walter Benjamin concebeu como *Jetztzeit* — diferente do mero presente ou *Gegenwart* (Benjamin 1969: 261) — isto é, numa dimensão distinta da linearidade do tempo meramente cronológico, na qual presente, passado e futuro se fundem na possibilidade de uma utopia:

e o clarão do sol morrendo na platibanda em frente à nossa
janela
tão reais que
se apagaram para sempre
Ou não? (Gullar 2008: 207)

Em outras palavras, configura-se aqui um tempo intrinsecamente humano — e, portanto, autenticamente histórico — em contraste com o tempo cronológico, o qual homogêneo, repetitivo e impessoal, é, para usarmos as palavras de Gullar, “um fenômeno / meramente químico” (Gullar 2008: 226). Pois como sugeriu Benjamin em “Teses sobre a filosofia da história”, “articular o passado historicamente não significa reconhecê-lo ‘como ele realmente foi’ (Ranke). Significa, ao contrário, apoderar-se de uma lembrança no instante

em que ela lampeja perigosamente” (Benjamin 1969: 255), momento representado no poema de Gullar pela imagem do “alarme agora em minha carne”. Instaure-se, portanto, uma subjetividade performativa, antes que contemplativa ou imitativa, definida pela materialidade do corpo (sujo) — “debaixo das minhas unhas” — antes do que pela “alma” ou “espírito” (puro), isto é, em oposição àquele estado que Wordsworth, comentando sobre seu poema “Intimations of Immortality from Recollections in Early Childhood,” havia romanticamente chamado de “my absolute spirituality, my ‘all-soulness’” (Wordsworth 1969: 139). Essa nova subjetividade está brilhantemente encapsulada no oximóron da sombra que é clarão, assinatura alegórica da invenção de uma nova consciência poética, a qual, ao mesmo tempo uma nova consciência do mundo, se abre, a partir do indivíduo, para a história:

Muitos
 muitos dias há num dia só
 porque as coisas mesmas
 os compõem
 com sua carne (ou ferro
 que nome tenha essa
 matéria-tempo
 suja ou
 não) (Gullar 2008: 220)

Em contraste com a narrativa histórica oficial, unificadora, totalizante e linear — o que Benjamin chamou pejorativamente de *historicismo* (Benjamin 1969: 262) — o poema configura uma consciência histórica alternativa cuja universalidade repousa não em generalizações abstratas mas na humanidade mais básica, concreta, compartilhada por cada ser humano na medida em somos todos caminhantes “sob a fantástica imobilidade / da Via Láctea” (Gullar 2008: 226), a qual, ao mesmo tempo generosamente plural, reconhece nossas diferenças psicológicas, sociais e económicas:

Já por aí se vê
 que a noite não é a mesma
 em todos os pontos da cidade;
 a noite

não tem na Baixinha
a mesma imobilidade
porque a luz da lamparina
não hipnotiza as coisas
como a eletricidade
hipnotiza
embora o tempo ali também não escorra,
não flua: bruxuleia
se debate
numa gaiola de sombras. (Gullar 2008: 227)

À guisa de conclusão, examinemos a belíssima, conquanto enigmática, abertura de *Poema sujo*:

turvo, turvo
a turva
mão do sopro
contra o muro
escuro
menos menos
menos que escuro

menos que mole e duro menos que fosso e muro: menos que furo

escuro
mais que escuro
claro

como água? como pluma? claro mais que claro claro: coisa alguma

e tudo
(ou quase)

um bicho que o universo fabrica e vem sonhando desde as entranhas

azul
era o gato

azul
era o galo
azul
o cavalo
azul
teu cu
tua gengiva igual a tua bucinha que parecia sorrir entre as folhas de banana
entre os cheiros de flor e bosta de porco aberta como uma boca do corpo (não
como tua boca de palavras) como uma entrada pura

eu não sabia tu
não sabias
fazer girar a vida

com seu montão de estrelas e oceano

entrando-nos em ti (Gullar 2008: 205)

Construída musicalmente, como se fosse o primeiro movimento de uma sinfonia ou a profonia de uma ópera, a primeira página e meia de *Poema sujo* repousa sobre imagens que se repetem como verdadeiros *leitmotive*, dialogam entre si, e se desdobram caleidoscopicamente em outras imagens. Significativamente — trata-se, afinal, de uma abertura — a passagem parece aludir à iniciação sexual do eu poético, mas não se exaure romanticamente na lembrança desse fato apesar de ser este a sua matéria prima. Como Gullar sugeriu no conhecido *Manifesto neo-concreto* de 1959, co-assinado por artistas plásticos como Amílcar de Castro, Lygia Clark, Reinaldo Jardim e outros, “é porque a obra de arte não se limita a ocupar um lugar no espaço objectivo — mas o transcende ao fundar nele uma significação nova — que as noções objectivas de tempo, espaço, forma, estrutura, cor etc. não são suficientes para compreender a obra de arte, para dar conta de sua ‘realidade’” (Gullar 1959). Exigindo uma leitura não-linear e não-mimética, esses versos exercem uma função fundadora, na medida em que constituem uma iniciação (“entrada”) na temática e retórica *sujas* do poema, onde uma cosmovisão que inverte a suposta inferioridade do corpo impuro em relação à alma pura, hegemónica na nossa tradição judaico-cristã, e reconhece a precariedade do humano perante um cosmos indiferente (como indicam as últimas cinco linhas), demanda uma linguagem deliberadamente “antipoética”. A progressiva passagem da

escuridão para a claridade revela o nascimento (“um bicho que o universo fabrica e vem sonhando desde as entranhas”) de uma nova consciência poética do mundo, fincada, diferentemente da poesia pura pretendida pelos simbolistas, na materialidade do corpo humano e da realidade circundante (“tua gengiva igual a tua bucinha que parecia sorrir entre as folhas de banana / entre os cheiros de flor e bosta de porco aberta como uma boca do corpo”) — na *historicidade*, portanto. Aqui o etéreo *azur*, que em Mallarmé conota ao mesmo tempo o ideal e impossibilidade de exprimi-lo, se materializa: “azul / era o gato / azul / era o galo / azul / o cavalo / azul / teu cu”. Não se trata, contudo, de mera *representação*. Poderíamos dizer, pois, que estamos inseridos numa corporificação poética dos princípios do neo-concretismo, segundo os quais “as novas dimensões ‘verbais’ criadas pela arte não-figurativa” (isto é, não-mimética), negando “a validade das atitudes científicas e positivistas em arte e [repondo] o problema da expressão construtiva” são utilizadas para “expressar a complexa realidade do homem moderno dentro da linguagem estrutural da nova plástica”. Colocando em questão uma concepção meramente instrumental da linguagem, essas palavras parecem ecoar o comentário de Barthes segundo o qual a nova consciência do papel fundador da linguagem retoma na contemporaneidade a função atribuída ao *trivium* dentro do grandioso sistema de classificação do universo codificado no *septenium* medieval, isto é, como parte fundamental da “exploração do cosmos” (167).

Como intelectual público, Ferreira Gullar participou de movimentos políticos que *transitivamente* levantaram sua voz contra os desmandos do regime de 1964, mas como artista buscou também uma outra forma de dissidência mais especificamente poética perante aquela “situação de emergência” — para citarmos as célebres palavras de Walter Benjamin (Benjamin 1969: 257). Num momento em que a linguagem era utilizada pelo regime como instrumento de controle e imposição de uma visão unívoca da nação brasileira, corporificada em frases como “Brasil, ame-o ou deixe-o” ou “Ninguém segura este país” — o que os manuais da Escola Superior de Guerra chamavam de “objetivos nacionais permanentes” (*Doutrina básica*: 29-30), supostamente imunes a qualquer discussão — Gullar reinventa a linguagem poética como fundadora de uma alternativa mais humana, incorporadora de diferenças. E contestando a noção oficial de progresso, baseada numa concepção linear e historicista do tempo, cujo carro chefe foi o chamado “milagre

econômico”, que beneficiou as elites mas continuou a excluir vastos segmentos da população, Gullar celebra a multiplicidade nesse poema concebido “perfeitamente fora / do rigor cronológico” (Gullar 2008: 207). *Poema sujo surge*, assim, como um exemplo acabado de como a escrita *intransitiva* referida por Roland Barthes não precisa se comprazer no esteticismo da mera auto-referencialidade, mas pode funcionar como uma forma de resistência a um presente desumanizador e dessacralizado, através da qual a poesia, material e corpórea antes que espiritual e transcendente, constitui a afirmação de um humanismo consciente de suas limitações, mas ao mesmo tempo utópico e generoso.

Bibliografia

Barthes, Roland (1972), "To Write: An Intransitive Verb?", in *The Structuralists from Marx to Lévi-Strauss*, Ed. Richard e Fernande DeGeorge, Garden City, Doubleday.

Benjamin, Walter (1977), *The Origin of German Tragic Drama*, trad. John Osborne, NY, Verso.

-- (1969), "Theses on the Philosophy of History", in *Illuminations*, trad. Harry Zohn, NY, Schocken Books: 155-167.

Camenietzki, Eleonora Ziller (2006), *Poesia e política: a trajetória de Ferreira Gullar*, Rio, Revan.

Donato, Eugenio / Richard Macksey (1970) (ed.), *The Language of Criticism and the Sciences of Man: The Structuralist Controversy*, Baltimore, Johns Hopkins UP.

Doutrina básica (1979), Rio, Escola Superior de Guerra.

Gullar, Ferreira (7 de março de 2010), "A pouca realidade", *Folha de São Paulo*, <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0703201022.htm>> (acessado em 30/6/2013).

-- (23 de março de 1959), "Manifesto neo-concreto", *Suplemento dominical do Jornal do Brasil*, <<http://www.literal.com.br/ferreira-gullar/por-ele-mesmo/ensaios/manifesto-neoconcreto/>> (acessado em 30/6/2013).

-- (2008), *Poesia completa, teatro e prosa*, Rio, Nova Aguilar.

-- (29 de julho de 2012), "Toda arte é atual", *Folha de São Paulo*, <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/57282-toda-arte-e-atual.shtml>> (acessado em 30/6/2013).

Wordsworth, William (1969), *Poetical Works*, London, Oxford UP.

**“O Riso Agudo dos Cínicos”:
Desassossego e Ironia em Armando Silva Carvalho**

Joana Matos Frias
Universidade do Porto

Resumo: A partir de uma reflexão sobre a resposta do poeta Armando Silva Carvalho (n. 1938) à questão “A poesia é uma forma de resistência?” e sobre o seu *dictum* “O texto não faz nem refaz o mundo”, este trabalho procura reconstituir na sua obra poética, desde o inaugural *Lírica Consumível* (1965), os princípios elementares que presidem ao exercício da “expressão desassossegada”, da retórica da ironia e da textualidade paródica que têm singularizado o discurso do poeta no panorama da literatura portuguesa contemporânea, exigindo ao leitor a colaboração num complexo jogo de reconstrução da intencionalidade autoral. Esta análise terá em vista um equacionamento sistemático das modulações que a razão cínica, fundada no culto da polifonia irónica, tem apresentado numa certa linhagem da poesia moderna e contemporânea que ambiciona, na síntese de Armando Silva Carvalho, “incomodar os vivos” e assim, nesta justa medida, assumir a resistência enunciativa como forma de existência poética.

Palavras-chave: poesia portuguesa; resistência; ironia; cinismo; paródia; Armando Silva Carvalho

Abstract: Departing from a reflection on the response of the poet Armando Silva Carvalho (b. 1938) to the question “Is Poetry a form of resistance?” and on his dictum “The text does not remake the world”, this paper seeks to reconstruct in his poetry, since the inaugural *Lírica Consumível* (1965), the basic principles governing the exercise of the “restless expression”, the rhetoric of irony and parodic textuality that have singled the speech of this poet in the panorama of contemporary Portuguese literature. These features have always required the reader active collaboration in a complex game of reconstruction of the authorial intentionality.

Such an analysis will aim at a systematic equation of the modulations which the cynical reason, founded on the cult of ironic polyphony, has displayed in a certain lineage of modern and contemporary poetry that aims at the synthesis of Armando Silva Carvalho, "to disturb the living", in order to assume resistance as a mode of poetical enunciation existence.

Keywords: contemporary portuguese poetry; resistance; irony; cynicism; parody; Armando Silva Carvalho

O homem superior difere do homem inferior, e dos animais irmãos deste, pela simples qualidade da ironia. A ironia é o primeiro indício de que a consciência se tornou consciente.

Bernardo Soares

A ironia é o pudor da humanidade.

Jules Renard

Um voo panorâmico sobre as respostas dadas por 22 poetas portugueses às questões “A poesia é uma forma de resistência? Sempre, por definição? Ou apenas em determinados contextos – sociais, políticos, culturais? Como pode resistir a poesia e a quê?”¹ permite-nos esboçar uma sistematização do modo como um número considerável de autores portugueses contemporâneos entende o acto de resistir poeticamente: por um lado, é flagrante o gesto unificador de distanciação relativamente a qualquer pendor ideológico do discurso poético que o converta em mera propaganda partidária, naquilo que parece ser ainda uma reacção estética retardada a um certo neo-realismo que pecou por demasiado empenho ou, para utilizarmos uma expressão já consagrada de Todorov, um repúdio daquela “tentação do bem” que, no caso da poesia, pode estar na origem de tantos maus poemas escritos com boa-vontade, como assinalou Fernando Guimarães na sua resposta a este inquérito; por outro lado, torna-se especialmente interessante constatar que, concordando assim todos os autores relativamente àquilo que a resistência poética *não é*, e que não querem que seja, a

unificação torna-se mais problemática quando se trata de equacionar aquilo que a resistência poética é. Dito de outro modo, Lautréamont e Herberto Helder perfilam-se para constituir uma aporia essencial: a poesia (resistente) será feita *por* todos ou *contra* todos? Aparentemente, portanto, o problema está desde logo nas questões colocadas, se pensarmos que, como alertou Pinson já em 1999, se tornou impossível prosseguir os esforços da Poética no sentido de procurar explicar toda a literatura (toda a poesia) com base num mesmo conceito hegemónico (cf. Pinson 2011: *passim*). Na realidade, o problema começa por residir precisamente neste princípio regulador: a hegemonia. Por entre as linhas das respostas dos nossos poetas, há assim um consenso que se vai esboçando: a poesia é, antes de tudo o mais, resistência às múltiplas expressões do poder hegemónico, seja ele o poder da prosa com o seu dizer normativo, o poder dos outros géneros literários, o poder da colectividade e respectiva *doxa*, o poder dos sistemas económico-políticos neoliberais, ou o poder do tempo aferido apenas pelos padrões tecnológico-científicos de progresso. Quer dizer, a poesia é resistência na linguagem, é resistência do indivíduo pela preservação do seu direito ao paradoxo, é resistência às leis do mercado e é, naturalmente, resistência essencial às leis da entropia e da morte. Razão pela qual Homero se encontra muito vivo e cheio de saúde.

Em Janeiro de 2012, o poeta Armando Silva Carvalho (n. 1938) respondeu a este inquérito com um texto intitulado “A resistência com Bernardo Soares”. Sempre resisti – porque o crítico também não deixa de ser, antes de tudo mais, um ser resiliente – à tipologia genettiana que remete os títulos para o grupo dos paratextos ou, mais precisamente, dos peritextos. Qualquer um destes prefixos – *para-* ou *peri-* –, ao implicar uma localização “ao lado de” ou “em torno de”, vem sugerir que o título, na verdade, é um enunciado expulso do texto, um corpo exilado, deslocalizado. Ora, como não resistir a esta excisão perante um título como “A resistência com Bernardo Soares”, onde efectivamente se concentra todo o sentido do texto? Há pelo menos três afirmações de princípio que este título contém na sua estrutura profunda, ou melhor, na sua estrutura latente: 1. o poeta não resiste enquanto ser isolado, mas em companhia, isto é, em comunidade ou ainda, se quisermos, em comunhão; 2. o poeta resiste no interior, e não no exterior, do campo literário; e 3. o poeta resiste tanto mais quanto mais se altera, quanto mais se *outra*, razão pela qual a resistência de Armando Silva Carvalho convoca Bernardo Soares como figura tutelar, e não Fernando António

Nogueira Pessoa. Eis portanto, na singeleza deste título, uma declaração de intenções que de certa forma vem perspectivar toda a obra poética de Armando Silva Carvalho, desde o inaugural *Lírica Consumível*, de 1965, até ao recentíssimo *De Amore* de 2012, e que de imediato o singulariza no conjunto de respostas dadas pelos vários poetas portugueses entrevistados no âmbito deste inquérito: porque, se parece ser comum o entendimento de que a poesia resiste enquanto linguagem – numa notória ressonância das consagradas palavras de Roland Barthes via Jakobson na *Lição* (já que “um idioma se define menos por aquilo que permite dizer do que por aquilo que obriga a dizer”, a literatura seria esse “logro magnífico que permite conhecer a língua no exterior do poder”; Barthes 1997: 15) –, não é porém tão comum o modo de praticar esta resistência verbal. Diz Armando Silva Carvalho na sequência da sua resposta:

Um conjunto de palavras não é nenhuma bomba, o mais que pode ser é um panfleto, um manifesto, uma denúncia, e isto em casos extremos de inflamação contestatária. [...]

Porque a história da poesia foi sempre o resistir. Em primeiro lugar, ao próprio acto conformado de resistir textualmente. [...] O de resistir ao poder da palavra que rebaixa e aprisiona.

Sartre teria dito que não há nenhum livro que tenha impedido uma criança de morrer. Silva Carvalho prefere pensar que, pelo contrário, não há nenhum livro que mate. Em qualquer um dos casos, o que está em causa é uma aguda consciência de que a literatura, a poesia, e as palavras que as compõem, têm um carácter performativo de uma transitividade muito limitada, mesmo se pensarmos, com Dominique Viart, que actualmente se pode observar “um regresso à literatura transitiva depois de [dois] decénios de pesquisas formais e de solipsismo literário” (Viart 2006: 186). A assunção por parte de Silva Carvalho deste constrangimento verbal vem apenas acentuar a coerência da sua poesia e da sua poética, que desde *Lírica Consumível* se foram constituindo com base na percepção de que a melhor forma de a poesia resistir será, antes de mais, através daquelas palavras que sempre acompanham o poeta “na expressão desassossegada da escrita” (e é Bernardo Soares quem naturalmente retorna neste desassossego), aproximando-o assim daqueles “insectos que tentam / (ao menos) um mundo / irrequieto” (Carvalho 2006: 67).

“Come a palavra”, instiga o poeta no primeiro verso do poema que dá título ao

primeiro livro (*idem*: 40). Eis aqui o que da lírica (não) se pode “consumir”: a palavra. Como se pode também fazer uma “rica economia / de alegria” (*idem: ibidem*), e assim deixar “bem à mostra / a baixa poesia / dessas liras urbanas” (*idem*: 59). O processo é muito simples: com títulos como *Lírica Consumível*, *O Comércio dos Nervos*, *Os Ovos d’Oiro*, *O Uso e o Abuso* ou o muito actual e expressivo *Portuguex* (nome de embalagem não reciclável), Armando Silva Carvalho accionou um discurso literário que simultaneamente mimetiza (veja-se o efeito de função apelativa dominante num enunciado como “Come a palavra”) e desconstrói o discurso publicitário próprio da sociedade de consumo e da hegemonia das leis de comércio e de mercado, ao mesmo tempo que parece – sublinho: *parece* – retirar dignidade ao campo de acção da poesia. Ser própria para consumo, no caso da poesia, pode ser bem mais perigoso do que, no caso da água, ser imprópria para consumo... A constatação não tem nada de novo e este motivo da crítica à sociedade de consumo por Silva Carvalho, com clímax no volume *Sentimento de um Acidental*, de 1981, foi já assinalado por vários estudiosos, de Gastão Cruz a Luís Miguel Nava, sempre com a imagem de “Penélope que se converteu / ao acrílico por ser mais resistente” (*idem*: 315) no horizonte. O que realmente nos interessa aqui salientar é, pois, não tanto o tema, como o processo de abordagem do tema, esse que consiste em *mimetizar* e *desconstruir* a previsibilidade padronizada de um certo tipo de discurso ou de um determinado texto: processo que, na teoria contemporânea da intertextualidade, recebe naturalmente a designação de *paródia*. Os exemplos são inúmeros: “Deixai vir a mim os sequiosos” (*idem*: 76); “Deitemo-nos então / e solidários / deixemo-nos ficar / a mastigar / a nossa carne fria / e sem beleza / ó Lídia” (*idem*: 99); “De grão em grão / haveis colheita / sã / papo bancário / e ovos platinados” (*idem*: 131); “Miranda colhe as flores no seu quintal estilista / e contra um sol pequeno velozes voam aves” (*idem*: 217); “Louvor e imitação de Herberto Helder” (*idem*: 242); *Sentimento de um Acidental*; “Folhas traídas” (*idem*: 257); “do fascínio da carne, os pedacinhos de ossos” (*idem*: 263); “Eh-lá-hô progresso! O terror que progride!” (*idem*: 270); “Quando o outro dizia / Abril o mais cruel dos meses” (*idem*: 280); “Ó camiliana Mãe – tu não me mates!” (*idem*: 300); “Ora, diz-me cá, meu louco e estouvado / rapazinho, meu tão secreto e apetitoso / secretário:” (*idem*: 311); “palavras que gritais pela neblina / porque não vos lixais?” (*idem*: 320); “Nada me perde, tudo te transforma” (*idem*: 383)...

Recolhidos em vários dos livros que compõem os quase 50 anos da obra poética de Armando Silva Carvalho, estes exemplos de desmontagem evidenciam, por um lado, a permanência da sua estratégia parodística, por outro, a amplitude do escopo da relação intertextual (que se estabelece, como se pode verificar, com o discurso bíblico, poético, oral, popular, romanesco e científico, entre outros), mas sobretudo a natureza eminentemente intersubjectiva e convivial da poesia do autor. A resistência “com Bernardo Soares”, sim, mas com muitos outros, como se toda a obra respondesse aos versos que encontramos em *Armas Brancas*, de 1977: “Sob o rosto encoberto a voz aqui persiste. / És tu quem chama? Alguém por ti resiste?” (*idem*: 202; note-se que uma grande parte dos textos que compõem este livro são escritos, de acordo com as notas que o autor juntou no final, a partir de manifestações, manifestos, etc.). Ora, o que subjaz a esta interdiscursividade estruturante é um acto comunicativo bastante mais complexo, porquanto a paródia, como a quase generalidade das relações intertextuais, só se cumpre enquanto tal no acto de leitura, isto é, quando o leitor a reconhece. Sabemos que não há intertexto sem leitor implicado, que não há paródia sem leitor implicado, mas aqui algo se acrescenta ainda à comunicação estabelecida: perante a paródia, o leitor *sorri*. É certo que qualquer leitor sente um especial prazer do texto quando entre as linhas que se lhe apresentam consegue detectar as ressonâncias aí sugeridas, mas o riso, esse só se esboça quando este prazer do texto traz consigo o efeito cómico que a deformação textual suscita. Só o humano é cómico, lembrou Henri Bergson no seu conhecido ensaio *Le Rire: Essai sur la Signification du Comique*, de 1899: para o filósofo, seria ainda necessário acrescentar à definição “o homem é um animal que sabe rir”, a precisão “o homem é um animal que faz rir” (Bergson 1991: 2-3). Neste caso, é o poeta que se transforma neste animal que faz rir, e, ao assumir a condição humana do riso, combate qualquer tentação de solipsismo e forma comunidade, dando sequência a uma evidência que Goethe já enunciara nas suas conversas com Eckermann: a palavra espirituosa supõe a presença de um público, não se faz espírito para si só (*apud* Reis 1993: 356). Por isso Armando Silva Carvalho pode proclamar, nas páginas de *Armas Brancas*, “o povo dilatou este espaço poético” e “o riso é o clarão das armas” (*op. cit.*: 180-1).

Foi justamente o Bergson de *O Riso* que colocou o dedo na ferida que aqui realmente nos interessa: “é preciso distinguir o cómico que a linguagem exprime, daquele que ela cria”

(Bergson 1991: 79). O cómico que a linguagem cria é aquele “espírito” de Goethe, o intraduzível *wit* britânico, ou, no caso específico da intertextualidade paródica, a sua inevitável expressão discursiva, a ironia. Vejamos um poema do último livro de Silva Carvalho, *De Amore*, que propositadamente não foi incluído nos exemplos acima mencionados:

OS FOGOS OUTRA VEZ

Os incêndios devoram, o mundo é uma pira.
Perguntam-se os homens pelas razões do destino
e responde a morte, directa, erudita,
consagrada pelo fogo.

Ciudad Juárez, Gaza, Afeganistão,
e tantos outros nomes de sangue incendiado
são hoje as jóias mais resplandecentes
no corpo do planeta.

Amorosos, os crânios dos senhores da guerra
estilhaçam crânios infantis,
mulheres prestes a parir
e afogam no fogo a condição
humana.

Temos a paz apócrifa, as inovações na alma,
o calor das salas de concertos,
a mobilidade dos media,
os patenteados apertos-de-mão
dos embaixadores.

Que portentoso abraço se estende
sobre o mundo.

Um manto que se diz babélico cobre de silêncio
a maravilha do crime organizado.
O céu tem ainda a penúltima
palavra.

Torna-se difícil perceber o timbre
da marfinada dor,
penhor tão delicado dos poetas áureos,
prata dos cientes cínicos, antigo camafeu
de primeiras damas.

O amor é um forno que arde,
visível ou invisível,
segundo a irradiação dos corações sensíveis,
do gesto das panorâmicas,
da demência erótica dos domadores
da luz.

(Carvalho 2012: 30-1)

Este é sem dúvida um dos exemplos mais consumados, na obra de Armando Silva Carvalho, de duas evidências para que Pierre Schoentjes, na sua já clássica *Poétique de l'Ironie*, quis chamar a atenção, depois de sublinhar a importância de *Theory of Parody*, de Linda Hutcheon (1985) ter sido imediatamente seguido, na obra da autora canadiana, pelo estudo *The Irony's Edge* (1994), o que, segundo Schoentjes, exprimiria “o desejo de marcar a preponderância da ironia sobre a paródia no campo de investigação” (Schoentjes 2001: 238). Para o autor de *Poétique de l'Ironie*, 1) “pensar a paródia através da ironia oferece a vantagem de colocar o acento sobre o facto de que não se trata de uma actividade quase mecânica de rebaixamento de um modelo – à maneira do *pastiche* -, mas sim de um processo dinâmico que, longe de reduzir o alcance do texto, enriquece a interpretação” (*idem*: 238-239); e 2) “longe de ser um olhar lançado sobre si, como era o caso nos românticos alemães, a ironia moderna torna-se um olhar lançado sobre o mundo” (*idem*: 284). Dois princípios teóricos que fornecem a leitura crítica deste e de tantos outros poemas de Armando Silva Carvalho, uma vez que, se o verso “Amor é um forno que arde” parodia, a partir de uma operação paronímica muito cara ao poeta, um dos mais célebres versos da poesia portuguesa, “Amor é fogo que arde sem se ver”, a verdade é que não é o modelo camoniano parodiado que sofre um rebaixamento, mas o próprio *amor*, objecto de uma aguda intervenção irónica² que, como bem assinalou Schoentjes, vem dar voz a “um olhar

lançado sobre o mundo” (*op. cit.*: 284): “Amorosos, os crânios dos senhores da guerra / estilham crânios infantis, / mulheres prestes a parir / e afogam no fogo a condição / humana”. Quer dizer, se a metáfora camoniana “amor é fogo” se constituiu com base numa operação retórica relativamente pacífica, isto é, rentabilizando uma intersecção semântica que se dá no interior da linguagem, ao nível da forma do conteúdo, já a imagem de Silva Carvalho, “amor é um forno”, vem exigir a visão da linguagem mediada pelo reconhecimento do mundo: digamo-lo sem receio, do referente. “O grito desta imagem é o campo de luta”, poderíamos dizer retomando um outro momento decisivo de *Armas Brancas* (Carvalho 2006: 181). No verso de Silva Carvalho, portanto, a metáfora é um efeito, não um facto, o que assegura mais coerência ainda a todo um percurso poetológico em que a rainha das figuras foi sendo constantemente alvo de ironia, sobretudo na sua expressão simbolista – “O dia a dia faz-se de cobre / e prata – diria o simbolista / atrás da metáfora metálica”, lê-se ainda em *Armas Brancas* (*idem*: 172) –, até ser definitivamente repudiada nas páginas de *Alexandre Bissexto*: “Será pois necessário abandonar / a metáfora / e comunicar com alegria / todo o mover dos fogos do inferno”; “Abusam da metáfora, é o que sempre penso” (*idem*: 316, 352:). Ao suprimir a metáfora mantendo a estrutura verbal predicativa que aparentemente a sustenta, a paródia do verso de Camões vem assim converter de modo muito subtil o enunciado lírico num enunciado narrativo, num gesto de fidelidade ao princípio formulado já em *Técnicas de Engate*, de 1979, “Aqui ninguém me obriga ao eflúvio dos líricos. / (...) / É tempo de me abrir às implosões da ira” (*idem*: 220), livro que de resto funciona no conjunto da obra como uma espécie de ante-câmara a *De Amore*, pois nele se associam sem pudor as leis da sociedade de consumo às leis do amor: “Quanto custa esta zona erótica?”, pergunta o poeta numa das “mini-elegias do Parque Eduardo VII” (*idem*: 229). O que em pouco difere do que viremos a encontrar na colectânea de 2012.

Sob o signo do livro cortês de Andreas Capellanus (*De Amore* ou *De Arte Honestae Amandi*, séc. XII) que o título do volume de Armando Silva Carvalho explicitamente replica, este é um livro sobre o amor. Nele encontramos a secção d’ “Os que fazem o amor” (pois amor não há feito, diria o O’Neill que, a par de Cesariny, tão presente está na obra de Silva Carvalho), onde se reúnem adolescentes, cães, viúvas, velhos, rainhas, e ainda “os dois de Lanzarote”, representantes de um amor que, para o poeta, à semelhança de Portugal no

título *Portuguex*, também poderia ter-se tornado nome de embalagem para consumo imediato: “Recordai, ó leitores”, brada o poeta, “a exibição da ternura, / a estridência feliz dos abraços frente à multidão, / a imponência do sucesso a pulso. / Um velho, uma mulher madura, uma ilha vulcânica. / E o ar que acolhe os seus impulsos / com a firme decisão de fazer estremecer / o mundo” (Carvalho 2012: 41-2). Para lá da incitação à cumplicidade do leitor, sobre que já nos deteremos, note-se que há neste confronto entre o conteúdo patente positivo e o conteúdo latente negativo (cf. Perrin 1996: 96), onde parece concretizar-se a mais ancestral das ironias – aquela que na *Retórica a Alexandre* consistia apenas em disfarçar uma censura de elogio, e vice-versa –, uma espécie de defesa do consumidor que a acutilância da ironia poética rapidamente denuncia. E é justamente nesta defesa que reside o valor da ironia, estratégia discursiva facilmente sujeita a comprometer os esforços de qualquer sinceridade enunciativa que de facto o poeta nunca procurou promover, como deixou bem claro em *Alexandre Bissexto*: “E não acredito em versos verdadeiros. // (...) // Os versos verdadeiros quem os faz / é o tempo” (Carvalho 2006: 313). Esta defesa do consumidor (do leitor) não é assim mais do que a manifestação do valor ilocutório essencial que a ironia detém, conforme sublinhou Catherine Kerbrat-Orecchioni ao apontar a singular natureza semântico-pragmática do tropo (1980: *passim*), o que nos reconduz a uma conclusão anteriormente enunciada: nesta poesia, não há autor empenhado sem leitor empenhado. O autor implica o leitor, o autor implica *com* o leitor, e assim a falácia (a falência) da intenção transita de um para outro, como se pode ler em “Antero, areia e água”:

Mas não quero que estes versos
Sejam
Uma vez mais o leito onde a ironia corra
Dum suposto sémen
Derramado em vozes de castrados, solitárias farsas,
Preservados delíquios.

Por isso peço perdão ao leitor mal
(ou bem)
Intencionado.
(Carvalho 2010)

Em 2010, data deste poema, cumprindo 45 anos de obra, o poeta já sabe que no horizonte de expectativas do seu leitor mal intencionado está a ironia.³ E também esta, de raiz romântica, em que o exercício poemático se converte num acto de auto-reflexividade oblíqua, concretizando ainda o gesto segundo o qual, no entender de Pierre Schoentjes, a verdadeira ironia se constitui, pois só assim se cria “um momento de abertura no texto” que permite ao leitor – ou o obriga a – “implicar-se na obra” (Schoentjes 2001: 320). Ora, na poesia de Armando Silva Carvalho, este dispositivo começa a desenhar-se de forma sistemática com o livro *O Peso das Fronteiras*, de 1976, que vem delimitar, de acordo com a segmentação proposta por Pedro Serra no seu ensaio de 2010 “A dureza das coisas e a fusão das letras: da efabulação poética em Armando Silva Carvalho”, duas etapas distintas na obra do escritor. Só que o universo de leitores convocados desde esse livro de 1976, no entender ainda de Pedro Serra, forma, em grande medida, uma comunidade que, se em primeira instância é comunidade discursiva, como tem de ser, é também, a um nível mais essencial, comunidade civil ou cívica, isto é, a comunidade imaginada “país”. O que ganha mais sentido ainda se pensarmos que muito poucos anos antes se apresentara o “país possível” de Ruy Belo, com o seu “Portugal futuro” que não por acaso tem sido tão citado em tempos recentes.

“Aqui me tens. E o texto”, lê-se no primeiro verso do primeiro poema de *O Peso das Fronteiras*. E o poeta prossegue: “Insisto apenas para que me descubras”, para precisar: “e tu podes ouvir, uivando, / um cão banhado em lágrimas. // Esse sou eu. Um cão dentro do túnel. / Já de patas desfeitas. Mais frio. Ao frio”. Atentemos agora na sequência do poema:

Os poetas começam onde acaba isto.

Este penso infectado que me pões nos olhos.

Um país termina. Logo nasce um outro.

E o território és tu,

População, governo.

Amor administrativo; viva pátria
dos cínicos.

Vamos: sacode as armas quietas
da mentira.

Alarga as fronteiras
com teu riso sinistro.

(...)

(Carvalho 2006: 159)

Talvez nunca tenha feito tanto sentido como perante estes versos pensar a literatura como a quis Deleuze, isto é, como acto de “inventar um povo que falta” (Deleuze 1993: 14), e pensar a escrita como gesto de “escrever para esse povo que falta” (*idem*: 15). Em *Armas Brancas*, a inscrição é clara: “Gritas por um poeta que te invente” (Carvalho 2006: 173). Mas o que aqui se torna extremamente significativo no âmbito mais geral da obra de Armando Silva Carvalho é a constatação de que esse povo forma uma “pátria dos cínicos” que com o seu “riso sinistro” (“Nunca ouvi dizer que o choro fosse a melhor arma da revolta”, completará o poeta anos mais tarde no livro *Lisboas*) se assume como interlocutor de um poeta-cão. *Canis dei* – cão de Deus –, como no título do livro de 1995? O certo é que este cão ladra nos versos de Silva Carvalho desde o primeiro livro, estabelecendo-se como motivo central de um bestiário cuja primeira manifestação digna de nota se intitula “Liricacão /cão”, e onde se pode ler: “Parte da lírica / afago-a com as unhas / camadas submissas / focinho do poema. / (...) / Parte da lírica / agora é como um cão” (*idem*: 43-4).⁴ Trata-se na verdade de um cão que ladra e morde, pelo que não surpreende que ao longo desta obra com frequência a mordacidade do poeta nos sugira a mordedura do cão. Porém, se pensarmos na pátria dos cínicos que o poeta interpela, ou no “cio dos cínicos” a que aludirá num outro poema, torna-se inevitável reconduzir a significação deste cão ao sentido mais originário e histórico do cinismo, e recordar Diógenes Laércio: “Acaricio quem me dá presentes, ladro a quem não me dá nada e morde os canalhas”, avisava o filósofo (*apud* Sloterdijk 2011: 209). Não por acaso, Peter Sloterdijk, na sua *Crítica da Razão Cínica*, distinguirá o “kinismo” de Diógenes & companhia do cinismo subsequente, por considerar que naquele se dá uma “encarnação de si na resistência” (*idem*: 280). O essencial desta resistência é no entanto ao mesmo tempo o grande desconcerto que ela provoca: é que a atitude cínica, ao contrário da irónica, parece estar do lado do sério. Como comentaria ainda Peter Sloterdijk, o que diferencia esse enunciado de um equivalente irónico é que nele se adopta uma atitude deliberadamente imoral que consiste em defender um ponto de vista escandaloso. Isto é, o cinismo tem a força de se afirmar no sentido inverso do tabu, conforme sublinhou Vladimir Jankélévitch no seu estudo clássico dedicado à ironia (Jankélévitch 1964: 118). Ao contrário do tabu, onde se

proíbe porque se arde de vontade de profanar, no cinismo profana-se para aprofundar o respeito e não deixar nada implícito ou latente. Por isso Jankélévitch, indo ao encontro do próprio sentido histórico da doutrina política e social dos filósofos em torno de Diógenes, entende que a consciência cínica é uma consciência corajosa que afirma o ódio porque tem uma ideia demasiado elevada do amor. Eis o amor de Armando Silva Carvalho, tão exemplarmente confessado em *Técnicas de Engate* (2006: 216):

Terror, morte, crime, doenças, dores e chuva
é o que me incomoda quando tenho tempo.
Feijão esta noite, ervilhas amanhã.

Bibliografia

AA.VV., Respostas ao Inquérito “Poesia e resistência”, <http://www.lyracompoetics.org/pt/poesia-e-resistencia/>.

Barthes, Roland (1997), *Lição*, Lisboa, Edições 70 [1977].

Bergson, Henri (1991), *Le Rire: Essai sur la Signification du Comique*, Paris, PUF.

Carvalho, Armando Silva (2006), *O que Foi Passado a limpo*, Lisboa, Assírio & Alvim.

Carvalho, Armando Silva (2010), *Anthero Areia & Água*, Lisboa, Assírio & Alvim.

Carvalho, Armando Silva (2012), *De Amore*, Lisboa, Assírio & Alvim.

Deleuze, Gilles (1993), “La littérature et la vie”, in *Critique et Clinique*, Paris, Minuit.

Jankélévitch, Vladimir (1964), *L'Ironie*, Paris, Flammarion.

Kerbrat-Orecchioni, Catherine (1980), “L'ironie comme trope”, *Poétique*, 41, Paris, Fevereiro.

Martins, Manuel Frias (1999), “Recensão crítica a *Obra Poética (1965-1995)*, de Armando Silva Carvalho”, *Colóquio/Letras*, 153-4, Lisboa, Julho.

Perrin, Laurent (1996), *L'Ironie Mise en Trope*, Paris, Kimé.

Pinson, Jean-Claude (2011), *Para que Serve a Poesia hoje?*, trad. José Domingues de Almeida, Porto, Deriva [1999].

Reis, J. A. Encarnação (1993), “O riso estético segundo Bergson e Lalo”, *Revista Filosófica de Coimbra*, 4, vol. 2, Coimbra.

Schoentjes, Pierre (2001), *Poétique de l'Ironie*, Paris, Seuil.

Serra, Pedro (2010), “A dureza das coisas e a fusão das letras: da efabulação poética em Armando Silva Carvalho”, *Colóquio/Letras*, 173, Lisboa, Janeiro-Abril.

Sloterdijk, Peter (2011), *Crítica da Razão Cínica*, Lisboa, Relógio d'Água.

Viart, Dominique (2006), “‘Fictions critiques’: la littérature contemporaine et la question du politique”, in *Formes de l'Engagement Littéraire (XVe-XXIe siècles)*, dir. Jean Kaempfer, Sonya Florey e Jérôme Meizoz, Lausanne, Editions Antipodes.

Joana Matos Frias é Professora Auxiliar na Faculdade de Letras da Universidade do Porto – onde se doutorou em 2006 com a dissertação *Retórica da Imagem e Poética Imagista na Poesia de Ruy Cinatti* —, membro da Direcção do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa e investigadora da rede internacional LyraCompoetics. Autora do livro *O Erro de Hamlet: Poesia e Dialética em Murilo Mendes* (7letras, 2001) — com que venceu o Prémio de Ensaio Murilo Mendes —, responsável pela antologia de poemas de Ana Cristina César *Um Beijo que Tivesse um Blue* (Quasi, 2005), co-responsável (com Luís Adriano Carlos) pela edição fac-similada dos *Cadernos de Poesia* (Campo das Letras, 2005), e (com Rosa Maria Martelo e Luís Miguel Queirós) pela antologia *Poemas com Cinema* (Assírio & Alvim, 2010). Tem publicado ensaios no campo da Estética Comparada —privilegiando as correlações entre a poesia, a pintura, a fotografia e o cinema —, e a sua actividade crítica tem-se repartido por autores como Ronald de Carvalho, Cecília Meireles, C. Drummond de Andrade, Guimarães Rosa, Clarice Lispector, Murilo Mendes, J. Cabral de Melo Neto, Adélia Prado, José Régio, José Gomes Ferreira, Eugénio de Andrade, Vergílio Ferreira, Nuno Guimarães, Ruy Belo, Fiama Hasse Pais Brandão, Armando Silva Carvalho, Manuel António Pina, Daniel Faria, Vasco Gato, valter hugo mãe e José Miguel Silva.

NOTAS

¹ Trata-se do inquérito feito pelo grupo de investigação LyraCompoetics a diversos poetas portugueses, brasileiros e espanhóis, e divulgado em <http://www.lyracompoetics.org/pt/poesia-e-resistencia/>.

² “Eu digo amor como digo / broca”, lê-se em *Eu Era de Areia* (Carvalho 2006: 209).

³ Cf. Martins 1999: 312: “O elemento que gostaria de sublinhar na sua [de ASC] produção é sobretudo o da *ironia*. Fernando Pessoa observou com argúcia que os portugueses têm uma ‘incapacidade de iror ¹¹⁰ estou a falar do humor, nem da sátira, nem sequer da diatribe. Refiro-me à ironia como *dispositivo de distanciamento* e, por aí, de comentário à realidade individual e colectiva. Desde o primeiro poema de 1965 até ao último de 1995, este é o traço mais constante da poesia de Armando Silva Carvalho”.

⁴ Cf. “Eu e os cães” (2006: 89-90).

Limiar e História na Poesia de Paulo Leminski (Uma Leitura Benjaminiana)

Lucas dos Passos

Universidade Federal Espírito Santo

Resumo: As leituras comumente operadas a partir da obra poética de Paulo Leminski consideram, quase que tão somente, suas potências intertextuais – invocando as tradições que, a exemplo dos concretos, o curitibano buscou trazer para si. Quando para nesse ponto, esse tipo de interpretação pode, entretanto, escamotear a relação tensa que se estabelece entre essa poesia e seu contexto histórico, que vai do início dos anos 1960 à redemocratização conturbada dos 1980, passando pela ditadura militar. Pretende-se, portanto, observar a poética de Leminski no torvelinho de seu tempo. Para isso, virão à baila algumas noções fundamentais do pensamento de Walter Benjamin – história, ruína e limiar –, não-raro articuladas a questões do estudo do texto poético e da psicanálise (via Freud), construindo o prisma dinâmico que a estética leminskiana exige.

Palavras-chave: Paulo Leminski, Walter Benjamin, limiar, poesia brasileira

Abstract: The readings commonly made on the poetic works by Paulo Leminski mainly (or just) regard their intertextual potentials – claiming traditions that, as the concrete poetry, this native of Curitiba intended to convey. However, when stop in this point, this kind of interpretation can distort the tense relation established between this poetry and its historical context, set up at the beginning of the 60s, going through the military dictatorship until the turbulent re-democratization process in the 80s. The aim is therefore analyze Leminski's poems in the midst of a time of turmoil. For that, some of fundamental notions of Walter Benjamin's thoughts will come up – history, ruin and threshold –, being nevertheless – and not rarely – interlinked with issues on the study of poetry and of Psychoanalysis (by Freud), building the dynamic prism that Leminski's aesthetics demands.

Keywords: Paulo Leminski, Walter Benjamin threshold, brazilian poetry

Thus we can say that what occurred in Poland was an encounter of an European poet with the hell of twentieth century, not hell's first circle, but a much deeper one. This situation is something of a laboratory, in other words: it allows to examine what happens to modern poetry in certain historical conditions. [Então, podemos dizer que o que ocorreu na Polônia foi o encontro de um poeta europeu com o inferno do século XX; não com o primeiro círculo, mas com um muito mais profundo. Essa situação é algo como um laboratório, em outras palavras: ela permite examinar o que acontece com a poesia moderna em certas situações históricas. (Tradução livre)]

(Czesław Miłosz, *The witness of poetry*)

Dos poetas que se firmaram depois da vanguarda concretista, talvez quem, mantendo ainda certo vínculo com o grupo paulista, tenha ido mais longe do ponto de vista estético e de alcance público seja o curitibano Paulo Leminski. Já aos 19 anos, em 1963, Leminski sentiu-se atraído pela tríade dos concretos na Semana Nacional de Poesia de Vanguarda, vindo a publicar, nos anos seguintes, poemas de cunho visual na famosa revista *Invenção*. Entretanto, à medida que desenvolvia seu fazer literário, acabava por estabelecer algum distanciamento crítico daqueles que outrora o apadrinharam – como se pode ver mais explicitamente nalgumas das cartas ao amigo Régis Bonvicino¹ –, ocupando, assim, um espaço peculiar na poesia brasileira nos anos 1970 e 1980, distinto daquele onde se situa a poesia marginal, que recusou absolutamente a erudição da referida vanguarda – embora, por vezes, lance mão de algumas de suas inovações. Em 1975, por exemplo, Leminski estreava fora das revistas com seu épico *Catatau*, uma “leminskiáda barrocodélica”, no dizer de Haroldo de Campos, que marcaria terminantemente a prosa brasileira pós-rosiana e o faria em certa medida celebrado pela crítica. Ensaísta, publicitário, contista ou romancista, não há dúvidas, contudo, de que o escritor paranaense fez da poesia o oásis onde explorou ao máximo as potências da língua, da experimentação vanguardista à comunicação mais imediata, fazendo convergir valores da Tropicália e da poesia visual, da contracultura e do haikai. É justamente essa possibilidade de identificar inúmeras ascendências para a convergente poética leminskiana que fez Bonvicino denominá-lo de “poeta das fronteiras” (Bonvicino 1999: 9). Todavia, mais do que fronteira, creio, por outro lado, ser possível compreender a obra de Leminski como *limiar* – zona de transição entre Oriente e Ocidente, erudição e música popular ou, até, entre estética e política. Aliás, muitos dos títulos de seus

livros dão testemunho do espaço instaurado por sua poética: *Caprichos e relaxos, Distraídos venceremos* e, mais notadamente, o epíteto-valise *Winterverno*.

Em termos teóricos, a noção de limiar perpassa, de modo especialmente relevante, a obra de Walter Benjamin. Pensador cioso de um conceito de história capaz de abarcar as singularidades também dos derrotados pela avalanche embrutecedora do Progresso, Benjamin faz suas atenções recaírem sobre figuras bastante emblemáticas, que, de variadas formas, encarnam ou impedem as transições sensíveis, limiares: o *flâneur*, o poeta trapeiro (simbolizado por Charles Baudelaire), as passagens de Paris, o tradutor e, de maneira mais ampla, a modernidade do início do século XX. O termo, não por acaso, é brevemente esmiuçado num trecho lapidar – que merece transcrição integral – sobre jogo e prostituição do importante e incompleto trabalho das *Passagens*:

Ritos de passagem – assim se denominam no folclore as cerimônias ligadas à morte, ao nascimento, ao casamento, à puberdade etc. Na vida moderna, estas transições tornaram-se cada vez mais irreconhecíveis e difíceis de vivenciar. *Tornamo-nos muito pobres em experiências limiares*. O adormecer talvez seja a única delas que nos restou. (E, com isso, também o despertar.) E, finalmente, tal qual as variações da figura do sono, oscilam também em torno de limiares os altos e baixos da conversação e as mudanças sexuais do amor. “Como agrada ao homem”, diz Aragon, “manter-se na soleira da imaginação!” (*Paysan de Paris*, Paris, 1926, p. 74). Não é apenas dos limiares destas portas fantásticas, mas dos limiares em geral que os amantes, os amigos, adoram sugar forças.² As prostitutas, porém, amam os limiares das portas do sonho. – O limiar [*Schwelle*] deve ser rigorosamente diferenciado da fronteira [*Grenze*]. *O limiar é uma zona*. Mudança, transição, fluxo estão contidos na palavra *schwellen* (inchar, entumescer), e a etimologia não deve negligenciar estes significados. Por outro lado, é necessário determinar o contexto tectônico e cerimonial imediato que deu à palavra o seu significado. Morada do sonho. (Benjamin 2007: 535, grifos meus)³

Embora, como venho dizendo, essa noção seja basilar para o pensamento benjaminiano, a maneira como está incrustada em seus escritos fez com que não recebesse a mesma atenção que se dá a suas postulações acerca da perda da aura – talvez intimamente ligada à perda da sensação limiar –, da experiência, das ruínas e, claro, de um particular conceito de história. Felizmente, porém, veio a lume em 2010 um importante compêndio – *Limiares e passagens em Walter Benjamin*, fruto de um colóquio promovido pelo Núcleo Walter Benjamin, da UFMG – que procura dar a necessária relevância a esse

elemento. “Entre a vida e a morte”, ensaio de Jeanne Marie Gagnebin que encabeça o volume, discute pormenorizadamente a passagem supracitada, tratando, logo de início, de focalizar a importante diferença estabelecida por Benjamin entre *fronteira* e *limiar*: segundo a autora, a primeira daria conta de designar mais especificamente a linha, o limite, cuja transposição seria um movimento de agressão, enquanto o segundo seria uma metáfora espaço-temporal mais ampla, em que se inserem também as ideias de movimento, passagem, transição. Gagnebin ainda informa que a etimologia do substantivo alemão *Schwelle* ligada ao verbo *schwellen* é fantasiosa, num gesto tipicamente benjaminiano, e colabora para a inclusão do apontamento num trecho que se referiria, originalmente, à excitação sexual (“inchar, entumescer”); mas essa aproximação com os “limiares das portas do sonho” das prostitutas é também imagem interessantíssima, pois o espaço onírico – ou melhor, sua entrada e sua saída – dá a ver mais do que um limite, uma vez que “também aponta para um lugar e um tempo intermediários e, nesse sentido, indeterminados, que, podem, portanto, ter uma extensão variável, mesmo indefinida” (Gagnebin 2010: 14-15). A análise dessa zona – mantendo os significados possíveis em bom português –, não sem motivos, sofre resistências do Historicismo positivista, contra o qual, aliás, Benjamin insurgiu-se nas teses “Sobre o conceito da história”.

A modernidade estudada por Walter Benjamin mostra-se, desde o princípio, inimiga das individualidades, fazendo com que a figura do *flâneur* – contraponto do basbaque – vire importante exceção e com que o poeta, numa atitude baudelaireana de despojamento material, se refugie nas ruas, catando as excrescências da cidade: “Os poetas encontram o lixo da sociedade nas ruas e no próprio lixo o seu assunto heroico. Com isso, no tipo ilustre do poeta aparece a cópia de um tipo vulgar.” (Benjamin 2000: 78). Assim, do mesmo modo que se põe a perder a transmissão clássica da experiência [*Erfahrung*] com os eventos traumáticos da Primeira Guerra Mundial, os choques e o automatismo instaurados em larga escala pela modernidade obliteram os espaços e situações limiares, tornando-nos “muito pobres” desse tipo de experiência. Como lembra o ensaio de Gagnebin, atualmente “transições devem ser encurtadas ao máximo para não se ‘perder tempo’” – como na televisão, com o advento do controle remoto, que anula as transições sem se “demorar inutilmente no limiar” (Gagnebin 2010: 15).

Outro texto que encorpa o livro sobre a questão em pauta é o de Roger Behrens, intitulado “Seres limiáres, tempos limiáres, espaços limiáres”, e começa se referindo precisamente a uma parábola situada entre a história e o mito, entre o sonho e a realidade: “Diante da lei”, de Franz Kafka, escritor que despertou a atenção de Benjamin por ter sua obra povoada de limiáres. O artigo de Behrens discute de maneira bem ampla a noção benjaminiana, observando na literatura kafkiana a conjuração de um “mundo intermediário, entremundo, talvez também semimundo – não se trata de um aqui e agora, nem de um *u-topos* (no sentido do não lugar), mas antes de um lugar nenhum que oscila entre o *now-where* e o *no-where*” (Behrens 2010: 96). Entretanto, notando a ambivalência do termo, Behrens traz uma ponderação necessária: “O limiar é uma passagem e ao mesmo tempo a barreira dessa passagem, uma passagem pela qual não se pode passar sem mais nem menos – apesar de o limiar não ser um muro, nem uma grade fechada, nem uma grade intransponível” (*idem*: 102). A natureza fluida do limiar também provoca, para muitos, sua invisibilidade; ao passo que há portas sólidas, nada metafóricas, há soleiras mais sutis, muitas vezes relegadas ao segundo plano pela história. Nesse sentido, o aviso de incêndio em que culminam as mencionadas teses “Sobre o conceito da história” seria também um pedido desesperado de atenção para o limiar histórico, pelo qual se passa, num primeiro momento, impunemente. Se o último século foi simbolizado pelas catástrofes, foi também marcado por processos de transição a cada dia mais difusos e indiscerníveis; nivelar-se na marcha inexorável do Progresso significa, para Benjamin, embarcar no presente levemente, como numa transição que não se sente como limiar: a imobilização do presente, a apreensão “de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de perigo” (Benjamin 2008: 224), é o que permite que o materialista histórico fixe uma imagem do tempo enquanto mônada, saturada de tensões, despertando, portanto, as centelhas redentoras da esperança. A aparente transição é, desse modo, vista pelos olhos do materialista histórico como “zona de pontos de parada, uma zona limiar” (Behrens 2010: 104), fazendo “saltar pelos ares o *continuum* da história” (Benjamin 2008: 231).

Atento a essas questões, Wolfgang Iser retoma os primeiros esboços do trabalho das *Passagens* para lembrar que essa transição instaurada pelo fluxo da vida no limiar “não faz parte da apercepção do homem moderno” (Iser 2010: 77). No entanto – e isso se

coaduna à primeva arte *Pop*, ou ao *New wave*,⁴ que Behrens considera holofote para o limiar –, Bock também observa que, para perceber essas zonas cotidianas de virada, “há necessidade de uma predisposição específica do sujeito, que pode ser vista como um tipo de atenção particular” (*ibidem*). Não à toa, o ensaio se intitula “Atenção, fuga e salvação medial: duas figuras limiarias em *Rua de mão única*, de Walter Benjamin”: essa possibilidade de um sujeito ter a percepção aguçada o suficiente para se destacar na multidão e sentir os solavancos da corrente está intimamente ligada à ideia de salvação (ou redenção) – que, por sua vez, encontra correspondência na fuga, relacionada etimologicamente ao limiar. Talvez isso encontre par no emblema poundiano dos poetas como antenas da raça, ou mesmo na afirmação de Leminski de que o povo ama os seus poetas; não se esqueça, porém, que esse papel não concerne apenas à arte – tem seu lugar, ainda, na crítica. Afinal, é precisamente da sua tese sobre *O conceito de crítica de arte no Romantismo alemão* que Benjamin tira parte do fundamento para a noção agora burilada. Márcio Seligmann-Silva, em “Walter Benjamin e a renovação da crítica”, recorda que o pensador alemão ambicionava tornar-se o primeiro crítico da literatura alemã e, para isso, teve de recriar a crítica como gênero; sua reflexão transitava, desse modo, “tanto no sentido de uma teoria das formas como de uma teoria da história” (Seligmann-Silva 2009: 47). Esse projeto apresenta, segundo o estudioso, cinco movimentos simultâneos sobre o objeto analisado: autorreflexão, leitura detalhada da obra, considerações sobre a história da arte e da literatura, observações críticas acerca da sociedade e, por fim, articulações em torno da teoria da história.

De outro lado, a competência literária do autor produziu ainda uma obra como *Rua de mão única*, espécie de coleção de aforismos de tamanhos variados e motivações as mais diversas que ilustra a contento a atenção ao particular solicitada por Benjamin. No meio da barafunda registrada pelo colecionador benjaminiano, é possível relacionar, por exemplo, “tendências estéticas da arte moderna com a vida cotidiana” (Bock 2010: 78); a dimensão política funde-se então, necessariamente, à estética, sobretudo para aqueles capazes de reconhecer essas tendências.⁵ O conhecimento das transições, contudo, só pode ser alcançado de uma maneira: interrompendo o *continuum* fictício pregado pelo Historicismo. Nisso, a noção de limiar se aproxima visivelmente de outras que são fundamentais para a filosofia benjaminiana – a saber, a cesura e, especialmente, a mônada.

Sobre essa imobilização do pensamento, Jeanne Marie Gagnebin, em *História e narração em Walter Benjamin*, identifica uma passagem da XVII tese “Sobre o conceito da história” (Gagnebin 2007: 104); no entanto, muito antes desse que seria o último fruto da perspicácia do autor, no “Prólogo epistemológico-crítico” de sua tese de livre-docência sobre a *Origem do drama trágico alemão* viria um trecho-chave para o conceito de mônada:

A ideia é uma mônada. O ser que nela penetra com sua pré e pós-história mostra, oculta na sua própria, a figura abreviada e ensombrada do restante mundo das ideias, tal como nas mônadas do *Discurso sobre a Metafísica*, de 1686: em cada uma delas estão indistintamente presentes todas as demais. A ideia é uma mônada – nela repousa, pré-estabelecida, a representação dos fenômenos como sua interpretação objetiva. Quanto mais alta for a ordem das ideias, tanto mais perfeita será a representação nela contida. E assim o mundo real poderia ser visto como problema, no sentido de que nos pede para penetrarmos de tal modo em tudo o que é real que daí resultasse uma interpretação objetiva do mundo. Se pensarmos nesse problema e nesse mergulho, em nada nos surpreende que o autor da *Monadologia* tenha sido também o criador do cálculo infinitesimal. A ideia é uma mônada – isso significa, em suma, que cada ideia contém a imagem do mundo. A tarefa imposta à sua representação é nada mais nada menos que a do esboço dessa imagem abreviada do mundo. (Benjamin 2004: 35)

À medida que se explode o *continuum* da História, a atenção às fagulhas, enquanto fragmentos, ruínas, pode ser, ao mesmo tempo, uma atenção ao particular – um olhar para a soleira. Interrompe-se, pois, o fluxo que impede a sensibilidade humana de perceber as transições e de atuar efetivamente sobre elas. De igual modo, o tempo do limiar – imobilizado, feito em cacos – pode ser articulado a outros instantes cruciais da História: permite-se, portanto, a perspectiva comparatista, tão cara aos estudos literários, pois se firma um “processo de significação baseado na semelhança repentinamente percebida entre dois episódios, que podem estar distantes na cronologia, e, ao mesmo tempo, baseado em suas diferenças reveladoras de uma inserção histórica distinta” (Gagnebin 2007: 106).

É assim que, durante uma ditadura militar, a poesia se transfigura em mira telescópica ou janela quebrada, por onde atira um poeta ou espia uma criança:

mira telescópica
de rifle de precisão

ou janela quebrada
onde uma criança se debruça
pra ver as coisas que são
cenas da revolução russa?
(Leminski 1980: s/p)

A mônada, como um poema, funciona, dessa forma, como alegoria (“imagem abreviada”) do mundo;⁶ mas a crítica fundada na monadologia, ou a interpretação alegórica, com os olhos direcionados para os choques do cotidiano, se faz acompanhar ainda por um outro discurso: a psicanálise. Algumas noções fundamentais do pensamento benjaminiano, quando não são referência direta às descobertas psicanalíticas, tomam como amparo observações, no mínimo, muito comparáveis. Sérgio Paulo Rouanet não se furtou à tentação de traçar paralelos entre as obras de Benjamin e Freud, do que resultou um trabalho valioso – *Édipo e o anjo: itinerários freudianos em Walter Benjamin*.⁷ Existem pelo menos três pontos dos vários levantados por Rouanet que circundam essa discussão em torno do limiar: o parentesco entre a interpretação alegórica, monadológica, e a psicanalítica; a relação entre a teoria freudiana do trauma e a degradação da experiência na metrópole moderna; e a proximidade entre o trabalho associativo na psicanálise e as correspondências históricas propiciadas pela teoria benjaminiana da história.

Logo de início, num capítulo intitulado “Do lapso à salvação do particular”, o estudioso brasileiro lembra uma passagem do ensaio sobre “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, em que Benjamin usa os termos *inconsciente ótico* e *inconsciente pulsional*. Esses termos merecem ser retomados mais à frente, por ocasião da análise da teoria do choque na modernidade; por ora, Rouanet destaca justamente o método que se vem mencionando aqui – método este que permite a chamada crítica redentora. A redenção, ratifica o autor, vem de uma redução do mundo às ruínas, da interrupção, da cesura: necessariamente, da atenção ao particular, enquanto mônada. Diz-se: “O particular tem que ser extraído de suas articulações temporais e espaciais, para tornar-se objeto de saber.” (ROUANET 1981: 15). A micrologia da análise freudiana toma como ponto de partida também a quebra da ordem, a ruptura. Na *Psicopatologia da vida cotidiana*, por exemplo, presta-se atenção àquilo que destoa mas é ignorado no fluxo do dia a dia. Isolando e

tornando analisáveis os atos falhos ou os esquecimentos, outrora considerados periféricos, a interpretação de Freud revela um trabalho associativo que remonta a mecanismos inconscientes, do mesmo modo que a análise de Benjamin prevê a construção de um mosaico inédito, uma constelação ainda não vista.⁸ A transgressão da ordem, colocada em perspectiva pelo psicanalista, é, a um só tempo, significativa, se se realizam as aproximações necessárias – aponta para um antes e um depois –, e um discurso híbrido, anárquico: uma fragmentação discursiva que insinua um outro discurso, fruto de uma dinâmica pulsional. Afinal, é agindo por deslocamento, jogando com a contiguidade, que o inconsciente (ou a “astúcia do Id”, segundo Rouanet), em busca da satisfação de suas pulsões, traz o centro para a periferia. A atenção ao particular do método psicanalítico é, assim, uma análise das formações – irrelevantes, à primeira vista – do inconsciente (sonhos, sintomas, atos falhos e chistes): e há espaço mais ideal para se debruçar sobre esse tipo de observação? Leem-se, na técnica clínica da psicanálise, traços desdenhados, detritos da observação; na crítica redentora benjaminiana, a contemplação recai sobre o rejeitado, o desprezível. Em ambos, uma atenção ao inobservado, uma luz sobre o limiar.

O segundo ponto que merece ter lugar aqui é a degradação da experiência coletiva [*Erfahrung*] na modernidade. Como já se adiantou, a perda das sensações limiaries se relaciona intimamente com a substituição da experiência pela vivência individual [*Erlebnis*]. No ensaio “Sobre alguns temas em Baudelaire”, Benjamin apreende de Freud, de acordo com Rouanet, a formulação de que “a consciência nasce onde acaba o traço mnêmico” (Rouanet 1981: 44). Ou seja, o sistema percepção-consciência receberia as excitações externas que, na medida em que recebem o contrainvestimento de um para-excitações [*Reizschutz*], só se gravam na memória caso não sejam percebidas conscientemente. No mundo moderno, esse tipo de movimento seria levado ao paroxismo, segundo o autor, de modo que é produzido um novo tipo de percepção, pela neutralização do choque – é a percepção ótica trabalhada no cinema, ou a percepção tátil diante da arquitetura moderna. Reduzido a um autômato, um esgrimista pelas ruas da cidade, o indivíduo moderno perde a fusão entre a memória individual e a coletiva, que é emblematizada pelo rito. Ora, é exatamente num trecho sobre ritos de passagem que Benjamin traça suas observações basilares acerca do limiar; e é em Proust que ele encontra a oposição entre a memória

voluntária e a involuntária, oposição que não existiria em sociedades mais antigas. É mimetizando o funcionamento da *mémoire involontaire* que o romancista francês reage, indo “em busca do tempo perdido” – foi por meio de uma associação, mormente sensorial, que forjou uma afloração do inconsciente. Baudelaire, por outra via, confrontou a mesma atrofia da experiência na modernidade com o *spleen*, seu *taedium vitae*, consciência catastrófica da perda.

A dispersão de que dá testemunho a arte pós-aurática, em contraponto ao recolhimento promovido pela aura, também se aproxima do caminho tomado pela arquitetura. O edifício, assevera Sérgio Paulo Rouanet, “é objeto de uso e ao mesmo tempo de percepção”; ou seja, “sua percepção é simultaneamente ótica e tátil” (*idem*: 57). Entretanto, ambas as percepções ganham a característica de hábitos, e, talvez, o conforto do lar seja precisamente fruto da pequena despesa com a atenção, ao passo que a distração do autômato nas ruas é desencadeada pela neutralização do choque: “é por isso que o desaparecimento da aura não é em si um fato estético, mas um fato político” (*ibidem*).

Embora pareçam muito coerentes, os argumentos de Benjamin revelam uma inexatidão na sua leitura de Freud. Atesta Rouanet que, sim, são realmente incompatíveis memória e apreensão consciente (daí a comparação freudiana da fugacidade da consciência com o “quadro mágico”); contudo, as excitações aparadas pela *Reizschutz* não teriam como produto nenhum choque, por ser uma forma comum de funcionamento do Ego. O choque só surgiria propriamente de excitações traumáticas que vencem a proteção do psiquismo e desencadeiam a neurose traumática – que, por sua vez, faria o indivíduo, no lugar de esvaziar-se, sofrer de reminiscências, como indicado no mesmo *Além do princípio de prazer* lido por Benjamin (Freud 1976b: 24). A contradição primordial reside no fato de que, para Benjamin, o sujeito se protege do choque desviando-o da memória, neutralizando-o, ao passo que, para Freud, o apelo à memória permite identificar o momento do perigo, evitando novos traumatismos.⁹ Porém, existe outro momento do pensamento freudiano que fornece lastro para os apontamentos do filósofo alemão – impossíveis de serem descredenciados apenas por essa imprecisão. Diante disso, atesta Rouanet: “A prevalência das situações de choque ocorre num momento em que a psicologia individual está a ponto de ser abolida, em benefício da psicologia coletiva” (Rouanet 1981: 80). Com a falta de

iniciativa que Freud detecta no indivíduo-massa, quando a introjeção do objeto substitui o Ideal do Ego – *imago* paterna –, põe a esvaziar-se a experiência e a capacidade crítica, como se o objeto ocupasse o lugar do Superego. Num outro momento do trabalho das *Passagens*, o filósofo indica um “confronto entre o ‘inconsciente visceral’ e o ‘inconsciente do esquecimento’, sendo o primeiro predominantemente individual, e o segundo predominantemente coletivo” (Benjamin 2007: 441). Entendendo, assim, “coletivo” como “massificado”, se o indivíduo-massa deixou de ser marcado pelo mundo, talvez seja por conta da perda de sua capacidade de se aperceber da história – e, sobretudo, dos tão sutis limiares, nesse turbilhão da modernidade.

Um último aspecto comentado por Sérgio Paulo Rouanet que concatena a obra de Walter Benjamin e a Psicanálise vai um pouco além da semelhança entre o método da associação livre – numa tentativa de reconstituir a lógica do inconsciente – e a interpretação alegórica operada pelo filósofo alemão a partir da apreensão de fagulhas históricas como mônadas. A condensação metafórica ou o deslocamento metonímico apresentado pelo conteúdo manifesto dos sonhos pode levar, segundo Freud, a um conteúdo latente; mas como esses processos psíquicos tomam forma no mundo histórico? De acordo com a ótica marxista, a estrutura econômica da sociedade, chamada infraestrutura, teria, conforme a época, uma superestrutura (formas jurídicas e políticas) – cuja função, lembra Terry Eagleton ao comentar a crítica marxista, “é legitimar o poder da classe social que possui os meios de produção econômica” (Eagleton 2011: 18). A consciência social deturpada que a superestrutura oferece à sociedade é justo aquilo que Marx entende por *ideologia*: uma “falsa consciência”,¹⁰ portanto. E a arte, seguindo este raciocínio, participa da ideologia de uma sociedade – ainda que haja, em sua pauta, uma relação indireta, na qual o domínio artístico não é mero reflexo do ideológico. As instituições que ganham forma na superestrutura revelam, assim, uma representação da base econômica; existe, pois, um complexo processo de metaforização envolvido no pensamento marxista – e esse processo, sob o olhar de Benjamin, dá a ver semelhanças com o funcionamento da psique humana. Diria prontamente Rouanet: “Como o inconsciente, o mundo histórico é atravessado por processos reais de metaforização, que permitem o trânsito da infraestrutura para a superestrutura, e de um elemento da superestrutura para outro” (Rouanet 1981: 145).

Enfim, num pensador como Walter Benjamin, as correspondências múltiplas apreendidas pelo método psicanalítico se coadunam com as teorias marxistas, configurando uma interpretação da História cada vez mais ampliada pela possibilidade de focalizar as mais simples singularidades. E, se a poesia realiza – mesmo com a mediação da estética – um movimento especial com o inconsciente, seu envolvimento com o mundo histórico é patente. A dinâmica poética de um autor como Paulo Leminski, situado num conflito de escolhas literárias e políticas, solicita, desse modo, uma leitura que abarque esses fluxos – unidos, talvez, pelo signo da vida.

Assim, a obra leminskiana, mais do que um sofisticado processo de metaforização, revela-se um meio de leitura crítica da História. E uma das motivações dessa guinada de um autor que se formou no clima vanguardista da Poesia Concreta pode ser explicada pelo tipo de apreensão do mundo instaurado por um regime arbitrário como a ditadura militar brasileira. O Estado de exceção que solapou o ambiente populista e popular do governo de Jango toma parte essencial também na relação íntima entre a produção artística e a postura política – é essa convergência, por vezes muito sutil, que se deve observar na poética de Leminski. Atestaria Giorgio Agamben, em seu imprescindível ensaio sobre “O que é o contemporâneo?”, que a contemporaneidade não é uma via de mão única com o tempo vivido; pelo contrário: “é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo” (Agamben 2009: 59). Em seu constante deslocamento, seu anacronismo, sua capacidade de manter-se inatual, o verdadeiro contemporâneo apreende, mais que os outros, sua época. O século XX, era das catástrofes, só pode deslindar-se aos olhos de um poeta dotado dessa capacidade como fraturado. Afinal, “o poeta, enquanto contemporâneo, é essa fratura, é aquilo que impede o tempo de compor-se e, ao mesmo tempo, o sangue que deve suturar a quebra” (*idem*: 61); ele não pode ser cegado pelas luzes de sua época, pois consegue, com sua habilidade particular, vislumbrar os pontos escuros. Ou seja, com sua sensibilidade *sui generis* para o limiar, dirige sua atenção ao que passa despercebido – o não-vivido, nas palavras de Agamben, ou não-vivenciado. Implode-se, com essa perspectiva, a homogeneidade do presente, e a escrita libera as centelhas, saturadas de agoras:

Isso significa que o contemporâneo não é apenas aquele que, percebendo o escuro do presente nele apreende a resoluta luz; é também aquele que, dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com os outros tempos, de nele ler de modo inédito a história, de “citá-la” segundo uma necessidade que não provém de maneira nenhuma do seu arbítrio, mas de uma exigência à qual ele não pode responder. É como se aquela invisível luz, que é o escuro do presente, projetasse a sua sombra sobre o passado, e este, tocado por esse facho de sombra, adquirisse a capacidade de responder às trevas do agora. (*idem*: 72)

E haveria terreno tão fértil quanto a poesia para fazer germinar, desse conflito entre luzes e trevas, uma compreensão ética e estética do presente? A própria *forma* da escrita poética, arrisco, encena esse movimento de procura por uma estrada minada, pedregosa, pelo punho de uma faca só lâmina. Mais do que em jogo, na poesia, as palavras põem-se em tensão. Justo por isso, a possibilidade do *enjambement*, a individualidade do verso e a coincidência sonora entre os vocábulos forjadas pelo *fabbro* levaram o mesmo Agamben a afirmar, em “O fim do poema”, que “o poema é um organismo que se funda sobre a percepção de limites e terminações” (Agamben 2002: 143). Existe, pois, dinâmica mais propensa para incorporar o mundo histórico (sobretudo um mundo em que se anda no fio da navalha sob a vigília dos militares)? O contemporâneo Leminski é, então, a um só tempo, um explorador da língua e da vida – inclusive no que tange à História – em nome da poesia. Essa seria, em linhas gerais, a “tarefa poética” solucionada por boa parte de seus poemas, tarefa de que Benjamin fala em “Dois poemas de Friedrich Hölderlin”.

Buscando estabelecer, por meio da exposição da “forma interna” (o “teor” goethiano), a “tarefa poética” como condição primordial para a análise de um poema, Benjamin traz à tona um elemento que varia de feição de caso a caso: o poetificado. Essa categoria, ligada a uma visão particularizada da história e aos métodos do inconsciente, funciona “como a estrutura intelectual-intuitiva daquele mundo de que o poema dá testemunho” (Benjamin 2011: 14). Ou seja, a compleição da tarefa artística carregaria em seu bojo a verdade da obra poética – e esta, com a unidade fundamental entre forma e matéria, se resumiria no conceito-limite do poetificado. Em termos benjaminianos: “O ‘poetificado’ é uma distensão do estreito vínculo funcional que reina no próprio poema, uma distensão que só pode surgir quando se faz abstração de certas determinações; de modo que, através disso, torna-se visível a interpenetração, a unidade funcional entre os demais

elementos” (*idem*: 15). De maneira mais ampla, pode-se dizer que o poetificado se encontra no limiar entre a vida e a configuração artística do poema – a vida está em sua base. Contudo, numa leitura crítica que procura tornar visível a realização da tarefa poética, não se pode apelar à observação direta dessa base sem que se dê conta de analisar os estratos *construídos* do poema, já que este é uma unidade situada entre limites (quais sejam: o conceito-limite de poema e a determinação-limite de sua tarefa artística).¹¹ A noção-chave de poetificado surge, assim, de uma zona determinante e cabal entre a vida e a forma interna com que figura o poema – age como um limiar.¹²

Na apreciação crítica que opera de dois poemas de Hölderlin, Benjamin tenta demonstrar sua elaboração conceitual expondo como esse centro constituído pelo poetificado *impõe*, no domínio intuitivo-intelectual de que lança mão o poeta, uma forma a cada verso. A partir da localização desse centro, vê-se gravitando em seu entorno uma unidade de funções, infinitas, que com ele mantêm identidade – a isso o filósofo chamaria “lei da identidade”. O equilíbrio, no poema, dessas funções condensadas no signo do poetificado levam, de acordo com essa lei e com a visualização da forma interna, à conclusão de que ele é idêntico à vida. Desse modo, “a energia da forma interna se mostra tanto mais poderosa quanto mais impetuosa e informe for a vida significada” (Benjamin 2011: 42). E de onde o poema extrai essa energia? Da repetição de sons, aliterantes ou assonantes, da topologia dos versos; enfim, da fricção entre as palavras.

A intempestividade, retoma Agamben de Barthes, seria uma das marcas do descompasso do contemporâneo com o seu tempo. Seria ela também marca dos poemas contemporâneos? Creio que sim, quando o presente a que se refere – na figura do poder oficial, por exemplo – tenta lançar uma quantidade assustadora de luzes para manter escondidos certos pontos obscuros sobre os quais prefere se calar; e, certamente, quando o natural é embarcar no fluxo do progresso, aceitando os milagres econômicos e a clandestinidade da luta social em troca do conforto burguês. O poema, limiar intempestivo, dá, assim, um testemunho enviesado – muitas vezes às avessas – e repleto de tensões sobre seu presente: e é contra esse presente que virão ladrar cachorros loucos:¹³

maldito
o que não deixa cantar

o canto é fraco

maldito

o que não deixa cantar

o canto é forte

maldito

o que não deixa cantar

o canto gera outro cantar

maldito

o que não deixa cantar

o canto nunca deixa de cantar

(Leminski 1980: s/p)

Um mecanismo, a ser analisado de maneira mais detida, que um poeta como Paulo Leminski usou em seu gesto intempestivo contra as imposições de seu presente¹⁴ é esmiuçado em detalhes pela psicanálise: em sua busca por refletir sobre e deformar a realidade, não são poucos os poemas em que a nota mais vibrante é a do humor, sob a batuta linguística do chiste. Freud dedicou parte relevante de sua obra à observação desse procedimento gerador de comicidade, chegando, entre outras coisas, a conclusões acerca da espécie peculiar de economia que gera o chiste (Freud 1969: 60). Não cabe, no momento, esquadrihar todas as facetas que o pensador austríaco detectou na construção dessa entidade que nos é cotidiana, mas salta aos olhos que, muitas vezes, sua característica primordial seja a abreviação, ou a condensação – do mesmo modo que a poesia, para Pound, é ditada pelo *condensare*, saturação da linguagem (Pound 2006: 40). São inúmeros os exemplos desse recurso na poética leminskiana:

en la lucha de clases

todas las armas son buenas

piedras

noches

poemas

(Leminski 1983: 76)

confira

tudo que respira

conspira

(*idem*: 79)

ameixas

ame-as

ou deixe-as

(*idem*: 91)

manchete

CHUTES DE POETA

NÃO LEVAM PERIGO À META

(*idem*: 72)

O exercício tanto da crítica literária quanto da psicanálise passa, em textos de caráter chistoso, por um esforço associativo que procura compreender a elaboração do material linguístico apresentado na trilha do conteúdo latente, a forma interna – quiçá, o poetificado. O dizer abreviado previsto pelo chiste – e pela poesia de modo geral – ganha valor num momento de cerceamento de tudo o que é dito ou publicado; torna-se, portanto, um mecanismo de resistência por meio do humor destronador. Essa postura chega a ser uma das características mais evidentes de muitos poetas da geração submetida ao regime arbitrário de 1964 e, junto com o teor catastrófico ou alarmante de vários poemas leminskianos, pode revelar-se como mais uma estratégia de apontar para o limiar. Já a leitura dessa estratégia, como se viu, se faz naquele comprido e tênue litoral, apontado por Lacan, entre os estudos literários e a psicanálise – litoral em que caminha a leitura operada aqui.

Bibliografia

- Agamben, Giorgio (2002), O fim do poema, tradução de Sérgio Alcides, *Cacto*, São Paulo, n. 1: 142-149.
- (2009) *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*, tradução de Vinícius Nicastro Honesko, Chapecó, Argos.
- Behrens, Roger (2010), “Seres limiares, tempos limiares, espaços limiares”, tradução de Georg Otte, in Otte, Georg / Sabrina Sedlmayer / Elcio Cornelsen (orgs.), *Limiares e passagens em Walter Benjamin*, Belo Horizonte: Editora UFMG: 93-112.
- Benjamin, Walter (2000), *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*, tradução de Hemerson Baptista e José Carlos Martins Barbosa, 3. ed, São Paulo, Brasiliense.
- (2011), *Escritos sobre mito e linguagem*, tradução de Susana Kampff Lages e Ernani Chaves, São Paulo, Ed. 34.
- (2008), *Magia e técnica, arte e política*, 7. ed, tradução de Sergio Paulo Rouanet, São Paulo, Brasiliense.
- (1993), *O conceito de crítica de arte no Romantismo alemão*, tradução de Márcio Seligmann-Silva, São Paulo, Iluminuras.
- (2004), *Origem do drama trágico alemão*, tradução de João Barrento, Lisboa, Assírio & Alvim.
- (2007), *Passagens*, tradução de Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão, Belo Horizonte/São Paulo, Editora UFMG/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo.
- Bock, Wolfgang (2010), “Atenção, fuga e salvação medial: duas figuras limiares em *Rua de mão única*, de Walter Benjamin”, tradução de Georg Otte, in OTTE, Georg / Sabrina Sedlmayer / Elcio Cornelsen (orgs.), *Limiares e passagens em Walter Benjamin*, Belo Horizonte: Editora UFMG: 76-92.
- Eagleton, Terry (2011), *Marxismo e crítica literária*, tradução de Matheus Corrêa, São Paulo, Unesp.
- Freud, Sigmund (1976a), *A psicopatologia da vida cotidiana*, in *Edição standard brasileira das obras completas*, Rio de Janeiro, Imago, v. VI.
- (1976b), *Além do princípio de prazer*, in *Edição standard brasileira das obras completas*, Rio de Janeiro, Imago, v. XVIII: 13-85.

-- (1969), *Os chistes e sua relação com o inconsciente*, in *Edição standard brasileira das obras completas*, Rio de Janeiro, Imago, v. VIII.

Gagnebin, Jeanne Marie (2010), "Entre a vida e a morte", in OTTE, Georg / Sabrina Sedlmayer / Elcio Cornelsen (orgs.), *Limiares e passagens em Walter Benjamin*, Belo Horizonte: Editora UFMG: 12-26.

-- (2007), *História e narração em Walter Benjamin*, 2. ed, São Paulo, Perspectiva.

Hansen, João Adolfo (2006), *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*, São Paulo/Campinas, Hedra/Unicamp.

Leminski, Paulo (1980), *Não fosse isso e era menos / Não fosse tanto e era quase*, Curitiba, ZAP.

-- (1983), *Caprichos & relaxos*, São Paulo, Brasiliense, 1983.

-- / Régis Bonvicino (1999), *Envie meu dicionário: cartas e alguma crítica*, São Paulo, Ed. 34.

Miłosz, Czesław (1983), *The witness of poetry*, Massachusetts, Harvard University Press.

Otte, Georg (1994), "Linha, choque e mônada – tempo e espaço na obra tardia de Walter Benjamin", *Teses*, Belo Horizonte: 65-78.

Pound, Ezra (2006), *Abc da literatura*, tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes, São Paulo, Cultrix.

Rouanet, Sergio Paulo (1981), *Édipo e o anjo: itinerários freudianos em Walter Benjamin*, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro.

Seligmann-Silva, Márcio (2009), *A atualidade de Walter Benjamin e de Theodor Adorno*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.

Lucas dos Passos é mestre em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes), com dissertação intitulada *A poesia de Paulo Leminski: limiar, humor, ruína*, e professor de Literatura Brasileira e Língua Latina no Instituto Federal do Espírito Santo (Ifes). Atualmente, cursa o doutorado em Letras também na Ufes, dando continuidade à pesquisa sobre a obra leminskiana.

NOTAS

¹ Na carta 17, por exemplo, o poeta revela: “descobri: a poesia concreta, para mim, é um cavalo. para o cavaleiro, o cavalo não é a meta. talvez, cavalgando a poesia concreta, eu chegue ao que me interessa: a minha poesia. acho que estou chegando.” (Leminski/Bonvicino 1999: 63). Não se pode esquecer, também, o que diz logo na segunda carta: “caríssimo régis /// penso que o plano piloto / virou plano pirata” (*idem*: 36).

² Lembro, aqui, a relevância do signo “porta”, como limiar, para a lírica romana, sobretudo para os poetas elegíacos, como Propércio e Tibulo – além de Horácio.

³ Preferiu-se esta tradução por, em vernáculo, estampar a palavra-chave com que lido aqui, mas é igualmente significativo observar a tradução de Hemerson Alves Baptista no terceiro volume das obras escolhidas de Benjamin publicadas pela Brasiliense, principalmente por, em vez de “limiar”, usar “umbral” (Benjamin 2000: 243).

⁴ No contexto tupiniquim, parece-me que a Tropicália seria um exemplo especialmente feliz de produção artística que visa ao limiar.

⁵ Wolfgang Bock vai ainda mais longe, afirmando: “Em Benjamin, a atenção, assim como a fuga e a salvação medial são vinculadas a um determinado modo do trabalho intelectual, que consiste num novo tipo de ligação de relaxamento e rigor. Se, no começo, falamos de faro para descobrir extremos, então é justamente esse faro que deve ser estudado.” (Bock 2010: 87)

⁶ João Adolfo Hansen, em estudo fundamental (*Alegoria: construção e interpretação da metáfora*), cita, *en passant*, a importância da alegoria para o pensamento benjaminiano: “Walter Benjamin demonstrou como Baudelaire lança mão da alegoria justamente devido a seu caráter convencional, como destruição do orgânico e extinção da aparência. Fazendo da alegoria a máquina-ferramenta da modernidade e pensando-a como antídoto contra o mito, ao mesmo tempo que a incorpora como método de escrita e de crítica, Benjamin a propõe como o *outro* da História.” (Hansen 2006: 19)

⁷ É digna de nota a ministração de um curso, em 2012, pela importante psicanalista Maria Rita Kehl, intitulado “O que a psicanálise tem a aprender com Walter Benjamin?”. Dividido em quatro aulas, o curso apresenta, nas duas primeiras, recortes muito caros aos trazidos à baila aqui: “A criança, o inconsciente, a família e a cidade” e “Melancolia e perda da experiência: os efeitos da aceleração da temporalidade sobre o psiquismo”.

⁸ No primeiro capítulo, Freud trata especificamente do esquecimento de nomes próprios, ilustrando a argumentação com um episódio autobiográfico: quando, num diálogo travado no trem, procurava lembrar o nome Signorelli, só afluíam na memória Botticelli e Boltraffio. Uma das explicações para este esquecimento é o assunto de que a conversa se ocupava anteriormente; desse modo, o lapso, a transgressão da ordem, imobilizado, permite o trabalho associativo muito bem esquematizado no texto (Freud 1976a: 18-26).

⁹ Outra contradição que tange à teoria psicanalítica, já indicada por Adorno, se revela na rápida análise do cinema feita por Benjamin. Sobre ela, menciona Georg Otte: “ao invés de levar em conta o efeito distanciador desses recursos [do cinema], Benjamin os considera como meio de aproximação, como se a câmera fosse uma espécie de microscópio coletivo que revela aos espectadores de cinema detalhes até então desconhecidos, contribuindo assim para superar as barreiras que os separavam do seu próprio mundo” (Otte 1994: 70). Nesse ponto, Benjamin se trai ao referir-se a uma “conscientização do inconsciente”.

¹⁰ A expressão é tomada de Adorno, do seguinte trecho de sua “Palestra sobre lírica e sociedade”: “Recomenda-se vigilância, sobretudo, perante o conceito de ideologia, hoje [já nos anos 50] debilhado até o limite do suportável. Pois ideologia é inverdade, falsa consciência, mentira. Ela se manifesta no malogro das obras de arte, no que estas têm de falso em si mesmas, que deve ser apontado pela crítica.” (Adorno 2003: 68).

¹¹ Do mesmo modo que a análise crua do que há da vida no poema se mostra insossa, Benjamin assevera: “São precisamente as realizações mais frágeis da arte aquelas que se referem ao sentimento imediato da vida, ao passo que as poderosas, de acordo com sua verdade, referem-se a uma esfera aparentada ao mítico: o ‘poetificado’.” (Benjamin 2011: 16)

¹² Fora desse espaço limítrofe, cabe assinalar, “o ‘poetificado’ puro cessaria de ser um conceito-limite: seria vida ou poema” (Benjamin 2011: 18).

¹³ A própria forma como Leminski se via e era visto por seus pares dá margem para sua aproximação ao que Agamben entende por contemporâneo: “o pauloleminski / é um cachorro louco / que deve ser morto / a pau a pedra / a fogo a pique / senão é bem capaz / o filhadaputa / de fazer chover / em nosso piquenique” (Leminski 1980: s/p).

¹⁴ As imposições com que se defrontou o poeta curitibano são as mais diversas, desde a ditadura militar ao governo da inflação, que sucedeu àquela. Noutra domínio, não muito distante, Leminski também se rebelou contra formas: a da poesia social, dita engajada; a do conto, entidade em ascensão na época; a da tradição conservadora da literatura paranaense, na figura, por exemplo, de Helena Kolody etc.

Poesia, Crise, Resistência

Celia Pedrosa

Universidade Federal Fluminense

Resumo: Este trabalho aborda os modos contemporâneos de releitura do valor de resistência estética e política atribuído desde a modernidade à arte e à literatura, enfatizando a produtividade dos paradoxos que o sustentam e tentando identificá-la na produção poética e crítica de Marcos Siscar.

Palavras-chave: poesia, crítica, resistência, Marcos Siscar

Abstract: This is a study of contemporary rereading of the value of aesthetic and political resistance attributed to art and literature since the beginnings of modernity, emphasizing the productivity of the paradoxes that underpin this idea and attempting to locate it in the poetical and critical writings of Marcos Siscar.

Keywords: poetry, criticism, resistance, Marcos Siscar

O valor de resistência, como se sabe, foi um dos principais fundamentos da demanda de modernidade novecentista, cujas diferentes manifestações no entanto evidenciaram desde logo seu caráter complexo, problemático – recalcado por toda sorte de uso idealista. Ainda hoje, em nosso tempo chamado de pós-moderno, permanece constante a referência a tal valor e adquire especial importância seu questionamento.

Este pode ser considerado parte de um processo mais amplo, que o filósofo Jean-François Lyotard, por meio de um termo próprio à reflexão freudiana sobre a memória,

nomeia como *perlaboração* da modernidade (Lyotard 1997). A contrapelo de todo historicismo, e das polarizações simplistas entre o moderno e o pós-moderno dele decorrentes, esse processo implica na possibilidade de compreensão de nossa própria contemporaneidade como força de reativação das tensões irresolvidas que marcaram a arte e o pensamento modernos enquanto experiências de enfrentamento da temporalidade.

Nessas experiências, passam agora a ser ressaltadas contradições, aporias, lacunas – diferentes modos de um estado produtivo de inacabamento, de *crise*, inerente mesmo à presentificação que desestabiliza todo fundamento. Pode-se lembrar a esse propósito, e já no campo específico da literatura, o ensaio “Crítica e crise”, de Paul de Man (1971). Seu pressuposto é que toda verdadeira crítica se dá “no modo da crise” identificado pelo autor de início no ensaio não por acaso intitulado “Crise de vers”, de Mallarmé, em que este aborda a substituição do alexandrino pelo verso livre na obra de poetas de seu tempo.¹ Reconhecendo pouca importância nesses poetas aí citados, de Man conclui que a crise tematizada por Mallarmé diz respeito de fato a suas próprias experiências poéticas. E também, principalmente, que ela se instala aí mesmo no ensaio que a refere, na medida em que “através da auto-reflexão, tem lugar uma ‘separação’ entre aquilo que na literatura está conforme à intenção original e aquilo que se afastou irrevogavelmente desta fonte” (*idem*: 25).

Recuperando as palavras do poeta, Man considera ainda que nesse texto, como em seus poemas, “O acto de escrever reflecte efetivamente sobre a sua própria origem” e “abre um ciclo de questões de que nenhum de seus verdadeiros sucessores se pode esquecer” (*idem*: 41). Ampliando o âmbito de sua abordagem, ele avalia que a concepção hegemônica de literatura moderna se assentava na crença em uma relação intrínseca entre capacidade crítica e uma progressiva e inequívoca desmistificação racional das ilusões românticas quanto à plenitude do poético. E ao mesmo tempo vai evidenciar nessa relação o aspecto ele mesmo por sua vez mitificante, mas produtivo na medida em que convida a questionar os pressupostos que o legitimam (*idem*: 46-51).

Nesse modo de crise, entre mistificação e desmistificação, cabe ressaltar a importância que adquire para o ensaísta aquilo que na prática literária e crítica se revela aberto ao imprevisto e ao contraditório, para além de toda certeza ou crença e do vínculo destas a

uma definição do valor de resistência associado aos de autenticidade e autonomia. Os desdobramentos de tal perspectiva podem ser acompanhados no ensaio “Poesia lírica e modernidade” (*idem*: 188-207), que de Man dedica mais especificamente à releitura da poesia de Mallarmé e de seu cânone crítico, e em especial à relação evolucionista ou opositiva que se estabeleceu entre ela e a modernidade ainda romântica da poesia baudelaireana. Dentre as várias questões e aspectos que levanta a propósito, ressaltamos aqui sua ênfase na importância do lirismo, e na necessidade de pensá-lo como solo de uma tensão entre poético e prosaico; no consequente reinvestimento no valor problemático e por isso produtivo do Eu; e, finalmente, a partir daí, no caráter que considera ao mesmo tempo simbólico e alegórico, representativo e auto-reflexivo, subjetivo e impessoal, dessa poesia.

Sob uma perspectiva diversa, a perlaboração desse cânone vai ter interesse central também para a reflexão de Jacques Rancière. Além de constantes referências ao poeta em seus diferentes livros e ensaios sobre a literatura moderna, o filósofo vai dedicar a ele um livro específico, *Mallarmé. La politique de la sirène* (Rancière 2006). Aí, antes de mais nada, questiona a *obscuridade* e o *hermetismo* que são atribuídos à sua poesia como consequência incontornável de um teor anti-representativo, auto-reflexivo, autônomo e resistente considerado por extensão próprio a toda poesia verdadeiramente moderna.²

A essas qualidades vai contrapor a de uma poesia na verdade *difícil* – de uma dificuldade decorrente da necessidade de romper o círculo convencional em que se confundiriam tanto o banal quanto o oculto, e análoga àquela que caracterizaria cada poeta e cada época, assim como a relação entre um e outra. Detendo-se, como de Man, também no ensaio sobre a *crise de vers*, Rancière considera que a *simples* dificuldade da obra do poeta “obéit à une poétique exigeante qui répond elle-même à une conscience aiguë de la complexité d’un moment historique et de la manière dont les ‘crises de vers’ s’y nouaient à la ‘crise idéale’ et à la ‘crise sociale’” (*idem*: 12-13) – indicando assim, a contrapelo de qualquer esteticismo solipsista, uma conflagração do horizonte socio-político de unanimidade.

Seguindo essa trilha, o filósofo ressalta que na poesia de Mallarmé as metáforas do céu, do sol, da nuvem, perdem seu valor de absoluto e ganham ressonâncias relativas a

problemas temporais, encenando a possibilidade de uma elevação do humano à sua grandeza e de uma comunidade de acordo com ela (*idem*: 80). Essas ressonâncias, Rancière vai perceber também na imagem da sereia, ao mesmo tempo sedutora e enigmática, oferecida e recolhida, e assim emblema da potência virtual de um canto que sabe ao mesmo tempo se fazer entender e se transformar em silêncio (*idem*: 24). O mesmo efeito marcaria seu uso tão frequente de imagens da música, da sinfonia, que diriam respeito ao ritmo criado pela fragmentação do verso linear. Transformado assim em arabesco, isto é, em jogo polissêmico de articulações/ressonâncias virtuais, potenciais, ele performaria um movimento das ideias, do pensamento - e neles da própria história - como escolha de possibilidades, de hipóteses anteriores e superiores à ordem discursiva estabelecida.

Segundo Rancière, justamente por isso, para Mallarmé, a escritura em crise do poema - a contrapelo do mutismo tagarela da voz - constituiria o acontecimento vivo do discurso, dotado da potência dos discursos emanáveis de qualquer boca (*idem*: 90), aptos a evitar não só o mal da incompreensão mas também, e principalmente, o mal da compreensão rápida e, nela, o da apropriação ideológica, identitária da vontade de ser comum (*idem*: 107). Essa perspectiva implica em pensar seja a singularidade da poesia seja sua interlocução de um modo que afeta profundamente as concepções idealistas de resistência.

Nesse sentido, no provocativo ensaio “Será que a arte resiste a alguma coisa?” Rancière vai apontar o incontornável paradoxo que impulsionaria a vontade de escrever poesia na modernidade - entre uma demanda de resistência enquanto capacidade de autonomia, de persistir em seu ser, e uma demanda de resistência enquanto potência de saída de si ao encontro dos homens que se recusam a persistir em dada situação. Segundo ele, esse termo

designa bem a ligação íntima e paradoxal entre uma ideia da arte e uma ideia da política. Há dois séculos que a arte vive da tensão que a faz existir, ao mesmo tempo em si mesma e além de si mesma, e prometer um futuro fadado a permanecer inacabado. O problema não é mandar cada qual para o seu canto, mas de manter a tensão que faz tender, uma para outra, uma política da arte e uma poética da política que não podem se unir sem se auto-suprimirem. [...] Para que a resistência da arte não esvaneça no seu contrário, ela deve permanecer a tensão irresolvida entre duas resistências. (Rancière 2007: 140)

Apostar na produtividade dessa tensão implica em recusar a tentação ontológica de definição da diferença resistente do artístico face aos outros discursos e práticas sociais, ao mesmo tempo recusando a vaidade totalitária de todo sonho de fraternidade e libertação. A elas se contrapõem uma prática da resistência e da diferença constituída pelo artista passo a passo, a cada passo arriscando-se à confusão com os clichês de um mundo do qual nenhuma barreira o separa. Segundo Rancière, “A diferença estética deve ser feita a cada vez sob a forma do como se. A obra é a metáfora prolongada da diferença inconsistente que a faz existir como presente da arte e futuro de um povo” (*ibidem*).

É claro que essa releitura de Mallarmé e das relações entre poesia, autonomia e resistência tem especial interesse também para uma revisão da tradição poética e crítica brasileira, onde são constantes e vários os modos de avaliar a herança do poeta. Sem dúvida o que conquistou maior alcance foi aquele proposto pela poética concretista, que dela fez emblema do autêntico e radical espírito vanguardista da arte moderna. Nessa avaliação, teve lugar de destaque justamente a ideia de *crise de vers*. Esta foi aí entendida como prenunciadora de um inevitável e desejável “fim do ciclo histórico do verso”, associado a uma urgência anti-lírica e ao conseqüente abandono dos efeitos convencionalmente poéticos de ritmo e rima relacionados à afetividade solipsista do Eu. A estes se contrapunha uma proposta de palavra tomada em sua concretude, análoga à da página do livro e à dos tipos que nele a inscreveriam, constituindo o poema como construção racionalista semântico-visual.

Essa proposta, aqui sumariamente resumida, foi na prática percorrida por tensões e contradições bastante profícuas, em geral deixadas de lado na maioria das leituras críticas que motivou, influenciadas, decerto, pelo tom dogmático próprio aos discursos fundacionais de todo movimento. Essa rica complexidade se evidencia na constante e diversificada apropriação de procedimentos concretistas pelas gerações posteriores de poetas, inclusive mesmo aquelas que tentaram se definir por oposição a sua herança, como a dos poetas marginais. Ou nos efeitos também vários de sua intensa atividade de releitura e tradução de autores de nosso cânone poético e da tradição poética ocidental desde a idade média.

Toda essa riqueza ainda pode ser percebida nos desdobramentos da própria produção de suas principais lideranças, em princípio bem distintos das formas com que inauguraram o

movimento. Nesse sentido, tanto a provocante pesquisa de Augusto de Campos em torno da vocalidade e, por essa via, da relação entre poesia e música, quanto a aposta neobarroca no excesso verbal empreendida por Haroldo de Campos, representam manifestações distintas da crise moderna da relação entre poesia e verso que se inscrevem/escrevem de modo vivo e problematizante a contemporaneidade na/da poesia brasileira, suscitando sempre novas leituras.

A essa contemporaneidade Haroldo de Campos chamou de pós-utópica, porque marcada pela consciência da provisoriade e da pluralidade do poético, pelo esvaziamento da pretensão a qualquer palavra monológica, estética ou política.³ Essa consciência implica na reativação da discussão sobre o valor de resistência do poético, cujos paradoxos parecem se tornar ainda mais significativos nesse momento de desierarquização entre o artístico e o não-artístico, de desvinculação entre produtividade e ruptura/inação, por um lado, ou tradição/monumentalização, por outro; de ampliação e heteroginização do público e de fragmentação das identidades sociais.

E é na esteira dessa perlaboração das relações entre arte, modernidade e contemporaneidade que se inscreve a produção poética e crítica de Marcos Siscar. Sua importância pode ser atestada pelo modo como, num cenário caracterizado pelo convívio de dicções múltiplas – ora aceitas acriticamente em nome da liberdade de juízo, ora prestigiadas em função de pertencenças a grupos diversos – ela tem se distinguido por uma acolhida intensa, e contínua, que não exclui a polêmica, desde sua primeira coletânea de poemas, *Não se diz*, publicada em 1999 pela Editora 7 letras.

Nesta, como nas que se lhe seguem,⁴ ressalta desde logo o uso de procedimentos até então fortemente antagonizados pela poesia e pela crítica. Assim, vai ser nela intenso o uso da primeira pessoa, caracteristicamente lírico, associado a um exercício prosaico de narração, que mistura percepção e memória afetivas. Isso de certo modo o aproxima da poesia que, nos anos 70, se propunha a uma vitalidade compreendida por oposição ao formalismo identificado especificamente na genealogia concretista e em toda “forma bibliotecável” de literatura. Mas esse exercício do/com o lírico e o prosaico vai ser adensado e simultaneamente desestabilizado pelo como nele se integram também procedimentos “formalistas”, como a citação literária, a reflexão metapoética e a ousadia construtiva.

Esse jogo entre diferentes dicções poéticas se manifesta no uso também intenso de imagens visuais e nos seus distintos efeitos de sentido. Antes de mais nada, não se pode deixar de observar sua dupla referência literária. Pois ele é por um lado básico para uma figuração da experiência subjetiva cotidiana dada como imediata – como queriam os marginais, atualizando a demanda modernista de Oswald de Andrade de uma poesia equivalente ao ato de ver com olhos livres. E, por outro lado, remete a uma visualidade objetivante que atualiza da poética concretista o empenho anti-lírico e anti-discursivo.

Na construção dessas imagens visuais, Siscar então exercita um tensionamento entre ponto de vista impessoal⁵ e a já referida presença constante do eu – desdobrando-o por meio do duplo valor atribuído nos poemas à ideia de *interior*, ao mesmo tempo geográfico, objetivo, e afetivo, subjetivo. Esse jogo, em que se confundem interior e exterior, é ainda frequentemente vinculado a um *nós*, fazendo com que o íntimo e o geográfico adquiram também uma ressonância mais ampla. Assim, a experiência particular do sujeito poético pode ser a todo momento remetida a uma memória da migração que diz respeito tanto a uma história familiar quanto a um movimento geral da história sociocultural brasileira. Ou pode referir-se a paisagens, cenas e procedimentos comuns à vivência contemporânea da cidade e da natureza em suas relações com a presença intensa da tecnologia da comunicação e do transporte globalizados.

Percebe-se então que, sob diferentes aspectos, espaciais e temporais, a duplicidade visual de interior e exterior serve na poética de Siscar a um movimento entre a territorialização e a desterritorialização que afeta também os limites entre o próximo e o distante. Por meio dele, a evidência da imagem ganha uma potência imprevista de sentido. É o que ocorre, por exemplo, com sua associação a uma visão do alto, produzida por um satélite – como no título de sua última coletânea de poemas, *Interior via satélite* – ou propiciada, por exemplo, por uma viagem de avião; ou ainda pelo acaso que faz fugir da mão do menino o apanhado de balões que julgava ter seguros. Segundo o poeta, nesse movimento outra duplicidade se instala e, na relação entre poesia e experiência sensível, a realidade prosaica das inovações tecnológicas funciona também como uma forma inesperada de elevação e de reencontro com o sublime.

Em entrevista concedida a Masé Lemos, Siscar explica, a propósito dessa duplicidade, que

A questão é controversa e está ligada com a ideia da crise, a que me referia. A meu ver, não se trata de afirmar que o sublime tornou-se “impossível” na modernidade; eu preferiria dizer que a possibilidade do sublime é aquilo que está em jogo na poesia, é um saber que ela *elabora* quando coloca em primeiro plano a violência que aniquila seu desejo ou sua força de voo. [...]

Se retomei esse aspecto da altura nos meus últimos textos (embora já estivessem em textos anteriores como “A cidade dança”, ou “Túmulo de Ícaro”, por exemplo), é porque ele permite um cruzamento (uma aproximação, uma comparação) entre questões que para mim são importantes: a experiência pessoal de um determinado espaço físico e geográfico, os novos modos de relação com a tecnologia (que se relacionam com novas maneiras de perceber a realidade) e a própria questão poética do sublime, à qual você se referiu.

Subir, nesses poemas, é uma exaltação, mas é também um risco: a exaltação e a angústia da bexiga de gás que escapa da mão de uma criança. O sublime também sufoca. Por outro lado, a paisagem achatada que se vê do alto (por exemplo, numa viagem de avião ou numa foto de satélite) nos devolve uma imagem do todo que, no absoluto descentramento do tradicional ponto de vista humano, pode conter surpresas para o olhar mergulhado no invisível de sua horizontalidade habitual. (Siscar 2011a: 171-172)

A experiência do olhar lhe serve aí à retomada da ideia de crise – que nomeia inclusive sua primeira coletânea de ensaios (Siscar 2010) – associada à retomada da ideia de sublime como objeto de uma aposta, um risco, uma questão solicitando e ao mesmo tempo desestabilizando valores poéticos e críticos convencionais. Por conta disso, essa experiência não por acaso vai ser recurso privilegiado por Siscar para encenar sua reflexão sobre o verso, principalmente através da imagem do rio. Nesta é reposto novamente o jogo espaço-temporal entre interior e exterior, próximo e distante – mobilizado agora insistentemente pela relação ao mesmo tempo tensa e desatada, condensada e êxtima entre experiência de vida, de escritura e de leitura.

É o que se pode ver, por exemplo, no poema sem título em cujos versos ressoam os de João Cabral de Melo Neto: “[...]o filho do rio contempla a imobilidade/aspirando à sua realidade de pedra/ diálogo amoroso entre animal e mineral” (Siscar 2003: 164). Ou ainda em outro poema também sem título, no qual ecoa a meditação de Mário de Andrade sobre

o rio Tietê: “Dentro do peito dos filhos do rio o rio/ é um vegetal que cresce invade vegeta/ que os carrega consigo planície adentro/ dando costas ao mar à brisa corrosiva do mar [...]” (*idem*: 161). Mas talvez sejam referências extraídas da prosa narrativa de Guimarães Rosa as mais emblemáticas dessa visão poético-crítica:

O que é o rio o rio é uma ponte/ entre mundos distintos é uma estrada/ deitada sobre o abismo uma nascente/ a precipitar-se nas noites escuras/ é o abismo sertão da própria vereda/ refletindo o avesso de campos e matas/ perturba o sossego de toda a natureza (*idem*: 160)

E se o rio aí é ponte entre pedra e água, mineral e animal, abismo e estrada, noite e nascente, à sua semelhança o verso-ponte transborda limites entre o discursivo e o anti-discursivo, a palavra e a frase, o imagético e o narrativo, o poético e o prosaico. E o valor atribuído por Siscar a esse movimento pode ser melhor compreendido através das considerações que desenvolve a propósito justamente do texto mallarmaico sobre a *crise de vers*, no ensaio “Poetas à beira de uma crise de verso” (Siscar 2010). Associando o exercício poético e crítico ao tradutório, ele aí aponta o problema da tradução habitual do francês *de* pelo português *do*. Pois ela imprimiria ao verso um valor de objeto cujas identidade e estabilidade, consideradas garantias de sua força e sentido, seriam negativamente afetadas por algo externo e diverso.

Seguindo outro caminho, Siscar considera que pensar uma crise *de* verso implica – à semelhança do que ocorre também na expressão *crise de nervos* – em pensar algo que ocorre dentro do verso, a propósito dele, como uma sua função fundamental, relacionável a uma crise mais ampla, histórica, concernente às relações entre poesia e cultura. Assim, ao contrário do fim do verso, a reflexão sobre o presente da poesia, desse modo inscrita no verso, implicaria o interesse pelo corte, pela cesura, pela hesitação que faz a forma sintática se acentuar como dicção (*idem*: 110-11). Pensada por esse viés, a crise de verso aponta para uma compreensão da experiência moderna da forma, aquém de todo formalismo, como experiência da dificuldade, da crise da forma.

Em decorrência desqualificam-se as demandas identitárias dicotômicas como as que até hoje opõem, por exemplo, o discursivo ao visual, ou o poético ao prosaico – fixando formas e estilos, contraditoriamente, em nome de uma libertação progressista da

linguagem. E na relação entre verso e prosa é colocada de novo em jogo a duplicidade entre exterior e interior, próximo e distante. Segundo Siscar,

Não há retorno ao verso. O verso (do latim *versus*, retorno) já significa o retorno, já mobiliza o retorno: repetição da linha e deslocamento da linha. Do mesmo modo não há nada *além* do verso em poesia. Mesmo as propostas mais radicais de *prosificação*, como a do poeta francês contemporâneo Jean-Marie Gleize, que interpreta a poesia objetiva em oposição ao verso, entendido como lirismo, são formuladas a partir do verso e em simbiose com sua tradição particular. (*idem*: 116)

Esse modo de crise da imagem e do verso vai ser condição de um trabalho poético e crítico com a questão também marcadamente moderna da subjetividade. De fato, não é só sua poesia que dá função destacada e provocativa ao jogo entre impessoalidade e primeira pessoa, como já comentamos acima. Também sua avaliação da produção poética brasileira contemporânea tem como uma das marcas mais significativas o resgate do que ele vai chamar de “discursos do coração”, considerados em sua “contrariedade constitutiva”, e cuja genealogia ele vai remontar ao pré-romantismo. Mobilizado a propósito da leitura da poesia de Ana Cristina César, esse resgate implica desde logo no ultrapassamento das tradicionais dicotomias entre experiência e experimentalismo, subjetivismo e construtivismo, utilizadas para avaliá-la e à produção poética a partir dos anos 80.

Assim, na articulação de *coração* e *contrariedade*, Siscar ressalta um valor *dramático* que não deixa de dizer respeito à intensidade emocional; embora ao mesmo tempo se vincule a procedimentos de ficcionalização que problematizam a subjetividade, sim, sem no entanto representar apenas estratégias de fingimento e sem precisar por isso anulá-la. Se os equívocos da crença na expressividade não mediada da linguagem poética sempre foram bastante discutidos, o fingimento, ao contrário, se tornara, em contraposição, dogma crítico que Siscar passa então a enfrentar:

Entretanto, a simples reiteração do caráter refletido, fingido e construído da poesia em oposição à biografia, como espaço do mito, me parece enfraquecer alguma coisa que faz parte de seu apelo para a poesia de hoje: não sei bem se o teatro (“A intimidade era teatro”, *A teus pés*) ou a invenção, mas algo que chamo, por ora, com a prudência dos itálicos, de traço *ético* da encenação da intimidade, e no qual está envolvida uma política da alteridade. (Siscar 2011b: 15)

Em sua concepção, a subjetividade poética dramática, em crise, é intensa porque lacunar, irresolvida – isto é, dotada de uma potencialidade que se efetiva como impulso de busca de exterioridade, de alteridade:

Trata-se, no fundo, de outro tipo de experiência da ética em que a técnica não é um mero abridor de lata da subjetividade escolhida a dedo, mas, em sua produtividade característica, um modo de apontar para os vazios da interioridade em que nos situamos; um modo tão contundente que transforma esses vazios em espaço de convivência, de destinação, de herança. (*idem*: 48)

Analogamente ao que observa na poesia de Ana Cristina César, na sua própria o uso da primeira pessoa é intrinsecamente vinculado a procedimentos de interlocução que encenam de outro modo essa dramaticidade e essa busca. Neles, o lugar do interlocutor é instável, ocupado tanto por figuras de intimidade – o filho, o pai, o avô, a amada – quanto por uma segunda pessoa anônima à qual pode se identificar a figura potencial da alteridade e da exterioridade ao texto poético – o leitor. Propondo articulações, deslizamentos e ressonâncias entre esses diferentes lugares/figuras da destinação, o poema enfatiza-lhe o caráter potencial, imprevisto, diverso de si mesmo.

Veja-se a propósito o poeta intitulado/dirigido “Ao filho”:

o acontecimento não é o que acontece/ mas o que vem acontecendo e talvez/ um dia se possa dizer que terá acontecido/ [...] talvez você nasça você vem nascendo/ você é meu pai meu filho não há/ dia em que não se morra ou não se nasça (Siscar 2003: 17)

Ou a interlocução no poema também sem título:

O que você quer me dizer me diga/ na sua frente sou um puro espelho/ um espelho só seu eu o aparo/ pelos ombros me diga o que fazer/ o que fazer para tirar a sua dor/ como viver diante de sua dor não [...] (Siscar 2003: 16)

E ainda no poema nomeado/dirigido “Ao leitor”, o jogo de proximidade e distanciamento que confunde um leitor genérico com o sujeito feminino de uma ação íntima e cotidiana:

[...]a sinceridade é difícil entre nós/ eu de intenções tão carente e você/ você com suas broas de palavras/ cuidando do pão que o diabo amassou/ [...] (sentei-me na sala clara escancarado/ o sol entre nós ajuíza a parlamentação/ nunca mais você me disse tão clara/ doem os olhos abrir janelas de manhã) (*idem*: 67)

Com esse movimento interlocutivo, a forma em crise do poema e da subjetividade performa simultaneamente, também no modo de crise, a política da alteridade na relação entre a prática da poesia e sua circunstância. No ensaio “O discurso da crise e a democracia por vir”, ele vai considerar então que

... o discurso literário *da* crise (objeto) , *em* crise (condição), ou simplesmente o discurso *crítico* (destinação), diferente ao mesmo tempo da crença nostálgica da origem e da teleologia utópica, continua sendo uma das injunções mais significativas que a literatura dirige ao nosso contemporâneo e à qual, de fato, não temos sido indiferentes. (Siscar 2010: 40)

Ainda a esse respeito, no ensaio “A cisma da poesia brasileira”, ele avalia como o hábito de pensar através de claros *cismas* fundamenta crenças e teleologias que atrelam o caráter interlocutivo da poesia a sua capacidade de fornecer perguntas e respostas unívocas a destinatários que desse modo também são univocamente concebidos. Em seu lugar, ele ressalta na poesia e na crítica em crise o valor de *promessa* decorrente justo da capacidade de *cismar*, colocando em suspenso toda verdade, todo diagnóstico, toda compreensão una e totalitária de si mesma e de sua relação com o mundo. Assim, contrapondo-se tanto à euforia acrítica, meramente catalogadora de diversidades, quanto à “atmosfera crítica melancólica”, que desqualifica a poesia brasileira contemporânea pela ausência nela de “grandes questões” assim consideradas pelo viés da perspectiva nacional-modernista, ele considera:

Ora, a insignificância do mundo, algo próximo da privação de sentido e de mundo, é a condição para que alguma coisa aconteça, se é verdade que ainda não aconteceu. A vitalidade incomum que se constata hoje na poesia brasileira (na circulação de revistas, textos, leituras), qualquer que seja seu sentido, é um dado que merece atenção na perspectiva daquilo que pode surgir. O fato de ser designada como responsável, ainda que faltosa, pelo sentido do contemporâneo mostra que, para

muitos dentre nós, mesmo na “aflição”, a poesia permanece um lugar de promessa ou de maturação daquilo que advém. (*idem*: 167)

Tal caráter de promessa vai ser abordado no ensaio “Estrelas extremas: sobre a poesia de Haroldo de Campos” :

Não seria um direito e um pacto básico da poesia, se é que um tal tipo de discurso nos interessa (culturalmente, intelectualmente), o de não precisar responder? O direito de não responder ao contemporâneo, ao se colocar bem no meio dele e sentir o seu fluxo, o direito de não prestar contas a ele, se, por um lado, alimenta o risco da arbitrariedade e do capricho políticos, é, ao mesmo tempo, por outro lado e de maneira aporética, a condição básica para que haja liberdade e responsabilidade, ou seja, escolha. (*idem*: 317)

Nesse modo de pensar a força interlocutiva do poético está implicado um reinvestimento no caráter paradoxal do valor de resistência. Ele aparece de modo explícito como tema de reflexão metapoética, no livro *Interior via satélite*, na série de três poemas intitulada “Palavras gastas”. Neles desde logo se instala uma instigante apropriação de tudo o que em princípio não serviria mais ao uso – segundo um valor de inovação ironicamente comum na modernidade à demanda artística de resistência e à demanda mercadológica de consumo – como material de uso poético, estético e reflexivo, a própria forma serial implicando simultaneamente a expectativa de repetição e a de desdobramento inacabado, em aberto.

Nesse movimento, a palavra *resistência* é apresentada como exemplo de uma gastura comum a inúmeras outras palavras, a toda palavra, na verdade. Essa inscrição promíscua não só desqualifica a associação da ideia de resistência a uma diferença ontológica como ainda desqualifica a crença na consistência de qualquer discurso ontológico e originário, que todos tem em palavras gastas seu fundamento incontornavelmente problemático.

1.

tenho gosto por palavras gastas. a palavra palavra por exemplo. palavra é gasta. distingue-se da palavra rara da palavra exata como preferem filósofos e poetas. uma palavra gasta para o poeta é aquela que o uso tornou impróprio. que a convenção da língua destituiu de sua aderência material.

para o filósofo parece gasta a palavra que perdeu a agudeza conceitual. tornou-se refém de interpretações vagas.

a palavra gasta soa abstrata tem uso corrente. palavras gastas são traiçoeiras como a corrente de um rio. significam sempre mais do que se pode saber delas. e de tanto encadear coisas desconexas nos ameaçam com seu bojo. com a palavra palavra acontece. assim para resistir (resistência é palavra gasta) à força da palavra é necessária alguma astúcia.

[...] (Siscar 2010: 93)

Se a associação de resistência e gastura por um lado denuncia o uso convencional e repetitivo dessa palavra e o esvaziamento que em consequência acomete sua potência significativa, por outro lado revela como – esse uso sendo condição e modo mesmo de sua existência, da existência de toda palavra, de toda ideia – a gastura é intrínseca à ideia de resistência, assim como à capacidade de resistência de tudo que, como a palavra, existe por exposição ao uso. Por isso, o uso, a gastura e seus efeitos, a impropriedade, a pouca clareza, vão estar associados também à possibilidade de um suplemento imprevisível, traiçoeiro, ameaçador mesmo de sentido – o que lhes atribui mais um valor e efeito contraditórios, assim como à resistência que nesse atrito mesmo e só frente a ele se constitui.

2.

desconfio que palavras gastas são a porta de entrada para algo que não tem dentro por não ter fundo. pensando nelas refaço o caminho no qual encontro soluções reais para problemas imaginários. a genealogia de erros que me constituem. antigas sensações de prazer ou de dor tornadas hierarquia de palavras. refaço o percurso da garganta no que tem de áspero.

[...] (*idem*: 94)

3.

palavras são gastas porque outros as usaram. estão no bolso de roupas doadas a asilos em livros riscados de bibliotecas em frases no dorso de fotos antigas. na palavra gasta reconheço a história (palavra gasta) de tramas puídas cuidados e obsessões impasses de gosto e pensamento. no vazio em que me deixam em vertigem e desamparo sinto que não estou só.

[...] (*idem*: 95)

Ao optar por escrever com palavras gastas, declarando seu gosto por elas, o poeta então se coloca e à sua poesia à mercê da surpresa traiçoeira, do desconhecido sem fundo, aberto ao encadeamento desconexo de sensações, lembranças e imaginações, afetos e pensamentos, prazeres e dores, onde se confundem o singular e o comum, o interior e o exterior. Essa vulnerabilidade – como ele aponta na interioridade lacunar da poesia de Ana Cristina César – define uma proposta poética, ética e política de endereçamento/interlocução a uma alteridade não culturalizada, muito aquém de qualquer lógica consensualizante de pergunta e resposta.

Nessa proposta Siscar por um lado reafirma a resistência do poético não como a de uma forma-monumento autônoma, mas como forma em crise, aberta ao que reacende na linguagem seu caráter de dicção, de percurso áspero e inacabado, entre a garganta e o pensamento. E voltando a tomar Mallarmé como referência, ele considera, no ensaio sobre a crise do verso:

Se a experiência moderna da forma costuma ser entendida como *singular* (elaborada segundo um trabalho de harmonização entre a circunstância e a matéria, entre o sentido e a realização) a partir de uma leitura de Mallarmé, talvez pudéssemos pensar a forma não como uma singularidade, mas como resultado de uma experiência de crise que complica consideravelmente a totalidade desse singular. [...] A forma não é uma experiência da *identidade*, mas da *crise*. [...] Em suma, a forma não está apenas no caráter verbal ou visual, no uso de relíquias da tradição ou de transferências de suporte: está antes no acontecimento da crise, na irritação do entrelugar, ou para dizer com uma figura própria à versificação: na experiência da “diérese” (hesitação entre corte e prolongamento, figura estudada por Michel Deguy, 2007).⁶

Ao mesmo tempo, por outro lado, ressalta que justo enquanto áspera e equívoca experiência do vazio e da solidão, da vertigem e da hesitação, a poesia pode representar um gesto de resistência política e convite ao ser em comum:

Se algo como um valor democrático está em jogo na literatura não é pela suposta necessidade de chegar ao grande público, mas pelo fato de mostrar que a soberania do interesse dito comum está sempre a ser elaborada, está sempre a ser conquistada, e que terá lugar apenas na medida em que for capaz de levar em consideração as exclusões que o discurso inevitavelmente opera, no próprio gesto

que procura reconstituir a “justiça social”. Outro modo de dizer que a tensão entre a solidão do sujeito e a experiência numérica da multidão, esse conflito já típico da tradição poética moderna, permanece como uma condição e um desafio para o pensamento que aspira à comunidade. Para este, a democracia mais justa é aquela que conseguirá ser pensada a partir de seu ponto de saturação e de contradição, da capacidade que tem de *acolher* aquilo que a coloca em jogo. (Siscar 2010: 39-40)

Por isso, sua proposta ética e política para a poesia só pode se constituir mesmo a partir do paradoxo, lembrando as considerações de Rancière antes referidas.

Tal paradoxo é formulado incisiva e provocantemente em depoimento sobre o tema mesmo “poesia e resistência”:

Em primeiro lugar, a poesia é uma forma de *suportar* o drama do apagamento do irresistível. Dizendo de outro modo (para torná-lo mais imediata aos nossos ouvidos), poesia é aquilo que explicita o drama da resistência, o drama do descompasso entre o que decidimos e o que queremos, entre o que julgamos e o que podemos ver.

[...]

Ou seja: explicitar aquilo que *não nos permite resistir* é um aspecto importante do modo como a poesia trabalha com nosso interesse em *resistir*. Isso não anula sua força ou seu interesse, digamos, político. Ao contrário, estabelece uma interpretação do político como algo que deve ser entendido na relação com o irresistível, sem prejuízo do voluntarismo militante. O que chamo de discurso da “crise”, em poesia, tem sido, historicamente, um modo de pensar o irresistível, aquilo que emperra o raciocínio do tempo e do lugar homogêneo. A “prosa” não deixa de ser um dos nomes do irresistível para a poesia, hoje, aquilo por meio do qual ela se opõe a si própria.

[...]

A poesia para mim tem (ou tem tido) lugar. É (ou tem sido) meu modo de descobrir, de experimentar ou de suportar a tensão do acontecimento, de defrontar o que escapa a qualquer política e, ao mesmo tempo, de afrontar as políticas ou os discursos do “fato”. Outra maneira de dizer que a poesia, para mim, é (ou tem sido) o *irresistível*. (Siscar 2012)

Bibliografia

- Lyotard, Jean-François (1997), “Re-escrever a modernidade”, in *O inumano. Considerações sobre o tempo*, Lisboa, Editorial Estampa.
- Man, Paul de (1999), *O ponto de vista da cegueira*, Braga/Coimbra/Lisboa, Angelus Novus & Cotovia.
- Rancière, Jacques (2006), *Mallarmé. La politique de la sirène*, Paris, Hachette.
- (2007), “Será que a arte resiste a alguma coisa?”, in Lins, Daniel, *Nietzsche/Deleuze: arte, resistência*, Rio de Janeiro/Fortaleza, Forense Universitária/FCET.
- Siscar, Marcos (2001), *Tome seu café e saia*, Rio de Janeiro, 7 Letras.
- (2003), *Metade da arte*, São Paulo/Rio de Janeiro, Cosac & Naify/ 7 Letras.
- (2006), *O roubo do silêncio*, Rio de Janeiro, 7 Letras.
- (2010), *O interior via satélite*, São Paulo, Ateliê Editorial.
- (2010), *Poesia e crise*, Campinas, EdUNICAMP.
- (2011a), Entrevista a Masé Lemos. Revista *Alea*. UFRJ/Programa de PG em Letras Neolatinas, nº 13.
- (2011b), Apresentação, in *Ana Cristina César*, Rio de Janeiro, EDUERJ, Coleção Ciranda da Poesia.
- (2012) “Do irresistível”, <<http://www.lyracompoeitics.org/pt/poesia-e-resistencia/>>

Celia Pedrosa nasceu e vive no Rio de Janeiro – Brasil. É pesquisadora 1 do CNPq e professora do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da Universidade Federal Fluminense. Coordena os Grupos de pesquisa UFF/CNPq “Poesia e contemporaneidade” e “Pensamento teórico-crítico do contemporâneo”, no âmbito dos quais desenvolve estudos comparatistas e integra pesquisadores de outras universidades brasileiras, portuguesas e argentinas. Tem publicados os livros *Antonio Candido: a palavra empenhada* (EDUSP/EdUFF, 1994) e *Ensaio sobre poesia e contemporaneidade* (EdUFF, 2011), e também, como co-organizadora, as coletâneas de ensaios *Poesia hoje* (EdUFF, 2009), *Mais poesia hoje* (Sette Letras, 2001), *Poéticas do olhar e outras leituras*

de poesia (7 Letras, 2006) e *Subjetividades em devir. Estudos de poesia moderna e contemporânea* (& Letras, 2008).

NOTAS

¹ Optamos por manter o título francês original justamente porque as diferenças de tradução, oscilando entre “Crise de verso” e “Crise do verso”, indicam diferentes interpretações da questão proposta por Mallarmé, conforme mostraremos adiante. Para nosso uso, em função disso, preferimos a primeira das duas formas, tal como se apresenta na coletânea de textos do poeta francês traduzidos por Fernando Scheibe, intitulada *Divagações* (Florianópolis, Editora da Universidade Federal de Santa Catarina, 2010).

² Cf. no ensaio referido as ressalvas feitas por de Man à concepção de modernidade defendida por Friedrich em seu clássico *Estrutura da lírica moderna* (São Paulo, Cultrix, 1978) . 110

³ Cf. CAMPOS, Haroldo de. Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico. In: _____. *O arco-íris branco*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

⁴ Marcos Siscar publicou ainda *Tome seu café e saia* (7 Letras, 2001), *Metade da Arte* (Cosac & Naify / 7 Letras, 2003) , *O Roubo do Silêncio* (7 Letras, 2006) e *Interior via satélite* (Ateliê Editorial, 2010).

⁵ Na esteira de certa tendência hegemônica à valorização da poesia racional-constitutiva, Flora Sussekind escreveu ensaio emblemático, embora polêmico, sobre o ponto de vista anti-subjetivo na poesia de Carlito Azevedo. Cf. “A poesia andando”, *A voz e a série*, Rio de Janeiro/Belo Horizonte, Sette Letras/EdUFMG, 1998.

⁶ Cf. Poetas à beira de uma crise de verso, p. 114-115. O estudo de Michel Deguy referido nessa citação está em seu livro *Reouverture après travaux* (Paris, Galilée, 2007), publicado no Brasil como *Reabertura após obras*, em tradução de Marcos Siscar e Paula Glenadel (Campinas, EdUNICAMP, 2010).

A Solidão na Poesia de Rui Pires Cabral

Charles Marlon Sousa

Universidade de São Paulo

Resumo: Rui Pires Cabral, em sua poesia, que se apresenta como lugar de resistência, busca subverter a lógica espacial que regula o mundo contemporâneo; não desprezando a espacialidade e as determinações deste mesmo mundo, pois, como também não se apresenta como um messias redentor, está igualmente submetido às mesmas limitações impostas por este espaço pós-moderno; entretanto, traz à tona as temporalidades cada vez mais apagadas, passado e futuro, ainda que o passado revele uma experiência de perda, em muitos de seus poemas irredimível, e que o futuro não prometa mudanças positivas, ou pareça prometer o oposto.

Palavras-chave: poesia, resistência, pós-modernidade, solidão, grandes centros urbanos

Abstract: Rui Pires Cabral in his poetry, in which we find place for resistance, tries to subvert the spatial logic that regulates the worldwide relations; the poet does not despise the determinations of his own time, since he does not present himself as a savior prophet, he is equally imbibed in the limitations created and imposed by the contemporary (or post-modern) world; however, he deals with the different temporalities, so effaced; past and future are called back to life/ the poem, in terms of memory or perspectives, even though, past may reveal an experience of irrecoverable loss and future may not offer nothing such as hope.

Keywords: poetry, resistance, postmodernity, loneliness, large urban centers

Digam o que disserem,

O mal do século é a solidão (...).

Renato Russo, *Esperando por mim*

Vivemos, agimos e reagimos uns com os outros; mas sempre, e sob quaisquer circunstâncias, existimos a sós. Os mártires penetram na arena de mãos dadas; mas são crucificados sozinhos. Abraçados, os amantes buscam desesperadamente fundir seus êxtases isolados em uma única autotranscendência; de balde. Por sua própria natureza, cada espírito, em sua prisão corpórea, está condenado a sofrer e gozar em solidão. Sensações, sentimentos, concepções, fantasias – tudo isso são coisas privadas e, a não ser por meio de símbolos, e indiretamente, não podem ser transmitidas. Podemos acumular informações sobre experiências, mas nunca as próprias experiências. Da família à nação, cada grupo humano é uma sociedade de universos insulares.

Aldous Huxley, *As portas da percepção*

1. Um tempo sem qualidades

Os grandes centros urbanos capitalistas, as grandes metrópoles de todo o mundo, têm características cada vez mais parecidas; são lugares onde o lucro e o capital regulam não apenas as relações econômicas, mas também acabam por “contaminar” as relações sociais dos indivíduos para com os outros e a própria constituição desses mesmos indivíduos enquanto parte integrante de sua cultura. A produção seriada e a standardização dos espaços criam lugares, por mais distantes que sejam uns dos outros, muito semelhantes, podemos comer o mesmo lanche no mesmo *fast-food* no centro de São Paulo, no Porto em Portugal, onde inclusive o Café Imperial foi transformado em *Mcdonalds*,¹ ou mesmo na China. Porém, não é apenas a distância e diferença entre os espaços que parecem diminuir,

também “as diferenças entre as pessoas e o estado das coisas [atenuam-se] cada vez mais” (Guattari 1996: 293).

Sharon Zukin (1996) em seu artigo sobre paisagens urbanas pós-modernas conclui dizendo:

A pós-modernidade oferece uma chance de se escolher uma identidade a partir da imagem eletrônica das comunicações de massa, da imagem manufaturada do consumo doméstico, e da imagem projetada da arquitetura vernacular. Nestas imagens, nós consumimos o que imaginamos e imaginamos o que consumimos (...) a identidade sócio-espacial deriva simplesmente daquilo que consumimos. (Zukin 1996: 218)

Portanto, tendemos cada vez mais a uma estandardização inclusive de nossos gostos pessoais e de nosso imaginário, somos vistos e moldados como consumidores em potencial, a paisagem pós-moderna ou, antes, o mundo capitalista pós-moderno, nos termos de Sharon Zukin, e globalizado tende a uma padronização dos seres humanos, tende a, paradoxalmente, diminuir a distância entre as pessoas e simultaneamente abrir um abismo entre elas, criando dificuldades cada vez maiores para o convívio em sociedade, o que propicia, desta forma, um crescente e cada vez mais constante sentimento de solidão e isolamento.

E em meio a todas estas questões, existe um poeta português, por nome Rui Pires Cabral, que dentro de sua poética “viajeira”, como a denomina Dal Farra (2007), criou muitos poemas que se relacionam com este mundo seriado e que problematizam o modo como nos portamos e como interagimos com os outros indivíduos que nos rodeiam.

O sujeito da enunciação da poesia de Rui Pires Cabral aparece “colado” à própria figura do poeta, devido ao forte traço biográfico de seus versos (lembrando sempre que não há necessidade de confirmarmos a veracidade ou não desta biografia); soma-se a isso o fato de haver uma constante busca por um diálogo com o leitor, uma busca por uma convivência, mínima que seja, ainda que esta convivência ocorra de maneira tensa ou mesmo apenas como possibilidade.

Este ensaio pretende justamente observar o elemento da solidão tão bem observado e vivenciado pelo sujeito da enunciação poética, bem como relacionar a poética de Rui Pires

Cabral com a atual poesia portuguesa e, conseqüentemente, com o contexto social e histórico em que estão inseridos.

2. O tempo dos poetas

(...) Haverá quem nos diga, no fim
de tudo: eu conheço-te e senti a tua falta?
Não sabemos. Mas escrevemos, ainda
assim. Regressamos a essa solidão
com que esperamos merecer, imagine-se,
a companhia de outra solidão. Escrevemos,
regressamos. Não há outro caminho.

Rui Pires Cabral, *Longe da aldeia*

O que fazer quando há a necessidade de algo e o que se nos oferece é o completo oposto daquilo que se busca? A resposta a esta pergunta, se houver, e caso não haja, a falta dela é o que podemos observar em muitos dos versos do poeta português Rui Pires Cabral. O que se há de fazer quando buscamos, por exemplo, companhia em um mundo no qual cada vez mais a solidão, solitária, de fato, ou em grupo, parece vir se tornando a regra quase que inescapável do convívio entre os indivíduos? Aceitamos, pois de fato “as coisas são assim mesmo”, fugimos deste problema posto, buscando planos mais elevados, como a dita “alta cultura”, por exemplo, ou tentamos (con)viver com esta tensão? O poeta em questão parece preferir a segunda opção, e é justamente sobre esta relação, entre o eu que fala nos versos e a solidão, que buscaremos vislumbrar um pequeno entendimento nas páginas que se seguem.

Entretanto, antes de nos debruçarmos sobre a obra em si, será de grande auxílio uma breve tentativa de situar o poeta dentro da atual poesia portuguesa, buscando entender sua posição e seu posicionamento perante o fazer poético e perante o próprio mundo em que vive, e em certa medida nós também vivemos, a saber, o mundo dos grandes centros urbanos e do predomínio do capital financeiro.

Manuel de Freitas, poeta português, em prefácio à antologia *Poetas Sem Qualidades* (2002) polemiza ao contrastar os “poetas sem qualidades”, com os “poetas cheios de

qualidades” ou “puetas”, como este pejorativamente os denomina. Freitas propõe que poetas com qualidades são aqueles que buscam na literatura aquilo que a vida não teria, ou ainda, um refúgio de um mundo que se apresenta através de uma realidade sem qualidades; Freitas afirma ainda que esta é a forma em que a poesia portuguesa contemporânea se apresenta hegemonicamente, uma poesia que se quer autossuficiente e mais elevada que a vida circundante e cotidiana, segundo o mesmo crítico e poeta. Na contraluz desta poesia, Freitas situa, então, os poetas que seriam sem qualidades. Não que, com isso, sejam eles maus poetas; ao contrário, são estes apenas poetas que buscam no real suas poesias, que buscam levantar dos escombros do real cotidiano, e por vezes banal, uma pequena construção que seja, poetas que, como Rui Pires Cabral, por exemplo, em “Conserve este bilhete até ao final da viagem”, parecem afirmar: “Devo dizer que sempre preferi os versos feridos pela prosa da vida” (Cabral 2006: 23).

Na coletânea “Poetas sem qualidades”, Pires Cabral nos é apresentado como sendo um desses poetas que não possui qualidades, um dos poetas que “não são muita coisa”, que parecem ser minoria, em suma, o “resto”, segundo Freitas; porém são estes mesmos que têm a predileção do prefaciador. Ao menos é em direção a estes poetas que Freitas acena com maior simpatia.

Polêmica aparte, os “sem qualidades” tratam de poesia observando uma de suas especificidades mais importantes, “poesia é uma realidade histórica, queiramos ou não” (Freitas 2002: s/p), ou seja, está situada e é produzida dentro de determinado grupo de determinada sociedade em espaço e tempo também determinados, o que influencia inclusive a produção artística; e como afirma Freitas “para um tempo sem qualidades, poetas sem qualidades”.

Neste ponto, podemos questionar o posicionamento desses poetas sem qualidades. Seriam eles então fatalistas e reprodutores da ordem estabelecida, poetas que aceitariam a falta de qualidades do mundo? É uma possibilidade, mas cabe observarmos esta interrogação com menor distância. Vejamos.

Não há garantias, às vezes nem mesmo esperança, de que as artes – quem dirá a poesia tão menos apreciada, em número de leitores, que o romance, por exemplo – possam provocar uma grande, real e duradoura mudança social, porém, em termos de reflexão

sobre as contradições e angústias de nosso tempo, o ganho parece também substancial quando lemos um poeta “sem qualidades”, pois estes buscam no mundo suas contradições, buscam captar tensões indissolúveis causadas por essas mesmas contradições, não procuram saídas ou soluções; e se procuram, já parecem saber que não as encontrarão, e se encontram já sabem serem provisórias e parciais. Portanto, pode-se perceber que estas não qualidades, não indicam a falta das mesmas, mas um outro tipo de qualidade, não menos importante.

Conserve este bilhete até ao final da viagem

Devo dizer que sempre preferi
os versos feridos pela prosa
da vida, os versos turvos
que tornam mais transparentes
os negros palcos do tempo, a dor
de sermos filhos das estações
e de andarmos por aí, hora após
hora, entre tudo o que declina
e piora. Em suma, os versos
que gritam: *Temos as noites*
contadas. E também
os que replicam:
Valha-nos isso. (Cabral 2006: 23)

Este poema é um ótimo exemplo para ilustrar como em Rui Pires Cabral, bem como nos outros “sem qualidades”, as tensões não são resolvidas, mas é justamente da tensão que surge o poema, e não da tentativa de solucioná-la. Na poesia de Rui Pires Cabral, mais especificamente, uma das tensões, muito marcada e forte, é justamente a que serve de tema para este ensaio, a solidão. “Não há outro caminho” diz o poeta, escrevemos, regressamos, para que possamos novamente escrever e tornar a regressar. A solidão do leitor encontra a solidão do poeta no momento da escrita, e este encontro (não) se dá pela ausência de um ou de outro nas duas pontas do poema, em sua gênese e em sua leitura, este é um encontro só virtual; e ao passo que gera um encontro, é ainda assim solidão, a

tensão se mantém, não se resolve; mas é geradora todavia, cria-se um poema, e um encontro, ainda que impossível, e impossibilitado pelo enorme abismo que se esconde por detrás da finura da folha em que está impresso o poema.

Entremos então na obra deste poeta “sem qualidades” e vejamos a maneira com que este sujeito (?) poético, num tempo em que ser sujeito é quase uma impossibilidade, se comporta e lida com a solidão que parece se impor na vida dos indivíduos nas grandes metrópoles, nas *Capitais da Solidão*.²

3. A solidão em Rui Pires Cabral

O crítico cultural Fredric Jameson, em *The cultural Logic of Late Capitalism*, aponta três aspectos fundamentais de nosso tempo, dito pós-moderno, tempo do mundo globalizado, a saber: uma nova falta de profundidade (*a new depthlessness*), onde tudo tende a perder sua profundidade ou sentido profundo, sejam os produtos ou as próprias pessoas que praticamente são igualadas àqueles; um enfraquecimento da historicidade (*weakening of historicity*), o que não significa o fim da História, mas uma crescente dificuldade de ligar os simples fatos do cotidiano com o movimento maior da História; e o esmaecimento dos afetos (*waining of affects*), o que propicia o surgimento e a potencialização do sentimento de solidão, pois *conviver* tornou-se algo muito difícil que beira o impraticável.

O poema “Não há serviço de mesas”, de *Capitais da Solidão* (2006), é de uma profundidade e concisão tamanhas que em poucos versos o poeta consegue sintetizar todos os problemas tratados nos textos teóricos citados e que foram trazidos ou intensificados pela globalização, o que chama muito a atenção, pois não parece ser um poema panfletário ou sistematizador de teoria. O fato da (co)incidência dos temas revela a preocupação comum de críticos, sociólogos, estudiosos de vários campos do saber e artistas, que possuem pontos de vistas convergentes em relação aos assuntos da mundo contemporâneo e já que não podemos resolvê-los de imediato, cabe-nos, por enquanto, mapeá-los³; a solidão das grandes metrópoles é um desses assuntos.

convivência de determinados modelos de ser no mundo, e por consequência, de exclusão dos outros vários; ao mesmo tempo podemos interpretar, de maneira similar ao que foi proposto antes, mas com uma nuance um pouco mais incisiva, que tanto faz as pessoas serem as mesmas de sempre ou não, pois afinal, as pessoas que frequentam aquele lugar tornaram-se cada vez mais similares, sendo, então, quase impossível de se fazer a distinção entre elas, e ao mesmo tempo estas mesmas pessoas se tornam a imagem e semelhança dos produtos que consomem, e, portanto, tão superficiais quanto os próprios.

Quando Jameson fala sobre o enfraquecimento da história, e nega fortemente a teoria de que a História esteja morta e sepultada, pode nos soar algo um tanto quanto abstrato e de difícil compreensão, mas nos versos “Esta tarde traduzo as minudências do caso grego/ com muitas notas de rodapé.” fica muito evidente esta nova dificuldade que se tem de ligarmos o que ocorre no nosso “jardim” com o movimento mais amplo da história; “o caso grego” pode parecer um caso isolado, mas está longe de o ser, e a dificuldade de ligação entre o fato e a história é sugerida por meio das “muitas notas de rodapé” que o poeta se vê obrigado a por em sua tradução.

Mas afinal, o que tudo isto tem a ver com a solidão?

Esta sociedade global, que se erige ao nosso redor, leva ao enfraquecimento das relações humanas, o que Jameson chama “esmaecimento dos afetos” e Bauman de “a fragilidade dos laços humanos”. As pessoas têm cada vez mais dificuldade de conviver, pois estão todas em trânsito constante e em aparente *desencontro*; além disto, em uma sociedade na qual todos, em maior ou menor grau, somos moldados como consumidores em potencial, torna-se cada vez mais difícil manter uma proximidade que não seja atritante, afinal, na lógica do consumidor o que importa é “eu primeiro, e o outro... quem é o outro?”, como podemos observar em situações tais como liquidações anuais de lojas famosas⁴.

O próprio poeta não consegue se libertar deste mundo esterilizante e asséptico. O poeta faz parte deste mesmo mundo e não pode de modo algum escapar totalmente de sua realidade histórica, no poema [Passagem de Peões] isto fica muito evidente:

[Passagem de Peões]

À vinda do supermercado

diz-me o pequeno monstro
que às vezes me faz companhia
“E qual é a tua razão de ser?”

Na rua, a tarde rola devagar
entre prédios murchos – e ele
acrescenta: “Não me digas
que são os versos.”

E ri-se. (Cabral 2006: 32)

Temos, então, o poeta voltando do supermercado, pois como as pessoas comuns este poeta necessita fazer compras, participando inclusive economicamente de sua sociedade, mas o mais interessante neste poema é a imagem que se desenha no próprio título. “[Passagem de Peões]” é a faixa de pedestres, e como está entre colchetes, podemos rapidamente visualizar a imagem que se forma, [|||||||], remetendo, desta maneira, ao próprio código de barras dos produtos; e é como que se isto nos mostrasse como o poeta não consegue abandonar a lógica de seu mundo, pois ele próprio caminha sobre um mundo que tende a tornar-se cada vez mais um “reino de mercadorias”, no qual inclusive a própria poesia é algo incômodo e pouco valorado economicamente, “ ‘Não me digas / que são os versos.’ // E ri-se.”. Retornando ao poema “Não há serviço de mesas”, tanto trabalho entorpece o sujeito poético e ele se esquece de cumprimentar um vizinho, revelando, novamente, que ele também não é capaz de subverter a lógica deste mundo. Esquece-se do próprio vizinho que vive tão perto de si e, como propõe Bauman, “o desafio, a atração e a sedução do Outro tornam toda distância, ainda que reduzida e minúscula, insuportavelmente grande” (Bauman 2004: 22). A distância entre vizinhos é recorrente em alguns dos poemas de Rui Pires, notemos “All the best deals”:

[...] o temporal
da noite passada derrubou a cerca comum
do quintal – e os vizinhos, agora visíveis,
estão sentados de costas para a janela,
em roupão [...] (Cabral 2005: 25)

Podemos notar desde o título a influência das relações econômicas em todas as outras relações de uma sociedade, inclusive nas afetivas e interpessoais, podemos traduzir o título como “todas as melhores coisas (possibilidades)”, como um desejo bom para alguém, mas podemos entender também como “todos os melhores negócios”, onde o econômico entra de maneira brutal; notemos ainda que, embora a barreira física tenha caído, “a cerca comum” derrubada pela chuva, esta barreira parece já estar de tal modo entranhada que passou a ser uma barreira que existe dentro de nós mesmos. Em maior ou menor grau, somos todos em determinadas situações “vizinhos sentados de costas para a janela”.

A solidão costuma recortar todo o trajeto descrito em muitos dos poemas de Rui Pires Cabral. A única companhia (presente) do poeta, do início ao fim, são as palavras e o seu próprio isolamento e por vezes o leitor; em geral todas as companhias se dão ou no passado ou como possibilidade no futuro; quando a companhia se dá no tempo presente, esta nunca é um conforto. O amor, no mais das vezes uma saída para o caos que se impõe no mundo, em Rui Pires não serve como solução, pois como propõe o poema “We are flint and steel to each other.”, nos tempos do *Amor líquido* (Bauman 2004),

[...] Dão-nos
um amor volúvel que lisonjeia
os sentidos, mas não podem
consolar-nos da penúria
de existirmos, tu e eu, cada um
na sua pele, no seu áspero

lugar. [...] (Cabral 2009: 12)

Desta maneira, estaria então, de fato, tudo perdido, perdida a chance de uma mudança, de uma resistência? O poeta estaria, então, apenas nos afirmando que nada há a fazer e que as coisas são de fato assim e ponto pacífico? Voltando ao poema “Não há serviço de mesas”, temos um detalhe muito especial que nos permite crer que não, mas antes, algumas palavras de Jameson nos serão, novamente, de grande valor. O estudioso norte-

americano afirma em uma de suas palestras que atualmente a espacialidade tomou a primazia de importância se a compararmos com o tempo, e que o tempo por sua vez é reduzido ao presente, ao presente do corpo físico, levando a um desaparecimento do senso gradual do passado e do futuro, ou seja, seríamos nós seres que não rememoraríamos o passado e que não planejaríamos o futuro, e se bem observarmos isto de fato parece ser o que tenta se impor a cada dia a cada um de nós, pois aparentemente, ou não, estamos o tempo todo “Por volta das 6, entorpecido[s]”, com muita coisa a ser feita e com pouco prazo para a realização de cada uma delas.

Se observarmos a segunda estrofe do poema, anteriormente, propositalmente, elidida, podemos vislumbrar onde o poeta busca refúgio e como sua poesia e sua vida, na medida em que vida e poesia se confundem e se completam, ainda que de maneira frágil, tentam resistir à standardização e à lógica (im)pura do mercado.

A rua, uma imagem mental, não me confunde
nem perturba. Mas dou por mim a pensar (é
estranho) naquele riacho que descobrimos à ida
para Lordelo, perto do hospital novo. Não sei
o que me prende agora aos domingos dos nossos
20 anos, mas a memória é uma rede de túneis
cheia de portas súbitas e imprevistos alçapões. (Cabral 2006: 24)

Neste momento, o mundo torna-se mera “imagem mental”, e quem passa a imperar não é mais o mundo e sua (i)lógica, mas a interioridade deste poeta, também angustiado pela sua pertença nesse mundo, ou mais especificamente, a memória deste “eu” que caminha sozinho e atordoado. São as suas rememorações que criam, ainda que fragilmente, uma resistência, não um ponto de fuga, a este mundo, pois afinal, o próprio fato de relembrar já subverte a lógica de presente *ad infinitum* observada por Jameson em “The Cultural Logic of Late Capitalism”, como a temporalidade dominante em nosso tempo. E a memória é estruturada de modo caótico e inapreensível, “a memória é uma rede de túneis/cheia de porta súbitas e imprevistos alçapões”; portanto, se por um lado o sujeito poético não consegue controlar a sua própria memória, por outro a lógica desse mundo que o

“entorpece” parece também não a poder regular, perdendo-se ao entrar no labirinto subjetivo desse eu, caso o faça.

Não obstante a súbita aparição do passado em forma de lembrança, o poema termina com os seguintes versos:

(...) Volto para casa
com o bolso cheio de trocos, abro a porta
da varanda e reparo que deixei morrer
a violeta que me deste. (Cabral 2006: 24)

Não apenas o passado irrompe no poema, importante notar que sem nenhum sentimento de coincidência com o que passou, como o futuro, de certo modo, também o faz. O poeta encontra algo que lhe foi presenteado por alguém que esteve junto dele, e que, ao menos neste momento, não está mais; esta violeta, embora morta, é prova concreta de que o futuro existe, ainda que decrépito. Portanto, assim como não há um saudosismo do passado, tão pouco há esperança de um mundo futuro redentor; o que existe é a afirmação de um passado e a certeza de um futuro, seja lá como e qual for.

4. “Valha-nos isto”

A convivência do sujeito da enunciação de Rui Pires Cabral com a solidão e com as pessoas que o cercam é quase sempre uma experiência tensa, uma experiência de falta no caso daquela e uma outra de atrito no caso desta. Este sujeito sente-se só e incapaz de preencher a solidão do outro, conforme podemos notar no poema “O destino”: “mas perdoa, se puderes, o pouco/ que soube fazer pela solidão dos dois” (Cabral 2005: 43).

Há atualmente, não apenas na poesia de Rui Pires Cabral, mas também nas obras de autores contemporâneos este sentimento de solidão e da dificuldade, ou mesmo da impossibilidade, de transpô-lo; o tema, que não é novo na literatura, como podemos notar, já está presente em Huxley (“Por sua própria natureza, cada espírito, em sua prisão corpórea, está condenado a sofrer e gozar em solidão”), e que se recuarmos ainda mais

também o encontraremos em autores anteriores, está longe de ser assunto ultrapassado, aliás, ao contrário, torna-se cada vez mais atual e tenso; Benjamin Kunkel em seu romance *Indecision* (2009) tem um parágrafo que é belíssimo ao expor e propor esta dificuldade e impossibilidade, afirmando que somos seres insulares e solitários quase que de maneira irredimível:

Today was Sunday, formerly the main family-togetherness Day, and all four of us were apart from each other and probably from all other non-Wilmerding humans too. What solitary people my family were! It amazed me that two of its members had ever gotten together to produce the others. But then solitary people pretending not to be – that must be how many families start up, and how the race of the lonely has grown so numerous. (Kunkel 2009: 54)

Em Rui Pires Cabral também parece estar presente esta ideia e este sentimento de uma solidão que é sempre muito presente e da qual não conseguimos nos desligar de todo, por muito tempo; para Pires Cabral somos seres que pertencem a um lugar de impermanência(s). No poema “Hospedarias”, diz o sujeito: “É que de algum modo/ sempre pertencemos às hospedarias” (Cabral 2003: 27); e a vida parece não lhe ensinar outra coisa a respeito das relações humanas a não ser que estamos sós sempre; vale notar, pela beleza dos versos de “O Verão estava a acabar”, como o mundo mostra isso ao sujeito poético:

Por dentro das ruas
quietas, o eco de uma voz
que mal se ouvia:

*estamos todos tão sós
em toda a parte*

e é quase dia. (Cabral 2009: 22)

Isto posto, pode parecer que o poeta então estaria reclamando do mundo e apenas mostrando sua incapacidade de viver sob as regras que regulam o funcionamento e a vida nos grandes centros urbanos, no entanto, não há em Rui Pires Cabral esta força meramente contestatória da realidade, que diria que as coisas como estão não dão mais e não há o que

se faça pois tudo já foi tentado, não há também uma busca por beleza e sentido fora desta mesma realidade, nem muito menos a esperança de que a literatura e as artes cheguem a mudar o mundo tornando-o melhor, pois como afirma Manuel de Freitas no prefácio à antologia *Poetas sem Qualidades*, “O tempo dos poetas”, as vanguardas propuseram isto e como o sabemos hoje não conseguiram mudanças tão radicais e duradouras. O poeta, como propõe Rosa Maria Martelo, procura “[p]or entre ruínas um rasto de beleza que nos possa salvar. Sem optimismo nenhum. E todavia, procura. Se assim não fosse não seria poesia.” (Martelo 2007: 105) Está presente nesta escrita a busca por uma resistência, mínima que seja, à lógica cultural e econômica, de extrema individualização que regula o mundo urbano e globalizado contemporâneo. O poeta não se apresenta como um messias redentor, pois está também ele submetido às mesmas limitações impostas por este espaço pós-moderno. Entretanto, há em sua escrita a tentativa de trazer à tona as temporalidades cada vez mais apagadas, passado e futuro, ainda que o passado revele uma experiência de perda, em muitos de seus poemas irredimível, e que o futuro não prometa mudanças positivas, ou pareça prometer o oposto.

O poeta faz ainda das ausências de sentido ou ausências propriamente que se lhe apresentam em sua vivência no mundo força produtora de sua própria poesia. Se é solidão que se lhe apresenta, é da solidão que se fará surgir um poema, se é a falta de sentido que vê nas pessoas que olham a rua da varanda, é desta falta de sentido que será edificado outro poema. O poeta nos avisa que afinal, para si, “não há outro caminho”, e que é no recolhimento de sua própria solidão, sozinho com suas próprias obsessões, que pode buscar a solidão do outro, do leitor, em busca de um diálogo, nem que seja um diálogo paradoxal entre duas solidões.

Pode-se dizer que ainda, por fim, embora em matéria de poesia nunca haja um fim, e apenas vários pontos de início, que precariamente o poeta e a poesia resistem à lógica “igualizante” do mundo do consumo e das relações superficiais e ásperas, como quem acende um palito de fósforo em um quarto escuro e fustigado pelo vento, e que apenas com a proteção de sua mão, caminha. Rui Pires Cabral e seu sujeito poético comportam-se como “o homem revoltado” proposto por Camus⁵:

Que é um homem revoltado? Um homem que diz não. Mas, se ele recusa, não renuncia: é também um homem que diz sim, desde o seu primeiro movimento. (...) Qual é o significado deste "não"? Significa, por exemplo, "as coisas já duraram demais", "até aí, sim; a partir daí, não"; "assim já é demais", e, ainda, "há um limite que você não vai ultrapassar". (...) De certa maneira, ele contrapõe à ordem que o oprime uma espécie de direito a não ser oprimido além daquilo que pode admitir. (...) E já a revolta, na verdade, sem pretender tudo resolver, pode pelo menos tudo enfrentar. (Camus 2011: 25 e 349)

E é precisamente isso que se nota nos poemas de Rui Pires Cabral. Não a ânsia de resolver e consertar o mundo, nem a renúncia a este mesmo mundo em nome de um outro ideal; o que parece haver é esta “revolta” que “pode (...) tudo enfrentar” e que sabe tirar das fraturas de sentido do mundo em que o poeta vive e produz sua obra certos aprendizados que possam atribuir ao menos uma mínima espessura à experiência, pois, como nos diz o poema “Hospedarias”, “[s]ão os percalços da nossa aventura que nos fortalecem” (Cabral 2003: 27). E deste modo o poeta poderá, como podemos nós contemporâneos a ele, continuar buscando descobrir “o que poderá compensar-nos dos desgostos da jornada” (*ibidem*). E para quem sabe (“Nunca se sabe.”), ao fim dessa mesma jornada

[...] Com um pouco mais de alento,

De inspiração e trabalho, ainda se endireita

Isto. Ou seja, os versos. E até a vida. (Cabral 2009: 34)

Bibliografia

- Bauman, Zygmunt (2004), *Amor Líquido – Sobre a fragilidade dos laços humanos*, tradução: Carlos Alberto Medeiros, Rio de Janeiro, Zahar.
- Cabral, Rui Pires (2003), *Praças e Quintais, Lisboa*, Averno.
- (2005), *Longe da Aldeia*, Lisboa, Averno.
- (2006), *Capitais da Solidão*, Vila Real, Teatro de Vila Real.
- (2009), *Oráculos de Cabeceira*, Lisboa, Averno.
- Camus, Albert (2011), *O Homem Revoltado*, tradução de Valerie Rumjanek, Rio de Janeiro/São Paulo, Record.
- Dal Farra, Maria Lúcia (2007), “Rui Pires Cabral ou a Poética Andeja”, in: *Poemas de Rui Pires Cabral*, Rio de Janeiro, Oficina Raquel.
- Freitas, Manuel de (2002), “Tempo dos Puetas”, in *Poetas Sem Qualidades, arquivo de texto enviado por Rui Pires Cabral*.
- Guattari, Felix (2006), “A restauração da paisagem urbana”, in *Revista do Patrimônio Histórico Artístico Nacional*, nº 24, Rio de Janeiro, Cidadania.
- Huxley, Aldous (2002), *As Portas da Percepção*, Céu e inferno, São Paulo, Globo.
- Jameson, Fredric (1998), “Notes on Globalization as Philosophical Issue”, in *The Cultures of Globalization*, Durham, Duke University Press.
- (1991), “The cultural Logic of Late Capitalism”, in *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham, NC, Duke University Press.
- Martelo, Rosa Maria (2007), “Tensões e deslocamentos na poesia portuguesa depois de 1961”, in *Vidro do mesmo vidro*, Porto, Campo das Letras.
- (2007), “Veladas transparências (O olhar do alegorista)”, in *Vidro do mesmo vidro*, Porto, Campo das Letras.
- (2008), “Alegoria e autenticidade (a propósito de alguma poesia portuguesa recente)”, in *Subjetividades em Devir: Estudos de poesia moderna e contemporânea*, Rio de Janeiro, 7letras.
- Zukin, Sharon (1996), “Paisagens urbanas pós-modernas: mapeando cultura e poder”, in *Revista do Patrimônio Histórico Artístico Nacional*, nº 24. Rio de Janeiro Cidadania.

Charles Marlon Sousa é formado em Letras pela Universidade de São Paulo, onde desenvolve uma pesquisa de mestrado sobre a poesia contemporânea portuguesa, na qual estuda a obra de Rui Pires Cabral, com orientação de Monica Muniz de Souza Simas. É autor do livro *Poesia Ltda.*, lançado em 2012 pela Editora Patuá.

NOTAS

¹ <http://pt.wikipedia.org/wiki/McDonald%27s> e <http://outrasescritas.blogspot.com/2009/07/o-cafe-imperial-do-porto.html>

² Rui Pires Cabral. *Capitais da Solidão*. 2005. Averno.

³ Ver Jameson, Fredric (1990): “Cognitive Mapping”. In: Nelson, C./Grossberg, L. [ed]. *Marxism and the Interpretation of Culture* University of Illinois Press (S. 347-60; m. Diskussion)

⁴ Assistir vídeo em <http://www.youtube.com/watch?v=6nLohwTRcps>

⁵ Agradeço a Mayra Moreyra Carvalho por ter me apresentado esta referência que foi de fundamental importância para a conclusão deste ensaio.



RESISTIR NO CINEMA E
NO ROMANCE

Re(in)sistindo: Textos e Contextos da *Casa Amarela*

Rui Miranda

Universidade do Minho¹

Resumo: Partindo da intrínseca relação entre estética e política (Rancière), este artigo aborda a forma como *Recordações da Casa Amarela* (João César Monteiro, 1989) configura uma postura crítica e de resistência da arte perante ordens (políticas, estéticas, económicas) impostas. Analisando os textos e contextos de diferentes filmes de Monteiro que versam, simbólica e faturalmente, sobre as “orlas” do social, concluir-se-á que o cinema enquanto prática de resistência ao “consumo” fácil não implica falta de compromisso com o que é filmado. A articulação de diversos estilos, registos e referências dá forma a um *modus operandi* que está sujeito apenas a uma “ordem fílmica” (Monteiro) sem que, no entanto, tal implique fechamento a outras artes e a outras partes da sociedade. Pelo contrário, a autonomia estética do cinema de Monteiro é a condição de possibilidade de reconfigurações e infiltrações políticas e estéticas, permitindo estabelecer novas relações e dando visibilidade ao que até então é consensualmente ignorado.

Palavras-chave: Estética, Política, Jacques Rancière, Dissensualidade, João César Monteiro

Abstract: Departing from the intrinsic relation between aesthetics and politics (Rancière), this article addresses the ways in which, as a work of art, *Recollections of the Yellow House* (João César Monteiro, 1989) takes on a critical stand and resists again imposed (political, aesthetic, economic) orders. By analysing the texts and contexts of different Monteiro’s films approaching - symbolically and factually – the “shores” of the social, one will argue that cinema as a practice of resistance against easy “consumption” implies no lack of commitment towards what is filmed. The articulation of diverse styles, registers and references frames a *modus operandi* which is subject to nothing but a “cinematic order” (Monteiro). This, however, does not exclude other artworks or sections of society; on the contrary, the aesthetic autonomy of Monteiro’s films is the condition of

possibility for political and aesthetic contaminations and reconfigurations, enabling the setting up of new relations and giving visibility to what would remain consensually ignored otherwise.

Keywords: Aesthetics, Politics, Jacques Rancière, Dissensus, João César Monteiro

“Ou Ulisses de novo em Ítaca”

“Toca a vestir! Calças buscai!/ Ou muito compridas, ou curtas demais./ Casaco como calhar!/ Colete, camisa e boina e tudo/ Sapatos que iriam dar volta ao Mundo/ Nas ondas do mar!...”

“Canção de prisão”, em epígrafe a *Recordações da Casa Amarela*

Na introdução ao volume *On the Shores of Politics*, Jacques Rancière evoca o papel da filosofia desde a Grécia Antiga na constituição das fronteiras da política, na necessidade de a proteger e colocar em “terra firme” (Rancière 2007b: 1). Não será desmesurado, dada a obra do mesmo autor, convocar o papel da arte, e do cinema neste caso em particular, nessa mesma (des)localização da política, e sobretudo nessa tentativa de a afastar simbolicamente do mar, das zonas portuárias e da orla na qual emerge o heterogéneo e o democrático, o que parece ser uma constante da teorização e (inseparavelmente) delimitação política na tradição “anti marítima” inscrita pelo platonismo (Rancière 2007b: 1). Pois é o cinema que neste caso se propõe a abordar as orlas do cinema e da política, da política do cinema (como se diz do financiamento do cinema) e do cinema enquanto política. E revertendo foucaultianamente a fórmula de Von Clausewitz, a política é a forma de continuar a guerra por outros meios. Em João César Monteiro, o cinema não apenas provoca conflito, como é produzido por conflito. Referindo-se a Jean-Marie Straub numa suposta entrevista em *O Tempo e o Modo* (nº 69/70, Março/Abril 1969), republicada com o clarificador título “Auto-Entrevista” em 1974 no livro *Morituri te Salutant*, Monteiro destaca a guerra que foi declarada a este realizador pelo público alemão, guerra essa de “prognóstico assaz duvidoso”:

Uma coisa, porém, é certa: cada filme que o Straub consegue fazer, rompendo a barreira económica que o sistema lhe impõe, é uma vitória do chamado bloco aliado do cinema, e se eu não acreditasse

que a Alemanha vai perder a guerra refugiava-me num país onde nunca ninguém tivesse ouvido falar do flagelo cinematográfico.

A par de isto, como sei que não chego a netos, vou tentar reconciliar-me com a morte.

O cinema não é mais do que um itinerário que instaura o reencontro do homem consigo mesmo. Ou Ulisses de novo em Ítaca.

Você consegue levar a sério um senhor que tem vinte e cinco tostões no bolso? (Monteiro 2005a: 255)

De reencontros, desencontros e economias se ocupará também este artigo, reconhecendo de antemão que em *Recordações da Casa Amarela* (1989) não há propriamente itinerários ou reencontros com o próprio. Como, aliás, quer no filme que o antecede (*À Flor do Mar*, 1986) quer no que lhe sucede (*O Último Mergulho*, 1992), filmes que João Bénard da Costa inclui no conjunto dos “filmes da água” (ver Costa 2005). O reencontro, a fazer-se, será através do cinema. Como afirma Monteiro numa entrevista a propósito deste último filme, o cinema “religa” às coisas e aos seres:

O cinema é um mundo que está desertificado e nós sonhámos ser habitantes desse mundo. É nesse sentido, também, que eu não me sinto um cineasta português. Considero-me um cineasta, ponto. Sou um homem do cinema. O cinema para mim não é nem português, nem chinês, nem americano. (Monteiro/Silva 2005b: 359)

O desejo de “criar um mundo”, colocando questões sobre a “realidade circundante”, sobre o próprio corpo e a vontade de o projetar numa superfície, é um desejo que “está ligado a toda a História do Homem” (Monteiro/Silva 2005b: 359). Não se pretende no entanto descontextualizar o cinema de João César Monteiro, até porque os contextos em que este é produzido (com todas as virtudes e contrariedades, a nível de criação e/ou produção) é um fator determinante que nos permitirá encetar uma trajetória suplementar – incorporando os apontamentos críticos de Miguel Vale de Almeida – à figuração apresentada por Boaventura de Sousa Santos no tocante às especificidades da semiperiférica nação portuguesa (plasticidade, acentrismo e cosmopolitismo) na “forma cultural” da fronteira (Almeida 2000: 181-182). Um dos objetivos laterais deste ensaio será, no contexto do pós-25 de Abril e pós-adesão à Comunidade Económica Europeia (CEE), contrapor à especificidade (excepcionalidade?) nacional do conceito sociológico de “fronteira” o conceito político de “orla”. Nestes termos, o mar e a água assumem uma

função dissensual em relação a conceitos territoriais ou (des)territorializantes. Numa entrevista para *O Diário*, a 6 de Junho de 1982, descrevendo o filme que se seguiria a *Silvestre* (1981), baseado num conto popular português, João César Monteiro apresenta nos seguintes termos o projeto que mais tarde se concretizará em *À Flor do Mar* (1986):

Eu vou para os Açores com três “irmãzinhas” mesmo saídas de Tchekov. São, afinal, três gajas que estão num quotidiano sufocante. De repente, há um senhor que vem do mar e não se sabe nada dele. Nem nunca se saberá. Mas, portanto, é uma criatura que desagua. No sentido judaico do termo, é uma personagem problemática. Por isso, cada uma das “irmãs” vai, sobre ele, tecendo conjecturas. Eu julgo que pode ser um palestiano, mas o que é, seguramente, é um tipo sem terra. Não tem nada, nem mesmo o que as pessoas têm – tal como eu. (Monteiro/Silva 2005a: 333)

O tipo sem terra, como o realizador, e que vem do mar, terá também saído de um texto literário mas de Ernest Hemingway, como o nome Robert Jordan indica. O “desaguamento” do homónimo do protagonista de *Por Quem os Sinos Dobram* (1940), membro das Brigadas Internacionais com a missão de dinamitar pontes – ao que tudo indica vindo de um barco que carrega armas e algumas mortes – coincide com o assassinato de Issam Sartawi, membro proeminente da Organização para Libertação da Palestina, no Algarve, em 1983.

Tanto a confluência de estética (literatura e cinema) e política quanto a configuração de personagens que não se enquadram em ordens impostas subjazem a toda a obra de César Monteiro e são mais do que meras características desta cinematografia. A figura de João de Deus, entre outras, encarna e encena esse aspeto de modo particularmente visível, em especial face a figuras da ordem ou de autoridade. No que respeita às relações intrínsecas entre estética e política, este artigo é devedor do pensamento de Jacques Rancière, apoiando-se na distinção que este autor propõe entre “police” e “politics”. A “polícia” definir-se-ia como a “lei, geralmente implícita” que determina e regula os lugares e a visibilidade dos diferentes grupos na sociedade.² Antagonisticamente, “política” poder-se-ia definir como o que disrompe as fronteiras do consenso enquanto “regime do perceptível” configurador do desaparecimento da política (Rancière 2010a: 102, 103).³ Um ato político é um ato que questiona e que coloca como questão o consenso, “a determined regime of the perceptible, a particular mode of visibility of right as *arkhê* of the community” (Rancière

1999: 107, 108). A ficção, dada a intrínseca ligação entre política e estética na época moderna, que se transmitirá da literatura para o cinema (Rancière 2007a: 6, Rancière 2010b: 156), assume um papel crucial de dissensualidade (Rancière 2010a: 148).

Neste sentido, a personagem João de Deus assume uma importância exemplar (e não apenas no momento em que se assume como um “duplo” de João César Monteiro (Monteiro/Gili 2005: 411)) pelos seus constantes atos discursivos de contestação e subversão.⁴Recordações da Casa Amarela, procura-se traçar as ramificações de um percurso político que, como se confirmará mais tarde, desagua num compromisso fílmico com a realidade contemporânea. Assim sendo, as constantes referências literárias (também nacionais) que perpassam a obra cinematográfica de João César Monteiro e as adaptações que fez de contos tradicionais (a partir da antologia organizada por Carlos de Oliveira e José Gomes Ferreira) nem por isso deixam de estar ligados a prementes questões contemporâneas. A propósito de *Silvestre* (1981), escreve Monteiro no número 460 dos *Cahiers du Cinéma* (Outubro de 1992):

Pelo fascismo fomos arrancados do cordão umbilical da nossa própria história, pulverizados: qual será o nosso destino? Atirados em mil pedaços, fazemos filmes que invocam o *gai savoir* dos elfos para tentarmos ficar parecidos com eles. Atroz, a praia aberta por essa exploração – geografia irrisória de uma região fabulosa e conjecturada. Poderemos ainda ler os fragmentos do nosso corpo disperso? Voltar a ligá-los a um desejo cívico? O nosso destino é um palimpsesto insondável, um equívoco? Quem somos nós, tão idênticos a nós próprios e a coisa nenhuma? A que é que se parece a nossa tão vaga e tão obscura estranheza? (Monteiro 2005d: 323)

Ao fazer referência, no mesmo texto, através da expressão “we can’t go home again”, ao título do filme experimental de Nicholas Ray e seus alunos na Binghamton University nos anos 70, Monteiro evidencia não procurar uma “nossa” história ou ir ao seu (re)encontro, e muito menos encontrar numa eventual perda (de origem, de sentido) o grau zero de uma teleologia. Não se configura, deste modo, no *topos* da geografia e história de “fronteira”

português, uma solução de e para contrastes, antagonismos e diferenças, resolvidos pelo carácter acêntrico e cosmopolita nacional (fronteira *entre* identidades e comunidades), como a frase “idênticos a nós próprios e a coisa nenhuma” poderia levar os mais incautos a crer. Ao invés, Monteiro traça a “orla”, nomeadamente a “praia”, como um *tropo* utilizado num ato político de dissolução (de identidade[s], comunidade[s] e consensualidade[s]). O mar não assume uma função identitária ou afetiva, nem tão pouco assume uma função filosófica e/ou política enquanto *topos* do heterogéneo a ser sublimado (cf Esposito 2010: 107-111). Funciona antes como o *tropo* de uma radical descontinuidade e alteridade que simultânea e inseparavelmente constitui e destitui constructos identitários e políticos: a arte enquanto condição de (im)possibilidade da política e instrumento político em operação contra a “police”. Assim, aplicaremos aos filmes de João César Monteiro uma definição ampla de textualidade enquanto “constant and radical dialectical play of the difference(s) between text and context” (McGuirk 2009: 137), o que nos permite discernir nestes filmes um ancoramento através da *poiesis* (no sentido lato do termo) na realidade da *polis*.

“As aparências desiludem”

“On se dit qu'il n'y a rien à voir, mais en fait c'est surtout un refus de voir ce qu'il y a à voir.”

João César Monteiro

Recordações da Casa Amarela: uma comédia lusitana (1989; doravante *Recordações*) é o primeiro filme de uma trilogia escrita e realizada por João César Monteiro – completada por *A Comédia de Deus* (1995) e *As Bodas de Deus* (1998) – traçando as desventuras de João de Deus, interpretado por Monteiro. Entre alguns biscates a escrever textos para jornais e dinheiro pedido à sua pobre mãe, João de Deus vai vivendo com dificuldades num quarto alugado na casa “barroca” de Dona Violeta. Vai sobrevivendo também com recurso à arte, já que se “alimenta de Schubert” e de “uma vaga cinefilia”, como se refere no Dossier de Imprensa (Monteiro 2005e: 404), e tem no quarto uma foto de Carlos de Oliveira⁵ e um poster de Erich von Stroheim enquanto capitão von Rauffenstein no *La Grande Illusion* (1937), de Jean Renoir. Se adicionarmos a isto as suas paixões nunca inteiramente correspondidas por jovens mulheres, assim se vão passando os dias de João de Deus e assim

se compõe o seu sustento. Até que uma série de (des)afortunados eventos o levam a encenar uma revolução com vista a “marchar sobre São Bento”.

Após um significativo diálogo com a polícia, dá-se o seu encerramento num manicómio, do qual se evadirá (após uma conversa com um personagem do seu primeiro projeto de ficção, *Quem espera por sapatos de defunto morre descalço*, realizado em 1970 e visado pela censura) para “dar trabalho”. Na cena final, emerge como Nosferatu de alçapão da boca de água no Largo das Alcaçarias, em Lisboa. Nosferatu invade e evade-se, desaparecendo entre as sonoridades de uma Lisboa “à la Cesário Verde” (Monteiro 2005b: 407). Com o ecrã em negro e antes dos créditos finais, uma voz feminina lê os primeiros seis versos de “O Melro”, do anticlerical *A Velhice do Padre Eterno*, de Guerra Junqueiro (1885). É pois sob o signo (no texto) e o som de risadas que desaparecerá João de Deus e que se providenciará a entrada no filme seguinte da trilogia, em que João de Deus (agora interpretado por João César Monteiro sob o pseudónimo Max Monteiro, em homenagem ao mítico ator Max Schreck) continua a habitar vários textos e contextos, apontando quer as tensões quer as contradições da realidade social e política.

A reaparição de João de Deus no final de *Recordações* enquanto Nosferatu retoma o “tema da invasão” (Monteiro/Gili 2005: 414), repetindo a evocação de *Que farei Eu Com Esta Espada?* (1975), cujo embrião foi uma reportagem para a RTP, filmada durante o Processo Revolucionário em Curso no pós-25 de Abril. Neste filme, a presença ameaçadora do porta-aviões USS Saratoga faz-se sentir evocando também a figura de Nosferatu, nesta instância enquanto invasor e “portador do flagelo imperialista” (Monteiro/Gili 2005: 414), através da edição paralela de imagens destes e de extratos do clássico *Nosferatu* (F.W. Nurdau, 1922). Monteiro explica o processo de construção do filme da seguinte forma:

Então, imaginei o que se poderia ter passado caso tivesse havido uma invasão. Como é que poderíamos resistir, já que não tínhamos os meios militares para enfrentar uma ofensiva imperialista? Achei que se mostrasse um pouco da história e da cultura do meu país, talvez, dispusesse de uma arma, a única que tínhamos para lhes fazer face. E o filme foi-se organizando um pouco assim. (Monteiro/Gili 2005: 414)

Como Perez defende, referindo-se à figura de Nosferatu no filme de Murnau, também João de Deus enquanto Nosferatu não representa nenhuma ordem política, antes uma inexorável

força à qual é impossível resistir (Perez 1998: 125). É política neste sentido, porque perturba e ameaça toda e qualquer ordem existente. Este ressurgimento é antecipado no início do filme, com a banda-som que reencontraremos no final, mas também com o *travelling shot* perspectivado desde o rio que compõe a cena inicial do filme. Com esta cena, complementada com a *voz-off* de João César Monteiro lendo (sem qualquer indicação e com transposição imediata para a fala de João de Deus) o primeiro parágrafo de *Mort à Crédit* de Céline, na tradução de Luiza Neto Jorge, inicia-se este filme sob o signo de envelhecimento e morte (Narboni: 275):

Aqui estamos mais uma vez sozinhos. Tudo isto é tão lento, tão pesado, tão triste... Dentro de pouco tempo estarei velho. Tudo então se acabará. Tanta gente que passou aqui por este quarto. Disseram coisas. Não me disseram grande coisa. Foram-se embora. Envelheceram, tornaram-se lentos e miseráveis, cada qual no seu recanto da terra. (Céline 1986 : 11)

Esse barco em passagem e/ou à deriva, que lança o olhar da câmara sob vários navios atracados na margem (entre os quais o navio escola Sagres, assim como um navio de guerra), evoca o barco de Nosferatu, do mesmo modo que o barco à deriva albergando morte e armas que abre o supracitado *À Flor do Mar*.

Que Farei Eu com esta espada? pode aparecer como um filme exemplarmente engajado com o contexto e o discurso sociopolítico, mesmo apesar do título pessoano. No entanto, como notado por Luís Miguel Oliveira, este filme ultrapassa simultaneamente a tipicidade de um *genre* e de um espaço-tempo, o “pós-25 de Abril”: dada a falta de uma “certeza revolucionária”, e por causa dos elementos que o filme convoca e do modo como os articula, mas também porque na sua “típica” reflexão sobre a “actualidade”, ele procura ainda mais encontrar uma distância que propicie a análise (Oliveira 2010: 35). A “distância” em relação à atualidade ou realidade representa não apenas uma particularidade do cinema de João César Monteiro (que o é), mas uma condição de possibilidade da (re)visão histórica e política que acompanhará e conformará os seus filmes e, entre esses, os que são protagonizados por João de Deus. Do mesmo modo, não deve ser confundida com distanciamento do contexto sociopolítico e cultural. Como observa Rancière, em qualquer espetáculo⁶ há já e sempre uma distância, não como um obstáculo a ser superado para se

atingir uma realidade além da imagem, mas antes, condizendo com a noção derrideana de espaçamento, como a normal condição de possibilidade de comunicação (Rancière 2009: 10). O cinema de João César Monteiro dispensa-se da servilidade de economias miméticas e do poder que estas impõem: o cinema será a estratégia e a tática para assegurar o compromisso com o real sem abdicar da imprescindível liberdade estética sem a qual esse compromisso não é possível. Como refere Luís Miguel Cintra, o cinema de João César Monteiro não filma simplesmente realidade ou ficções, mas sobretudo “un rapport à la réalité. Monteiro fictionne même la réalité, crée la fiction pour rattrapper la réalité” (Cintra 2004: 127). Monteiro não se coíbe de abordar a realidade, desviando-se no entanto de qualquer manipulação ou simplista doutrinação. João de Deus coloca a recusa de ignorar e ocultar a realidade, em cena. Em *Recordações*, um editor de ar suspeito, de seu nome Ferdinando, encarrega João de Deus de escrever um texto a partir de duas fotografias. Uma retrata crianças em situação de pobreza e miséria, ao passo que a outra apresenta uma figura política no mercado comum da Europa numa noite de boémia e implícita devassidão. É-lhe pedido que contraste os “corpos esqueléticos por um lado, os braços lascivos das pêgas do mercado comum por outro”. Ferdinando acrescenta: “O que pode não ser verdade a esta mesa, passa a sê-lo uma vez impresso e tornado público”; João de Deus responde que as “aparências desiludem”.⁷ “A revolução ou o calvário? Pasmese e leve o diabo a escolha”, afirma João de Deus, pedindo para ficar com a fotografia das crianças como souvenir (“É artística”). João de Deus não recusa ver a realidade, nem recusa ver nela o que há para ver.⁸ Nem, como se verá, Monteiro. Segundo este, o papel dos artistas é o de quebrar com o consenso instaurado por ordens e regime de um sensível partilhado consensualmente, como refere numa entrevista realizada a propósito de *Recordações*:

O cinema e a cultura em geral serão tão mais ricos quanto mais consigam suscitar diferentes pontos de vista. [...] O papel dos artistas é o de mostrar as dificuldades de uma sociedade, enquanto o do poder é tentar escondê-las. O poder português gosta de um cinema que dê uma imagem positiva da sociedade, um cinema que se preste a fazer-lhe esse pequeno frete. (Monteiro/Gili 2005: 415)

Nem João César Monteiro nem João de Deus se sujeitam ou se dispõem a fretes para compor uma imagem positiva da sociedade quer a nível concreto quer a nível abstrato. No

contexto de um Portugal pós-25 de Abril e 25 de Novembro, e pós-adesão à Comunidade Europeia, João de Deus “comporta-se quase como um prisioneiro”; resiste à pobreza, organizando-se o melhor possível (Monteiro and Gili 2005: 411)). Não se estranhará, dada a importância da arte enquanto arma e enquanto modelação da realidade, que João de Deus viva e, em grande medida, sobreviva com uma linguagem repleta de referências artísticas (Tavares 2004: 80). João de Deus é mais do que uma “contradição social” (*ibidem*); em muitos aspetos, funciona por contraposição ao social. Alain Bergala nota esta tensão constante entre a irredutibilidade da singularidade dos desejos e prazeres de João de Deus, refutando possíveis acusações de esteticismo estéril:

Jean de Dieu n'est pas un esthète pervers, isolé dans la tour d'ivoire de ses fantasmes, il est bel et bien dans ce monde, dont il subira toutes les agressions, jusqu'à la mort, mais sa morale politique est de ne jamais céder sur ses plaisirs ni sur la singularité de son désir, ce qui reviendrait à donner des gages à la brutalité et à la grande bêtise hypocrite du social. (Bergala 2004: 298)

Esta “morale politique” contraposta à moral da “police” é ilustrada no momento em que João de Deus confronta a sua inquilina acerca do que ele crê serem percevejos no seu quarto. A parda eminência de Dona Violeta, de contornos salazaristas, nega essa possibilidade dada a higiene da sua venerável residência (“Fotografem à vontade”). Trata-se de uma encenação exemplar do processo (no filme e na trilogia) de contestação e subversão das figuras da ordem pelo indigente João de Deus, empenhado em tornar visível o que dada (e nenhuma ordem é simplesmente “dada”) ordem oculta e/ou exclui. Enquanto Dona Violeta duvida e pergunta se não será alergia devido a “bicho apanhado na rua ou sabe Deus onde”, ouve-se o desfolhar de um livro: João de Deus lê as várias definições e sinónimos desse “parasita do homem” numa enciclopédia (entre eles, “fede-velha”) e acaba por exclamar “Maiakovski chama-lhe punaesia normalia”, referindo-se à peça satírica *O Percevejo* (encenada pela primeira vez em 1929). Independentemente da existência dos percevejos, a tortura de João de Deus é real, impede-o de dormir, deixa-lhe marcas no corpo e este não encontra outra forma de resistir senão através da arte. Mais tarde, Deus pensará ter conseguido aprisionar uns percevejos num frasco, mas estes não são visíveis, o que não exclui a possibilidade da sua existência:

Não temos nunca a certeza se isso é um sinal do delírio dele. Admito que possa ser esse o caso. Pensei muito em personagens encarcerados. Não se trata de nenhuma experiência pessoal, mas tive inúmeros contactos com antigos presos políticos que me contaram várias histórias sobre esse período da vida deles. Quando se é forçado a viver num regime de total isolamento às vezes delira-se. A presença dos percevejos é, pois, uma possibilidade. (Monteiro/Gili 2005: 411)

Se o poder se constitui, como vimos, ao esconder tensões e dificuldades, a possibilidade de existência do que não é visível nem audível, daquilo que não é contabilizado porque é apenas “ruído” (visual, os percevejos; sonoro, a interpelação de João de Deus ao tom moralístico de Dona Violeta) tem um efeito potencialmente disruptor. O ficcional *como se* possibilita, é a possibilidade, sempre em aberto, de tornar visível (mesmo enquanto ausência) o que não é enquadrado, o que é ocultado, contestando a ficção consensual imposta pela ordem policial:

What characterizes the mainstream fiction of the police order is that it passes itself off as the real, that it feigns to draw a clear-cut line between what belongs to the self-evidence of the real and what belongs to the field of appearances, representations, opinions and utopias. Consensus means precisely that the sensory is given as univocal. Political and artistic fictions introduce dissensus by hollowing out that 'real' and multiplying it in a polemical way. The practice of fiction undoes, and then re-articulates, connections between signs and images, images and times, and signs and spaces, framing a given sense of reality, a given “commonsense”. It is a practice that invents new trajectories between what can be seen, what can be said and what can be done. (Rancière 2010a: 148)

Mais do que tornar o invisível visível, esta prática coloca em questão a barreira entre o que é visível e o que não é visível. É uma prática de contestação e de resistência. João de Deus terminará precisamente o supracitado diálogo com Ferdinando ao retirar, por sua vez, uma foto da sua mala, aparentemente de um homem semi-nu numa publicidade de revista. Após o discurso moralista de Ferdinando, é a vez de João de Deus responder com uma imagem, sugerindo rudemente ao sensacionalista editor que a “meta no cu”.

“É celestial”

“The word ‘should’ should never arise. There is no such concept as ‘should’ with regard to art or anything unless you specify. [] My feeling about art is that one very important aspect of art is that it makes people aware of what they know and don’t know that they know.”

William Burroughs

João de Deus é apoiado pela arte e pela ficção, mas não se coíbe de refletir, ou de (tentar) mudar a realidade. Seja na sua visão do cinema por meio da teorização dos impérios do gelado (reinando agora o *icecream* americano) ou na sua política do gelado (“A minha política é o gelado”) em *A Comédia de Deus*; seja, em *As Bodas de Deus*, pela atribuição de parte da sua fortuna à compra de armas para (de novo) procurar levar a cabo a insurreição (após encenar um golpe de estado cénico na ópera) e implantar a República. O carácter fársico dos golpes de João de Deus torna visível a violência do regime de ordem imposto (aparentemente democrático) e explicita que a política acaba muitas vezes por ser reduzida ao “identificarse con un arte de la diplomacia que disimula la relación de natural enemistad mediante las formas corteses de lo ceremonial, del tacto y de la contención” (Esposito 2009: 84) – mas apenas João de Deus tem a lucidez de o assumir. Enfim, é um carácter que, como refere Monteiro, sofre de “la pire des folies, celle de ne pas être fou” (D’Allones *et alii* 2004: 53).

João de Deus insurgir-se-á contra quer a opressão de uma democracia meramente formal (Monteiro 2005c: 380) quer, de forma ostensivamente subversiva, a mercantilização, num “refus obstiné du commerce libéral des biens et de la loi de l’offre et de la demande” (Narboni 2004: 276). João de Deus não presta subserviência alguma ao capital, pouco valor lhe dá e desfaz-se dele rapidamente, seja o dinheiro que recupera após a morte de Mimi e que atira a Julieta, em *Recordações*, seja a prodigiosa soma que misteriosamente recebe em *A Boda de Deus*. Recusa ainda dobrar-se às exigências e aos caprichos de Judite e dos seus esquemas para atrair investimento para os gelados em *A Comédia de Deus*.

O cinema de João César Monteiro é demonstrativo não apenas de uma resistência à subserviência ao capital por si – embora, como refere Vítor Silva Tavares a propósito do escândalo em torno de *A Branca de Neve*, César Monteiro possa ser percecionado como um artista “que sempre recusou submeter o seu trabalho à lógica mentecapta, e aos

imperativos, do capital" (Tavares 2005: 68) –, mas também de uma resistência a uma economia de fácil e imediato consumo (*ergo*, consumação) do produto artístico.⁹ Como pertinentemente nota Marcos Uzal:

À toute spéculation et à toute capitalisation Monteiro oppose donc son désir. [] Il ya donc une économie propre à Monteiro mais qui n'a rien à voir avec l'argent. Le cinéma de Monteiro est un équilibre entre de l'excès et de la retenue: excès des sens, retenue des gestes. [] Selon Monteiro le désir ne doit pas forcément aboutir à la consommation. Certains spectateurs trouveront peut-être cela décevant mais pour le cinéaste c'est encore un moyen de s'opposer au culte de l'efficacité et de fuir une fois de plus les obligations du spectateur: le désir prolongé plutôt que la jouissance immédiate. Des postures contre l'imposture. (Uzal 2004: 267)

A resistência do cinema far-se-ia também então através de uma postura contra a impostura, por quem não tem outros meios que não o seu filme e por quem, no filme, não tem outros meios senão o seu engenho e a sua arte. Volte-se a *Recordações* e ao momento em que João de Deus acabará por defender perante a autoridade policial que a sua tentativa de golpe não foi fruto de ebriedade nem de aposta (“Detesto apostas e nunca bebo”). Preso por imitar um oficial de exército (com a farda comprada nos ciganos), João de Deus é levado perante o agente da polícia enquanto este almoça, petiscando-lhe o almoço e juntando-se-lhe com o seu pão com chouriço: é um remoçado João de Deus frente ao que se encontrou com Ferdinando, o editor. Interpelado acerca do seu nome, João de Deus tem de explicar quem é o poeta seu homónimo e também que o livro de Friedrich Hölderlin (*La Mort D'Empédocle*) que se encontra entre os seus pertences não é um policial, como questiona o agente da polícia: é “celestial”. Esta é uma resposta simultaneamente política e estética, negando o policial quer enquanto género comercial quer enquanto modulação de comportamento. A polícia, que (de)limita os lugares e as funções a serem ocupadas na sociedade, prontamente destinará João de Deus ao seu apropriado lugar enquanto indigente – o manicómio – mas não sem que antes João de Deus possa impor a sua presença política enquanto “intelectual de esquerda” que procurava “marchar sobre São Bento”.¹⁰

João de Deus assumirá de novo uma postura de resistência em *A Comédia de Deus*. Ao ser expulso da gelataria *Paraíso*, é capaz de dizer que não é ele que é expulso; é ele quem condena Judite e o investidor estrangeiro a ficar. João César Monteiro refere ter querido

fazer “um filme político no sentido grego, uma intervenção na vida pública” face a uma preocupação face à “hegemonia da Alemanha” (Monteiro/Hodgson 2005: 428). Referindo-se a Judite, a ex-prostituta dona do estabelecimento de gelados onde trabalha e do qual será expulso, por Judite, justamente, o realizador refere em entrevista: “Judite representa a ordem estabelecida. E o filme é um filme contra a ordem estabelecida. É preciso fundar uma nova sociedade. É uma preocupação que diz respeito a toda a gente” (Monteiro/Hodgson 2005: 428).

Poder-se-á perguntar, no entanto: de que forma é que a definição enquanto intelectual de esquerda e a (gorada) revolução são políticas, se realmente não se efetiva qualquer fundação de “nova sociedade” ou qualquer mudança política de nota? No sentido em que intervém publicamente contra a ordem estabelecida e define a questão da ordem/da sociedade como um problema público. As figuras da ordem estabelecida são constantemente contestadas e subvertidas por aqueles que são excluídos do poder – e que mostram o que o poder quer esconder.

Enquanto meio para alcançar este fim, a distorção paródica das figuras e discursos da polícia não está em questão neste filme e nesta trilogia: ela é a questão. E enquadra-se num processo mais abrangente. Manuel Gusmão, partindo do interesse de Monteiro pelos escritos de Carlos de Oliveira e Herberto Helder sobre cinema, percebe perspicazmente os “modos de fazer cinema”, “trabalhar com citações” de João César Monteiro (Gusmão 2005: 54) . Com um certo tato e alertando para possíveis confusões, Gusmão avança com a noção de *poesia*, no sentido lato de invenção artística (Gusmão 2005: 51). Partindo da referência a Carlos de Oliveira e Herberto Helder numa carta de João César Monteiro, datada de 8 de Setembro de 1991, em que são apresentados como autores das melhores reflexões sobre cinema, Gusmão coloca primeiramente duas questões relativas, nomeadamente, às “representações ou figurações do cinema na obra dos dois poetas” e à “reflexão implícita nos modos como trabalhavam” (Gusmão 2005: 53). Gusmão realça características partilhadas pela poesia desses autores e pelos filmes de Monteiro e que se traduz em termos cinematográficos não apenas a nível “da importância da montagem, mas também por exemplo da decisão sobre a duração do plano ou da sequência e, em geral, para as mudanças de ritmo ou de registo estilístico” (Gusmão 2005: 53). Os diferentes processos

de citação, da invocação do que é heterogéneo (Gusmão 2005: 55)¹¹ conduzem a um jogo de constante variação entre registos, estilos, situações e citações: o “[v]aivém entre o oral e o escrito, o erudito e o popular, o grotesco e o sublime, o obsceno e o sagrado” (Gusmão 2005: 55). A criação de cenas e sentidos através do “jeu” de subversão do ritual pela *bouffonnerie* (Py 2004: 291), do nobre pelo escatológico (Narboni 2004: 272), encontra nas invocações literárias, musicais e cinematográficas um ponto de articulação que permite resistência. O apontado jogo entre *pathos* e *bathos* é não tanto uma característica de João de Deus quanto a condição de possibilidade de um discurso que inexoravelmente e indelevelmente subverte resistindo a (velhas ou novas) ordens. Estas mudanças de “estilo, de cenário e de mundo na obra do cineasta, ou no interior de um só filme” (Gusmão 2005: 54) fazem de “impuro” e “misturado” qualificativos adequados ao cinema de Monteiro (Gusmão 2005: 55).

Poder-se-á referir então a capacidade dos filmes de João César Monteiro para explorar a potencialidade do cinema na sua impureza e mistura. Como refere Marcos Uzal, o cinema de César Monteiro está repleto de arte sob as mais diversas e divergentes formas, mas é uma arte que busca dialogar com o real e não apenas com a cultura:

Il [l'art] est omniprésent dans ses oeuvres, sous forme de tableaux, de textes, de musiques, sans oublier les chansons populaires. Ces emprunts, ces citations, ces références ne sont pas exposés dans ses films comme des bibelots précieux, ils sont au contraire aussi présents et vivants que la lumière, le vent ou les arbres. Car comme Sophia de Mello Breyner Andresen dans le court métrage qu'il lui consacre, Monteiro pense que l'art ne doit pas chercher à se placer dans la culture mais dans le réel. C'est sans doute pourquoi Monteiro a choisi le cinéma, art trivial et réaliste. (Uzal 2004: 261)

O aspeto trivial e realista do cinema e o facto de este ser uma arte que pretende situar-se no real levam a que a autonomia estética do filme seja o garante e a possibilidade de uma política nos e dos filmes. Isto é o que propõe Monteiro em resposta a Emmanuel Burdeau quando este lhe pergunta de “que forma é que os seus filmes são propostas políticas? Em que é que o João César é politicamente perigoso?”. Responde Monteiro: “Eu não sou um fora-da-lei. *Sou um abaixo-da-lei*. Por outras palavras: nenhuma ordem é aceitável se não for uma ordem filmica” (Monteiro/Burdeau 2005: 443).

Encontramo-nos assim em deslocação, não apenas *entre*, mas sobretudo *através de* fronteiras de género/arte, de registo e de estilo. *Recordações* não é simplesmente um exercício de subversão de ordem, mas um assumir do ato de filmar como um irrenunciável processo de subversão de ordens. Ser um cineasta “abaixo-da-lei”, obedecendo apenas a uma “ordem fílmica”, não entra em contradição mas antes vai a par e passo com aquilo que Miguel Gomes denomina de “desrespeito cinematográfico”:

A propósito do cinema de João César Monteiro costuma-se referir a dialéctica entre alta e baixa cultura, mas penso que a que mais me importa, e que é paralela a esta, é o modo como o realizador se relaciona com o cinema, enquanto matéria e *modus operandi* da projecção de um olhar. Aí poderia falar-se tanto de inabalável compromisso com o que filma [...], como se poderia *au contraire* invocar um certo desrespeito pelo cinema, uma vontade renovada de sabotar a solenidade, por vezes capricho mas sobretudo por imposição de um pudor primordial, e assim evitar a abordagem beata a que muitos sucumbem no realizar de missinhas artísticas. A este constante deslizar de uma coisa a outra [...] vejo eu uma procura, nem sempre pacífica é certo, pela imposição de um espaço justo e higiénico entre o cinema e o seu hipotético destinatário - um espaço nem suficientemente afastado nem suficientemente próximo, que por um lado não deixe o espectador incólume às investidas do cinema, e que por outro não deixe que este se lhe imponha à martelada. (Gomes 2005: 565)

O cinema enquanto resistência, por outras palavras, não implica desistência ou falta de compromisso. Antes assume um compromisso com o que se filma, com o que filma e o que é filmado. O “inabalável compromisso com o que filma” é suplementado e, em certa medida inseparável (não simplesmente “*au contraire*”), de um “certo desrespeito pelo cinema” na obra de Monteiro. Não se trata de uma simples contestação ou subversão das regras do cinema *per se*, mas antes da plena assunção de que a “ordem fílmica” não está nunca delimitada *a priori* – e nem *a posteriori*. Essa absoluta intransigência com a “ordem fílmica”, o estético, não preconiza em Monteiro nenhuma busca de pureza ou equilíbrio. A “ordem fílmica” não só é impura e misturada, mas só é ordem – e contraordem, para ser mais concreto – enquanto impura e misturada. Esta é a condição de possibilidade da reinscrição performativa entre texto e contexto, entre espetáculo e espectador. Filma-se sempre, partindo da citação de Luís Miguel Cintra, uma “relação com a realidade” embora esta distância (até por uma questão de neutralidade da câmara (D'Allones *et alii* 2004: 53) não implique distanciamento.

“Dá-lhes trabalho”

“Doing art means displacing art's borders, just as doing politics means displacing the borders of what is acknowledged as the political.”

Jacques Rancière

A propósito de *Recordações*, Monteiro nota que este não se trata de um “film sur l'abjection totale de l'être” mas, pelo contrário, sobre “l'abjection totale du paraître” (D'Allones *et alii* 2004: 53). Em resposta a uma crítica que, reportando-se a *Recordações*, o rotula de cineasta da “abjeção”, Monteiro de novo traz à tona a questão do “mostrar” e da “visibilidade”:

Ora, é preciso não saber ver. A questão parece-me de uma evidência total. Para já, não sou um cineasta da abjeção. Sou um cineasta da abominação. Há coisas que são abomináveis, e isso eu mostro. Eu faço filmes para mostrar isso. Mas este não é o meu primeiro filme. Andamos aqui há anos, os filmes seguem-se uns aos outros e há uma lógica nisto tudo: é passar da abominação ao sagrado. E o sagrado é qualquer coisa que se toca. Que se toca, tentando não profanar. Não profanar o quê? Tentando não profanar o real. Isto é, o real é o que é, e toda a forma de manipulação repugna-me. Quanto ao religioso, sim, mas no sentido, de estar religado às coisas, aos seres. O sagrado é o cinema, ao fim e ao cabo. (Monteiro/Silva 2005b: 358-359)

Neste sentido, suplementando o que refere Paulo Filipe Monteiro, é precisamente porque está (a e não apesar de estar) “bem enraizado em princípios éticos e estéticos” que, a haver um suposto centro, este “não está atrás, mas à frente, no projecto de algo que está por vir e não se conhece” (Monteiro 2007: 212). Tal reforça a noção de “poesia” que Manuel Gusmão propõe na análise do cinema de Monteiro “para designar aquilo que há de invenção em qualquer arte. Invenção que é memória e esquecimento; descoberta do que estava há muito ou agora mesmo ali; movimento das mãos procurando às escuras um corpo, ou lance de dados à procura do desconhecido, ou de que algo aconteça ou alguém venha” (Gusmão 2005: 51).

Nesse sentido, é poética a entrevinda de João de Deus enquanto Nosferatu no final de *Recordações*. A performance de João de Deus enquanto Nosferatu e Stroheim permite um confronto com a sociedade, porque “c'est justement en affrontant la société avec l'uniforme de von Stroheim et en renaissant sous les traits de Nosferatu que Monteiro y

impose sa singularité” (Uzal 2004: 264). Contudo, o cinema será não tanto “le lieu d’une reconnaissance puis d’une renaissance” (*ibidem*) quanto o meio de um estranhamento e de uma duplicidade, através da heterogeneidade de citações que (de)limitam e suplementam (no sentido derrideano do termo) diferentes e divergentes (con)textos. Reemerge a noção, da arte (e do cinema) como arma, que Monteiro havia explicitado em relação ao outro filme em que Nosferatu tem um papel de destaque. Referindo-se a João de Deus e à sua performance enquanto Stroheim, afirma Monteiro:

Para alguém que vive num regime de pobreza, o cinema e a música são amparos. Ajudam a viver. É ou não é a função da arte a de nos ajudar a viver melhor? Nesse sentido é muito provável que, no imaginário dele, sonhe ser um pouco como Stroheim, mesmo que esse sonho tome uma forma cinematográfica completamente irrisória. Essa sequência tem uma outra conotação. Como sabe, Portugal passou por uma pequenina “revolução” em 1974 que acabou mal. Ora, não é por acaso que a minha personagem se mascara de capitão de cavalaria. É a minha homenagem pessoal a um senhor que se chama Otelo Saraiva de Carvalho e que na altura estava preso. Originalmente, o filme era-lhe dedicado. Depois tirei a dedicatória, porque ele já tinha sido libertado e, por conseguinte, já não fazia sentido. (Monteiro/Gili 2005: 412)

Em 1992, em *O Último Mergulho* (telefilme subordinado ao tema “Água”) dois suicidas à beira-rio adiam a morte por uma noite de sórdida farra por Lisboa, parte dela passada numa pensão com o nome *25 de Abril*. Embora equacionado como um eventual protagonista (Monteiro/Silva 2005b: 353), João de Deus acabará por se limitar a uma fugaz aparição. A leitura em *voz-off* de excertos de *Hyperion* com o mar como fundo, conjugada com a banda-som de registos alternantes, articula variadas esferas culturais e políticas. No texto de Hölderlin, “utopista, ainda impregnado dos ideais da Revolução Francesa”, destruído na “nova Alemanha pré-bismarquiana”, propõe-se a construção de uma “nova Grécia” (Monteiro/Silva 2005b: 358). O filme é “uma metáfora sobre o estado do cinema e sobre o estado da sociedade civil portuguesa”, e o fato de a pensão do filme se chamar *Pensão 25 de Abril* destaca o filme enquanto “canto fúnebre sobre aquilo que pensávamos que o 25 de Abril nos podia oferecer”, que não o “neomarcellismo” cavaquista (Monteiro/Silva 2005b: 358).

Não é o Ulisses de “novo em Ítaca” que Monteiro anunciava na auto-entrevista de 1969, mas é, vinte anos depois da entrevista e quinze anos após o 25 de Abril, um Nosferatu de novo em Lisboa, e desta vez não apenas como invasor mas também como evadido, “desaguando” – para usar a expressão que João Monteiro aplica à personagem que virá a ser Robert Jordan em *À Flor do Mar* – no seio de uma Lisboa que assim se vê transformada em barco invasor após ser vista a partir de um barco no travelling inicial do filme e ser um espaço permanentemente conotado com a prisão – desde o título a evocar o livro de Fiódor Dostoiévski, passando pelas epígrafes, pela casa amarela e pelo manicómio, até chegar às intencionadas dedicatórias a Otelo de Carvalho. A libertação e a liberdade de João de Deus representando (e representado por) *Nosferatu* enquanto monstro da “água das ratas” (Monteiro 2005b: 406) tem uma dimensão política e humana que está intimamente relacionada com a supramencionada resistência dos filmes de Monteiro a um fácil consumo e digestão; e com o papel do cinema e do realizador na e para a sociedade:

Creio que essa aparição de Nosferatu, essa saída simbólica da vagina, é ambígua. Em português "dar trabalho" tem esse duplo significado, quer dizer também chatear os outros, incomodá-los. Acho que o trabalho humano está a desaparecer, o que é um dos crimes mais graves da nossa sociedade. "Dar trabalho" significa, talvez, dar ao homem aquilo que lhe é devido. Para mim, embora de uma forma talvez utópica, é o trabalho, livre de todos os constrangimentos, que torna o ser humano. É uma ideia um pouco comunista, não no sentido da filiação num partido político, mas no sentido utópico e libertário da palavra. (Monteiro/Gili 2005: 415)

A encenação do Nosferatu que emerge com sons cesarianos e que desaparece no ecrã para ser seguido por uma leitura de um poema de Guerra Junqueiro não se pode confundir, no entanto, como uma excentricidade e uma excrecência da mensagem “política”. Pelo contrário: a “ordem fílmica” de Monteiro impera em absoluto não apesar de ser impura e/ou promíscua, mas precisamente porque o é. Não articula uma visão ou revisão pronta a ser consumida, mas torna possível novas articulações, antes invisíveis ou impercetíveis, ao questionar pressuposições políticas e artísticas através da absoluta heterogeneidade de referências e citações em cena. As citações (inter e intra-textuais) não são um efeito do filme, mas antes a sua condição de possibilidade. *Recordações* não é um filme político ou de resistência no pós-25 de Abril pós-adesão à CEE: é político e é resistência enquanto filme, e

enquanto filme está intensamente comprometido com a realidade com que ficcionalmente se relaciona.

Bibliografia

- Almeida, Miguel Vale de (2000), "Tristes luso-tropicais: raízes e ramificações dos discursos luso-tropicalistas", in *Um Mar da Cor da Terra. Raça, Cultura e Política da Identidade*, Lisboa, Celta: 161-84.
- Bergala, Alain (2004), "Politique de la jeune fille", in *Pour João César Monteiro: «Contre tous les feux, le feu, mon feu»*, Paris, Yellow Now: 297-313.
- Céline, Louis-Ferdinand (1986), *Morte a Crédito*, tradução de Luíza Neto Jorge, Lisboa, Assírio & Alvim.
- Cintra, Luís Miguel (2004), "Entretien avec Luís Miguel Cintra", in *Pour João César Monteiro: «Contre tous les feux, le feu, mon feu»*, Paris, Yellow Now: 115-29.
- Costa, João Bénard da (2005), "Os Filmes da Água", in *João César Monteiro*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema: 335-46.
- D'Allones, Fabrice Revault / Colin, Ludovic / Silva, Pierra *et al.* (2004), "Propos et dialogues: florilège", in *Pour João César Monteiro: «Contre tous les feux, le feu, mon feu»*, Paris, Yellow Now: 52-4.
- Esposito, Roberto (2009), *Comunidad, Inmunidad y Biopolítica*, tradução de Alicia García Ruiz, Barcelona, Herder.

- Esposito, Roberto (2010), *Communitas. The Origin and Destiny of Community*, tradução de Timothy Campbell, Stanford, Stanford University Press.
- Gomes, Miguel (2005), "Depoimento de Miguel Gomes", in *João César Monteiro*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema: 561-5.
- Gusmão, Manuel (2005), "Algumas prosas para ir e vir ao cinema de João César Monteiro (ou de um certo riso inquieto na noite dos últimos românticos)", in *João César Monteiro*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema: 49-55.
- McGuirk, Bernard (2009), "Laughin' again he's awake: Haroldo de Campos à l'oreille de l'autre celte", in *Haroldo de Campos in conversation*, London, Zoilus Press: 126-52.
- Monteiro, João César (2005a), "Auto-Entrevista", in *João César Monteiro*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema: 249-55.
- (2005b), "Largo das alcaçarias ext. madrugada", in *João César Monteiro*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa: 406-7.
- (2005c), "O regresso de Lúcifer: entrevista com João César Monteiro por Alexandre Carita", in *João César Monteiro*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema: 377-80.
- (2005d), "Silvestre", in *João César Monteiro*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema: 323.
- (2005e), "Sinopse ", in *João César Monteiro*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema: 404.
- Monteiro, João César / Burdeau, Emmanuel (2005), "Não ceder nem um pintelho: entrevista com João César Monteiro por Emmanuel Burdeau", in *João César Monteiro*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema: 436-46.
- Monteiro, João César / Gili, Jean A. (2005), "Um cineasta na cidade: entrevista com João César Monteiro por Jean A. Gili", in *João César Monteiro*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema: 410-6.
- Monteiro, João César / Hodgson, Pierre (2005), "Entrevista com um vampiro: entrevista com João César Monteiro por Pierre Hodgson", in *João César Monteiro*, Lisbon, Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema: 419-29.

- Monteiro, João César / Silva, Adelino Tavares (2005a), "'Silvestre é um filme sobre a aprendizagem...": entrevista com João César Monteiro por Adelino Tavares da Silva", in *João César Monteiro*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa: 325-33.
- Monteiro, João César / Silva, Pierre da (2004), "Entretien avec João César Monteiro", in *Pour João César Monteiro: «Contre tous les feux, le feu, mon feu»*, Paris, Yellow Now: 39-50.
- Monteiro, João César / Silva, Rodrigues da (2005b), "O Sagrado e o Profano: "O Último Mergulho" de João César Monteiro. Entrevista com João César Monteiro por Rodrigues da Silva", in *João César Monteiro*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema: 352-67.
- Monteiro, Paulo Filipe (2007), "A Comédia de Deus", in *O Cinema Português Através dos seus Filmes*, Porto, Campo das Letras: 203-13.
- Narboni, Jean (2004), "L'infini des sensations", in *Pour João César Monteiro: «Contre tous les feux, le feu, mon feu»*, Paris, Yellow Now: 271-81.
- Oliveira, L. M. (2010), "Que Farei Eu com Esta Espada?", in *As Folhas da Cinemateca. João César Monteiro*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa: 35-7.
- Perez, G. (1998), *The Material Ghost: Films and their Medium*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press.
- Py, Aurélien (2004), "Le désir de continuité", in *Pour João César Monteiro: «Contre tous les feux, le feu, mon feu»*, Paris, Yellow Now: 283-95.
- Rancière, Jacques (1999), *Dis-agreement: Politics and Philosophy*, tradução de Julie Rose, Minneapolis-Londres, University of Minnesota Press.
- (2007a), "The Future of the Image", in *The Future of the Image*, tradução de Gregory Elliott, Londres-Nova Iorque, Verso: 1-31.
- (2007b), *On the Shores of Politics*, tradução de Liz Heron, Londres, Verso.
- (2009), *The Emancipated Spectator*, tradução de Gregory Elliott, Londres, Verso.
- (2010a), "The paradoxes of political art", in *Dissensus: On Politics and Aesthetics*, tradução de Steve Corcoran, Londres -Nova Iorque, Continuum: 134-51.
- (2010b), "The politics of literature", in *Dissensus: On Politics and Aesthetics*, tradução de Steve Corcoran, Londres -Nova Iorque, Continuum: 152-68.

Tavares, Vitor Silva (2004), "Entretien avec Vitor Silva Tavares", in *Pour João César Monteiro: «Contre tous les feux, le feu, mon feu»*, Paris, Yellow Now: 72-93.

Tavares, Vitor Silva (2005), "Notas para a recordação do meu amigo João", in *João César Monteiro*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa: 63-9.

Uzal, Marcos (2004), "L'infini des sensations", in *Pour João César Monteiro: «Contre tous les feux, le feu, mon feu»*, Paris, Yellow Now: 257-69.

Rui Miranda é doutorado em Estudos Lusófonos pela Universidade de Nottingham, tendo ensinado literatura e cinema lusófonos em Nottingham e no Queen Mary, University of London. Encontra-se de momento a realizar um projeto de pós-doutoramento financiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia no Centro de Estudos Humanísticos (Universidade do Minho) e na Universidade de Nottingham. O projeto tem como área de interesse as disseminações e transladações literárias e culturais entre as comunidades de língua oficial portuguesa em períodos de pós-conflito. Entre outros, publicou artigos sobre Fernando Pessoa (em *Pessoa in an Intertextual Web: Influence and Innovation; Legenda*) e cinema Português (em *Hispanic and Lusophone Women Filmmakers: Critical Discourses and Cinematic Practices; Manchester University Press*).

NOTAS

¹ Esta pesquisa foi realizada com o apoio da Fundação para a Ciência e Tecnologia (SFRH/BPD/71245/2010)

² “The police is, essentially, the law, generally implicit, that defines a party's share or lack of it. But to define this, you first must define the configuration of the perceptible in which one or the other is inscribed. The police is thus first an order of bodies that defines the allocation of ways of doing, ways of being, and ways of saying, and sees that those bodies are assigned by name to a particular place and task; it is an order of the visible and the sayable that sees that a particular activity is visible and another is not, that this speech is under: 207 discourse and another as noise” (Rancière 1999: 29).

³ “Political activity is whatever shifts a body from the place assigned to it or changes a place's destination. It makes visible what had no business being seen, and makes heard a discourse where once there was only place for noise; it makes understood as discourse what was once only heard as noise” (Rancière 1999: 29-30).

⁴ Este artigo não se conforma com uma visão heteronímica de João César Monteiro, antes defendendo uma visão dúplice que privilegia a heteronomia e heterogeneidade de discursos que é convocada nos enredos e na personagem de João de Deus.

⁵ Numa entrevista de 1992, João César Monteiro refere-se a Carlos de Oliveira como “pai espiritual” (Monteiro/Silva 2005b: 367). Victor Silva Tavares menciona o rigor ético e o trabalho sobre a linguagem como as razões por detrás desta admiração (Tavares 2004: 82).

⁶ Uso aqui a noção de “espetáculo” tendo em conta a reversão do poema “Cinema” de Carlos de Oliveira, que João César Monteiro opera no início do seu polémico *A Branca de Neve*, ao propor que os espectadores são transformados “aqui e agora” em espetáculo (Gusmão 2005: 53-54).

⁷ De forma similar, em *A Comédia de Deus*, fotos voltam a ocupar a inteiridade do ecrã quando jovens dos bairros degradados de Lisboa lhe propõem a compra de fotos de violência policial.

⁸ Faço uso desta expressão por referência a um comentário de César Monteiro a propósito dos filmes de Pedro Costa, com o qual partilha uma oposição à imagem “carte postale”: “On se dit qu'il n'y a rien à voir, mais en fait c'est surtout un refus de voir ce qu'il y a à voir” (Monteiro/Silva 2004: 50).

⁹ A propósito de *O Último Mergulho*, João César Monteiro nota como este filme foi pensado para atuar contra os “digestivos televisivos” (Monteiro/Silva 2005b: 362).

¹⁰ João de Deus parece passar por uma subjectificação política (Rancière 1999: 36), do mesmo modo que Laura, em *À Flor do Mar*. Com um barco abandonado na areia como pano de fundo, Sara levanta suspeitas sobre Robert Jordan ao ler o artigo do jornal que reporta as averiguações policiais face às origens dúbias e falsos pretextos do barco *Angelus*, bem como de um misteriosamente evadido quarto elemento. Laura, sua cunhada, que acolheu Jordan na sua casa na orla do mar, responde-lhe que esta segue a “lógica da polícia” e acrescenta que não se pode voltar ao fascismo e começar tudo de novo.

¹¹ Tenho dificuldade de pensar nos “terceiros” que propõe Manuel Gusmão (2005: 55), por vislumbrar nesta pluralidade uma dialética que se supõe e impõe ao “vaivém” (Gusmão 2005: 55).

And the Year is Zero: As Histórias Perdidas de *GB84*, de David Peace

Rui Mesquita

Universidade do Porto

Resumo: No romance *GB84*, David Peace aborda o tema polémico da greve dos mineiros ingleses em 1984/85. Ela é contada através do contraste entre as histórias dos mineiros e as dos dirigentes de ambas as partes em conflito. Esse contraste revela uma diferença substancial tanto nos usos da cultura como na própria filosofia de história subjacente. Será através dessas diferenças que é considerado o lugar da literatura no espaço público contemporâneo.

Palavras-chave: narratologia, romance social, filosofia da História

Abstract: In his novel *GB84*, David Peace approaches the contentious subject of the 1984/85 UK Miners' Strike. It is told through the contrast between the stories of the miners and those of the leaders in both conflicting parts. That contrast reveals a substantial difference in the uses of culture, as well as in the underlying philosophy of history. It is through those differences that the place of literature in the contemporary public sphere is considered.

Keywords: narratology, social novel, philosophy of History

1. *Ainda mais anacrónica do que a poesia, parece-me a convicção de que ela seja algo de perigoso*, escreveu Hans Magnus Enzensberger na sua “Modesta Proposta para a Defesa da Juventude contra os Produtos Poéticos” (Enzensberger 1991: 23ss).¹ O acinte é notório; menos evidente será o que Enzensberger aqui reprova. Uma leitura mais rápida, se bem que informada, diria que esta seria mais uma glosa sobre o eterno tema hegeliano do “fim da arte” e da sua incapacidade para acompanhar o destino histórico das sociedades. No entanto, uma leitura demorada da proposta de Enzensberger mostra que não é nesse tabuleiro que o autor joga; com efeito, o tema desta proposta é, fundamentalmente, o de realçar como a poesia invoca uma dispersão semântica que é impossível de quantificar ou identificar. Daí o seu carácter anacrónico ou, para moderar o tom acintoso, *extemporâneo*: ela não pertence a nenhum momento histórico, seja ele o da sua criação ou o da sua consagração, e a *doxa* que atribui um carácter perigoso à poesia forçosamente a diminui, porque dela exige uma aplicação política e uma promessa “utópica” que a poesia muito dificilmente poderá cumprir. Por outras palavras: não se peça que a poesia seja certa, quando ela é, por definição, extremamente dispersa.

Outro tema da proposta de Enzensberger é a sua reserva quanto ao trabalho de interpretação. É com essa nota que o autor termina a sua conferência: a necessidade de combater o vício da interpretação, ou seja, de negar a prioridade de uma determinada leitura sobre as outras. Ao contrário do conhecido ensaio de Susan Sontag, não é preocupação de Enzensberger confrontar duas metodologias de análise; coloca antes em causa o postulado de uma “interpretação justa” (Enzensberger 1991: 33). Enzensberger enumera vários factores que distorcem essa “interpretação justa”: a história psicológica e social do leitor, as suas expectativas e interesses, o contexto de leitura, etc. São estes, segundo o autor, os factores constitutivos das nossas diferentes leituras. A circunstância deles serem posteriores ao texto literário é deveras importante, visto que o texto literário não determina nem nunca poderá determinar cada leitura individual. “Neste sentido, o leitor tem sempre razão, e ninguém pode tirar-lhe a liberdade de usar o texto da maneira que bem entender”, conclui o autor (Enzensberger 1991: 33). O postulado de uma “verdade” apriorística da literatura (que cumpre ao trabalho de interpretação revelar) é uma maneira

de falhar o texto, pois exige dele algo que ele não pode oferecer. O texto não pode substituir o contexto da sua leitura.

2. A ficção de David Peace (n. 1967) tem revelado uma apetência por questões polémicas; depois de ter sido escolhido como um dos *Granta's Best of Young British Writers* em 2003, a sua obra tem como tema continuado a permanência de determinados momentos fracturantes na construção de uma identidade nacional, tanto na Inglaterra como no Japão (o seu país de adopção). Frequentemente comparada, pelo estilo lacónico, à obra de James Ellroy, a ficção de David Peace revela no entanto uma atenção peculiar ao modo como os diferentes contextos históricos configuram as histórias que neles acontecem. O seu projecto mais recente, “A Trilogia de Tóquio”, descreve a incerteza e a difícil reconstrução do Japão devastado pela Segunda Guerra Mundial; o seu romance mais conhecido, “The Damned United” é uma pseudo-autobiografia do treinador de futebol Brian Clough, a partir da qual é possível observar uma mudança tectónica nos hábitos do operariado inglês. Poder-se-ia concluir que a ficção de David Peace é sobretudo atraída por aqueles momentos de escolha histórica em que uma determinada visão de mundo se vê de súbito ultrapassada pela evolução dos acontecimentos. Não deve por isso surpreender que o autor tenha dedicado um romance, *GB84*, à greve dos mineiros cuja derrota marcou o período triunfal da governação de Margaret Thatcher; em causa está a possibilidade de uma história resistir ou não ao contexto no qual se desenrola. A narrativa não pode substituir o seu contexto.

Antes de *GB84*, David Peace já havia publicado uma tetralogia de romances policiais (“Red Riding Quartet”), cujos títulos denunciam o propósito de abordar um determinado período da história britânica: *Nineteen Seventy-Four*, *Nineteen Seventy-Seven*, *Nineteen Eighty*, *Nineteen Eighty-Three*. *GB84* pode assim ser entendido não só como um comentário à distopia de Orwell, mas também como uma consequência necessária da própria ficção de David Peace. Em causa está uma atenção obsessiva à desagregação social causada pela gradual desindustrialização do Nordeste da Inglaterra nesses anos que os títulos evocam: o “Red Riding Quartet” descrevera exaustivamente o modo como o crime e a corrupção tomava o lugar previamente ocupado pela economia industrial nas comunidades do Yorkshire. Os raptos e os assassínios em série que preenchem a sua intriga são um indício de

como havia um espaço primordial que é sucessivamente subtraído; uma diminuição, aliás, na qual participam, mais do que nebulosas forças históricas, as próprias instituições oficiais (serviços de segurança, meios de comunicação social, autoridades estatais). As acusações falsas, que são uma constante da tetralogia, constituem apenas uma parte menor de toda uma série de processos de transferência de culpa ou responsabilidade que ficam registados nestes romances.

A mobilidade humana, contudo, não é infinita, e *GB84*, de certa forma, aborda um momento em que se tornou impossível continuar esse universo de transferências de responsabilidade que havia ficado registado no “Red Riding Quartet”. Para tanto, convoca o evento histórico da greve dos mineiros em 1984/85 e da repressão exercida pelo governo de Margaret Thatcher; reconhecido como um evento traumático, na medida em que representou a anulação definitiva de um determinado modo de conceber a economia e a sociedade, identificável com as aspirações do consenso político pós-1945 ou mesmo de um socialismo caracteristicamente britânico, a greve de 1984/85 serve de clímax para a história de um crescente mal-estar que havia marcado a sociedade britânica da última década e, ao mesmo tempo, de desenlace abrupto. Será, com efeito, de muita importância para este romance que esta tenha sido uma história sem continuação (ou melhor, uma história à qual não foram deixadas possibilidades de continuação). Esta observação será um elemento fundamental de como David Peace interpreta o próprio lugar do seu romance no meio das hipóteses narrativas que têm sido encontradas para descrever as últimas décadas da sociedade britânica (ou mesmo ocidental).

Impõe-se a pergunta: se esta foi uma história sem continuação, qual a razão pela qual ela é transposta para uma obra de ficção? Antes de responder à pergunta, será necessário descrever previamente a estrutura de *GB84*: o romance está dividido em cinco partes, relativamente fáceis de identificar com as fases do conflito entre os mineiros e o governo. A primeira, “Ninety-nine red balloons” (título retirado de uma canção alemã sobre a ameaça nuclear que se tornara um êxito improvável das rádios britânicas na mesma altura em que a greve foi decretada), descreve os três meses iniciais em que os grevistas pareceram capazes de vencer esta parada face à aparente indecisão do governo. A segunda volta a retirar o seu título de uma canção sobre a ameaça nuclear, “Two tribes”; onde, na primeira parte, havia a

esperança de uma rápida resolução do conflito, é aqui descrito um Verão em que se extremam as posições das partes em conflito. A terceira, “Careless Whisper” (novamente a colagem dos títulos às flutuações dos singles mais vendidos!), regista uma viragem no movimento grevista e uma crescente desconfiança entre as suas hostes; a qual aumentará exponencialmente durante a quarta parte, “There’s a world outside your window, and it’s a world of dread and fear” (uma citação da canção de solidariedade para com a fome na Etiópia, “Do They Know It’s Christmas?”). Por fim, a última parte, intitulada “Terminal, or the Triumph of the Will”, descreve o culminar da greve e a sua derrota total (significativamente, o título não remete para nenhum êxito musical; a ressonância da expressão “Triunfo da Vontade” é por demais evidente).

Esta é também a mais breve parte de todas; as outras quatro estão divididas por treze “semanas”, enquanto “Terminal, or the Triumph of the Will” regista apenas a semana final do conflito. As diferenças não se ficam por aí: cada uma das “semanas” justapõe o diário de dois mineiros (Martin ou Peter) com a narração das actividades levadas a cabo ou pelo representante dos mineiros (Terry Winters) ou por um misterioso assessor que irá coordenar a reacção do governo face à crise (Stephen Sweet; nome ao qual prefere, no entanto, a embaraçosa alcunha de “The Jew”). Na última parte, o diário dos mineiros mostra a sua total desesperança sobre a condição da Inglaterra e o seu futuro, e é descrito o rescaldo sangrento da “guerra suja” movida contra os grevistas (no qual o próprio Stephen Sweet perece). Ao contrário das anteriores, a última parte não narra acções facilmente identificáveis no tempo e parece fazer jus à máxima segundo a qual a história é uma sequência de ignomínias praticadas pelas elites contra as pessoas comuns (ou mesmo contra si próprias).

Essa identificação temporal é muitas vezes assegurada, como vimos, pela alusão às canções mais populares da altura. Não é fortuita, ou um mero apelo nostálgico, a referência a esses êxitos musicais. Há no romance uma atenção especial ao modo como os conflitos desse período marcaram decisivamente a cultura britânica, mesmo na sua vertente mais comercial ou pop; seria precipitado – ou mesmo sobranceiro – identificá-la como um veículo de alienação ou, com a inspiração do projecto benjaminiano das “Arcadas”, descobrir aí virtualidades históricas escondidas que poderão ser objecto de reconfigurações

radicalmente novas. Essas canções são antes apropriadas pelos mineiros de forma a transmitir as suas expectativas em relação ao momento em que estão envolvidos, atribuindo-lhes quando necessário significados completamente divergentes do discurso público dominante. O exemplo mais notório dessa apropriação é a queixa por parte de Peter de que a iniciativa do Band Aid não passaria de um plano do governo para desviar a cadeia de solidariedade que havia sido criada à volta dos mineiros para o combate à fome em África (“Billy in Hotel had been telling us how that was all a government plot to distract public sympathy away from miners. Make miners look greedy next to little brown babies dying of starvation in Africa”; Peace, 2004: 400).

A cultura popular é no entanto bastante susceptível de ceder ao discurso público dominante, e não surpreende por isso que as pequenas apropriações praticadas pelos mineiros se dissolvam na agonia geral da última parte. Acompanham a própria história dos grevistas; onde começara por haver uma esperança de reocupação do espaço público nos seus próprios termos, existe apenas, no final, o desespero face à sua menorização dentro das narrativas dominantes. As referências à cultura popular são assim uma forma de assinalar uma dimensão irredimível da história; como se tivessem sofrido a carga das narrativas vencedoras, são histórias definitivamente perdidas pelo caminho. Diminuídas actualmente a uma dimensão anedótica ou nostálgica, essas referências servem para que o autor mostre como a cultura pop foi parte também dos conflitos da época e do próprio modo como os diferentes intervenientes interpretaram as suas acções na época. Nesse sentido, os mineiros foram, também eles, diminuídos a uma dimensão nostálgica, cuja continuação no presente é francamente incerta. Não obstante a tenacidade com que se opuseram ao ataque de que são alvo, os mineiros (e as canções) sofreram as consequências da incerteza caótica da sua situação; o que um acaso reuniu, também pode facilmente desfazer.

3. Os diários de Martin e de Peter ilustram de que modo o significado atribuído pelas pessoas às suas vidas resiste às narrativas dominantes que proliferam em seu redor. Não se confundem com o “inimigo interno” que obcecava o governo, e a sua visão no terreno não permite guardar as ilusões de uma “frente popular” unida e triunfal que o discurso sindical

acalentava. Não há, se quisermos, uma verdade ulterior que valide as suas experiências; a sua existência quotidiana é, por si, suficientemente válida. Por seu lado, Stephen Sweet é precisamente a personagem que manifestamente procura um desígnio superior como justificação dos seus actos, e a presunção de que é o agente de uma inevitabilidade histórica contagia os seus ajudantes mais próximos, como Neil Fontaine e Malcolm Morris. Os efeitos dessa presunção sobre as comunidades mineiras serão catastróficos. De forma mais mitigada, Terry Winters e o seu relutante Presidente cedem também à tentação de acreditar que estão a cumprir um desígnio histórico; o Presidente é claro quanto à missão que lhe julga confiada enquanto depositário da tradição mineira britânica (“For then the President spoke of history and tradition. The *history* of the Miner. The *tradition* of the Miner. The legacies of their fathers and their fathers’ fathers”; Peace 2004: 7). Enquanto o desígnio dos mineiros é um desígnio circunstancial, Stephen Sweet e, em menor grau, o “Presidente” julgam-se imbuídos de um desígnio maior: estão plenamente convictos de que são os agentes de uma necessidade teleológica.

As alusões culturais são de novo significativas: enquanto o discurso dos mineiros é marcado pelos êxitos do momento, tanto Stephen Sweet como o Presidente, fiéis à sua missão histórica, revelam uma memória cultural bastante mais extensa. Nalguns casos, essa memória não os salva do anedótico: assim acontece quando, enfadado com as disputas entre os sindicatos rivais, Stephen Sweet apenas consegue trautear o tema dos Sete Anões (“Hi ho, hi ho, sings the Jew. It’s back to work we *all* go”; Peace 2004: 261). Outras vezes, deixa uma impressão bastante mais perturbadora, como quando, depois de expor a sua doutrina (“but the enemy within, much more difficult to fight, is just as dangerous to liberty”; Peace 2004: 170), Sweet pede a “Serenata para Cordas” de Tchaikovsky para servir de fundo ao seu estado de beatitude enquanto patrono das liberdades. Stephen Sweet revela-se um hábil manipulador destas alusões culturais, e o melhor exemplo dessa habilidade é a conversa que tem com um mineiro que “furou” a greve, Carl Baker, na qual a referência ao filme *Há Lodo no Cais* serve de suprema homenagem: “You really are a hero to me (...) Have you ever seen *On The Waterfront* with Marlon Brando? (...) See it, because it’s you” (Peace 2004: 174).

O Presidente (facilmente identificável com Arthur Scargill) não está menos convicto da sua missão histórica e por isso traz consigo um número não menos significativo de referências culturais. Desde logo, a Sinfonia de Leninegrado de Shostakovich é a permanente música de fundo do seu escritório (“Shostakovich’s Seventh Symphony on loud upstairs in the office of the President”; Peace 2004: 6). Fica por vezes a sensação de que o Presidente acredita que toda a história do movimento sindical teve o único fim de, um dia, ser assumida por ele próprio, como se ele fosse o Exército Vermelho e todos os sindicalistas da história reunidos num só homem. A crença inicial de que irá comandar a maior vitória sindical de sempre não dispensa, de resto, a sua caução literária: “The President shouted, *Vive la Révolution!* The President loved Paris. *Revolutionary City*. Second only to sacred Leningrad. *Holy City*. The President loved the bread. The cheese. The good coffee. The red wine. The President carried Zola everywhere. *Germinal*” (Peace 2004: 95). Mas o Presidente não tem a habilidade de Stephen Sweet, e torna-se óbvio que a narrativa que ele constrói para si próprio não tem suporte na realidade. Seria mesmo possível entender o título da última parte, “Terminal”, como um comentário final à crença do Presidente de que estaria a comandar uma greve digna de um novo *Germinal*.

A história e a tradição dos mineiros acabam assim por constituir um lastro inoportável. Forma-se gradualmente a ideia de que é impossível pensar a realidade contemporânea a partir de um lugar mítico ou primordial; as vitórias sindicais continuam já os germes das suas futuras derrotas, e, por muito gloriosa que fosse a sua história (não será tanto assim - as suas derrotas são por norma muito mais determinantes do que as vitórias, como parece concluir Peter; Peace 2004: 392), ela não é usável para os conflitos actuais. Isto não impede, no entanto, que os seus mitos sejam incessantemente “recontextualizados”, e o mesmo acontece no lado governamental; são tantos os ecos do passado que o narrador confessa: “England was a séance, within and without” (Peace 2004: 166). Em todo o caso, o Presidente é a primeira vítima dessa sobreposição interminável de histórias; mesmo depois de perder a ilusão de que o seu nome ficará eternizado por uma vitória sem precedentes, continuará convicto, até ao fim, de que está a repetir o sucesso das greves de 1972/74 (o próprio assegura: “we will at the end of the day inflict upon Mrs Thatcher the kind of defeat we imposed on Ted Heath in 1972 and 1974”; Peace 2004: 166). Mas assim acabará apenas

por favorecer a derrota dos mineiros. Para dar um toque final a esta situação, é conveniente lembrar que muitas destas declarações surgem entre as transcrições das escutas às reuniões sindicais feitas por Malcolm Morris, a mando de Stephen Sweet.

GB84 pode ser lido como a descrição de uma luta até à morte entre duas culturas, cada qual com as suas histórias fundadoras; perde aquela que se revela menos usável e, conseqüentemente, de mais difícil continuação. Neste sentido, os mineiros não perdem apenas a greve, mas também a sua própria história. Os êxitos musicais não são, com efeito, as únicas referências perdidas em *GB84*; os diários de Martin e de Peter contêm frequentes alusões a nomes que desapareceram sem rasto, sobretudo nas entradas que descrevem a “Batalha de Orgreave” (Peace 2004: 118; 126; 136; 142). Os delegados regionais enumerados por Peter são outras tantas figuras esquecidas, não obstante o seu papel decisivo nos eventos daquele mês. Esquecidas ou diminuídas: os exemplos históricos citados por Peter aparecem à deriva, sem que possam sustentar uma reacção conseqüente às repercussões da “Batalha de Orgreave”. Esta será aliás uma constante de *GB84*: as histórias desenvolvidas ao longo do romance, quando retiradas do seu contexto inicial, ficam desde logo falsificadas (sobretudo se retomadas à luz de uma iluminação adventícia que supostamente revelaria a sua verdade profunda). O passado sai ferido do confronto com o presente; torna-se completamente irrecuperável.

4. *GB84* pode também ser lido como um comentário a uma certa filosofia da história, melhor exemplificada pelas conhecidas teses de Walter Benjamin “Sobre o Conceito de História”. Um comentário e uma clara refutação, pois o “salto de tigre para o passado”, defendido por Benjamin na tese XIV, é o pretexto, em *GB84*, para as decisões mais ruinosas. A recuperação de virtualidades escondidas do passado não tem, no romance, o efeito quiliástico esperado por Benjamin; o facto de terem sido rasuradas pelos discursos dominantes é apenas isso mesmo – foram rasuradas pelos discursos dominantes. A sua recuperação tem, como referimos anteriormente, um efeito meramente anedótico ou nostálgico (quando não esotérico). Terá seguramente o dom de mostrar associações inusitadas, mas não é um dom a partir do qual seja possível orientar a acção presente; a conclusão que se tira dessas associações é a de que cada momento histórico abandona uma

série infindável de histórias ingloriamente perdidas. A ideia de uma simultaneidade de tempos históricos é, nestes termos, uma ilusão cruel, como o percurso do Presidente indica: confiante de que tem toda uma tradição e uma história por trás de si, esquece que cada momento só se decide no presente.

Há, no início do romance, um breve prelúdio em que é mencionado o melhor “argumento” dos mineiros: o poder de cortar a electricidade no Reino Unido. Significativamente, a palavra inglesa é a mesma: *power*. A sugestão de que os equilíbrios de poder são, por natureza, instáveis é uma constante ao longo de *GB84*; quem a esquece, cai de imediato em desvantagem. O próprio Stephen Sweet, não obstante o sucesso das suas intrigas, não consegue evitar as consequências desse esquecimento. A sua convicção de que faz a história acontecer leva-o a provocar situações que ele depois não consegue controlar, e esta confiança excessiva será o seu fim. Certo de que foi eleito para vencer esta batalha (como ele próprio afirma a um dos seus homens-de-mão, Don Colby, “The important thing is not the victory. The important thing is the *fight*. To be *seen* to fight. For the men to *see* someone stand up and *fight*. Someone who is *not* scared. *Not* intimidated. Someone with *guts*. Someone who is made of *steel*. Someone *special*. (...) *Our day is coming, Don*”; Peace 2004: 87), perde a noção de que o poder é algo fácil de ser interrompido. Stephen Sweet assassinado num ajuste de contas com um obscuro agente secreto, David Johnson (“The Mechanic”), que colaborara com ele em muitas operações de “guerra suja”, antes da movida contra os sindicatos. A figura assombrosa do passado não liberta, antes destrói.

Neste sentido, David Peace mostra como um entendimento não-linear da temporalidade não é forçosamente uma possibilidade utópica, de fuga ao “pesadelo da história”. A própria estrutura formal do romance assim o sugere: ao mesmo tempo que rejeita a acumulação de sucessivos processos de causa e efeito que caracteriza um entendimento linear da temporalidade, testa severamente a ideia de que é possível fazer sentido do presente através da recuperação de uma dimensão subvalorizada do passado. É uma tentação à qual cedem as figuras detentoras do poder neste romance, mas, em vez de motivar um novo começo (ou um “novo calendário”, como propõe Benjamin na tese XV), é rapidamente ultrapassada por uma nova intriga que, considerados os dados à disposição, seria praticamente impossível de prever. A convicção partilhada por Stephen Sweet e pelo

Presidente de que são “homens do destino” e intérpretes privilegiados do momento, não evita as mais duras contrariedades. Eles acabam por ser reduzidos à sua condição de detentores de algo tão insubstancial como o poder, sem qualquer dimensão suplementar que justifique ou compense os seus actos. Aliás, eles nem são responsáveis pelas suas próprias narrativas, uma vez que são focalizados através dos seus factótuns, Neil Fontaine (Sweet) e Terry Winters (o Presidente). Dir-se-ia que o poder é o atributo de quem não tem melhores qualidades.

As formas narrativas escolhidas por David Peace não são, no entanto, inquestionáveis. A sua visão da história como uma série tendencialmente infinita de relações circunstanciais entre eventos arbitrários não encontra facilmente uma tradução narrativa, e a justaposição dos diários de Martin e Peter com as intrigas onde participam o sindicato e o governo nem sempre cria a relação mais equilibrada. Será aqui necessário dizer que há, desde o início, uma diferença na mancha gráfica das duas narrativas: ao contrário do resto do romance, os diários estão impressos a duas colunas, ao estilo de um jornal. Por um lado, eles retratam as experiências quotidianas dos mineiros que a comunicação social tentou ignorar (ou mesmo deturpar) e assumem assim o valor de uma história clandestina da greve; por outro, eles marcam um espaço de ruptura com as outras narrativas do romance e com as próprias formas tradicionais de narrativa literária (estes diários não se confundem, por exemplo, com os de um famoso diarista dessa mesma altura, Adrian Mole). Os diários assumem plenamente as características daquilo que Monika Fludernik designou de “narrativas naturais”: o estilo conversacional, a recusa, tanto quanto possível, de instâncias intermediárias de narração (ou de oralidade secundária, como, por exemplo, os meios de comunicação social), a maior atenção à experiência vivida do que à história reconstruída, (Fludernik 1996: 60ss).

Ao pretender mostrar a história dos mineiros com o mínimo de intermediários (por oposição à multiplicação de intermediários que encontramos na história dos dirigentes), confere-lhe um estatuto de genuinidade (ou “naturalidade”) que subtrai à outra metade do romance. Podem assim assumir um valor quase testamentário, para memória futura, e oferecer uma linha de continuidade entre o passado e o presente que, noutros momentos, o romance repudia. O melhor exemplo desse valor testamentário é a entrada final do diário de

Martin, na qual descreve o desalento final dos mineiros e das suas famílias (“Faces now lost and frightened. Frightened of what future holds – Future none of us can afford”; Peace 2004: 452). O tom elegíaco é reforçado por Martin, quando identifica os mineiros derrotados como um “sindicato dos mortos” (“The empty villages. The dirty cities – The abandoned mills. The silent factories – The dead trees. The broken fences – The stinking rivers (...) The Dead. The Union of The Dead”; Peace 2004: 452). Há no entanto um apelo que irrompe por entre este tom elegíaco (“Awake! Awake! This is England, Your England”; Peace 2004: 462), e encerra o diário de Martin.

GB84 havia ilustrado como o passado não condiciona o presente (ou só traz consequências indesejáveis). Seríamos levados, pelo mesmo motivo, a pensar que o presente também não condiciona o futuro. No entanto, o monólogo final de Martin sugere o contrário e parece oferecer uma interpretação definitiva dos acontecimentos: a derrota final dos mineiros só pode aparentemente ser redimida através do apelo àquele tipo de intervenção adventícia que, anteriormente, sugeria os piores resultados (“Lord please open the eyes and ears of the people of England. But the people of England are blind and deaf – The Armies of the Night. The Armies of the Right”; Peace 2004: 462).

A frase final do romance – *and the Year is Zero* – poderia ser a promessa como que messiânica de um recomeço ou de uma redenção final; poderia, caso Stephen Sweet não tivesse já reservado no romance essa função para si. A imposição de uma “verdade” metafísica ou teleológica constituíra a imposição de um sofrimento incalculável a um número crescente de personagens (uma imposição a que nem Stephen Sweet escapa). Se a procura de um sentido histórico ulterior esconde o desprezo pela “pequena” história e pelos sujeitos que nela intervêm, o sentimento de eleição que essa procura sustenta conduz, em última análise, ao desconhecimento das consequências efectivas dos próprios actos. Há, ao longo do romance, uma revelação dessas externalidades ideológicas, sem enveredar, no entanto, por uma atitude de “suspeita”.

É possível que o “testamento” de Martin seja o último golpe de dados do romance. A perspectiva caótica que lança sobre o seu momento histórico é, também ela, um dado incerto, não estando imune à dúvida e à contradição. De resto, e apesar do tom desesperado que caracteriza *GB84*, seria difícil encontrar um fatalismo que tornasse a catástrofe final

uma concludente inevitabilidade; o autor procura antes um meio-termo razoável entre esse fatalismo e uma volúvel redenção. Trata-se, em todo o caso, de recusar novamente a necessidade de um sentido para as histórias que aborda. Por outro lado, essa recusa revela a inteira desnecessidade do sofrimento retratado; um sofrimento que não pode ser redimido por nenhuma “verdade” ulterior. A impressão quase intragável que fica de *GB84* é a de que os custos humanos da greve dos mineiros (e de todo aquele período da história britânica) foram afinal em vão, sem que deles possamos fazer mártires ou profetas de uma utopia futura.

No final, não temos interpretações, só temos narrativas. O mesmo é dizer: a forma mais produtiva de abordar a vida contemporânea é conseguir uma perícia narrativa tal, que no meio da sua dispersão incontrolada, o sujeito histórico tenha sempre a capacidade de escolher as que melhor se adaptam aos seus interesses (uma sabedoria da confluência). É evidente, em *GB84*, quem possui uma maior perícia narrativa; não menos evidentes são os efeitos catastróficos de quem usa essa perícia para perseguir interesses estritamente particulares.

5. Voltando à proposta inicial de Enzensberger: *GB84* é um teste à ideia de que não existe uma verdade apriorística sobre o texto literário – ou uma sua necessidade interna. É evidente que David Peace revela uma interpretação muito própria do espaço que o seu romance ocupa entre as histórias contadas em torno desse período da história britânica; mas não impõe essa interpretação ao leitor e oferece suficientes pistas para que ele possa chegar a leituras bastante divergentes. Isto coloca, é certo, uma questão formal, e poderíamos até criticar a eventual incoerência do romance. Talvez ela seja o preço a pagar pela vontade, partilhada tanto pelo autor como por muitos leitores, de que, entre os acasos da história, possa um dia ocorrer um desfecho bastante mais feliz do que o descrito em *GB84*. Uma vontade que prescindir de um princípio ordenador; do mesmo modo que Stephen Sweet engaja sucessivos homens-de-mão para limpar o rasto das suas traficâncias, também o autor acompanha essas manobras e multiplica as pequenas histórias, por mais desconexas que se apresentem. É, se quisermos, a explicitação de um processo comum do

espaço público contemporâneo: o permanente desviar das atenções, a proliferação de *faits divers* que lançam a confusão e impedem o pensamento.

Voltemos de novo à proposta de Enzensberger: a negação de que a literatura seja algo de “perigoso” não é necessariamente uma espécie de *capitis deminutio*. Pelo contrário, pode ser entendida como um apelo a uma apreciação justa do lugar ocupado pela literatura no espaço público, bem como ao seu confronto com outros discursos aos quais decerto assiste uma vantagem da influência. O romance de David Peace não procura uma nova contextualização da greve dos mineiros ou fazer deles o motivo de movimentações futuras; embora procure abordar a “história dos vencidos”, não o faz com a intenção de redimir o seu sofrimento ou de dar um significado *a posteriori* para as suas lutas. Pelo contrário, salienta como as suas inúmeras perdas foram em vão; as vozes destes mineiros perderam-se para sempre. A literatura não possui a capacidade para, de alguma forma, compensar este absurdo; pode apenas registar um brutal desengano e manifestar uma contínua atenção às inesperadas confluências da história. Neste sentido, contrasta com aqueles discursos que, sem hesitações, atribuem um significado superior às evoluções da sociedade e perdem de vista as suas consequências sobre as vidas individuais. *GB84* mostra o efeito catastrófico desses discursos, e assim podemos dizer que neles reside o verdadeiro perigo.

Rui Mesquita (n. Porto, 10/12/1974) é Bolseiro de Pós-Doutoramento e colaborador do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa. Doutorado no Ramo de Conhecimento em Literatura, na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, com a tese *A Modernidade Romântica: Uma Leitura Comparativa dos Poetas Sophie de Mello Breyner Andresen e John Keats*. Áreas de investigação: narratologia; estudos românticos.

Bibliografia

Bal, Mieke (1997), *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*, Toronto, UTP.

Benjamin, Walter (1991), *Abhandlungen: Gesammelte Schriften (Band I)*, Frankfurt, Suhrkamp.

Bowie, Andrew (1997), *From Romanticism to Critical Theory: The Philosophy of German Literary Theory*, London, Routledge.

Enzensberger, Hans Magnus (1991), *Mittelmaß und Wahn: Gesammelte Zerstreungen*, Frankfurt, Suhrkamp.

Fludernik, Monika (1996), *Towards a 'Natural' Narratology*, London, Routledge.

Hutchinson, Colin (2008), *Reaganism, Thatcherism and the Social Novel*, Houndmills, Palgrave Macmillan.

Milne, Seamus (2004), *The Enemy within: Thatcher's Secret War Against the Miners*, London, Verso.

Peace, David (2004), *GB84*, London, Faber.

Taruskin, Richard (2012), *The Oxford History of Western Music*, Oxford, OUP.

Tew, Philip (2007), *The Contemporary British Novel*, London, Continuum.

NOTA

¹ Este é o título da conferência proferida, em 1976, por Hans Magnus Enzensberger no congresso anual da Associação Americana de Professores de Alemão (AATG).

eLyRa



Instituto de Literatura
Comparada Margarida Losa

FCT Fundação para a Ciência e a Tecnologia
MINISTÉRIO DA CIÊNCIA E DO ENSINO SUPERIOR

ISSN 2182-8954