
terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/terraroxa>

ESTUDOS SOBRE POESIA PORTUGUESA DESDE FERNANDO PESSOA



Volume 36

dezembro de 2018

ISSN 1678-2054

Terra roxa e outras terras – Revista de Estudos Literários

Volume 36 (dez. 2018) – 1-123 – ISSN 1678-2054

<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/terraroxa/>

terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/terraroja>

Expediente

A Terra Roxa e Outras Terras: Revista de Estudos Literários permite acesso livre, gratuito e completo aos textos em formato PDF, publicada continuamente desde 2002.

Publicação do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina, a revista está classificada no QUALIS como B1 (2016) e faz parte do repositório Portal de Periódicos Capes e indexada pelos seguintes mecanismos:

- a) Portal de Periódicos da CAPES
- b) Livre - Revistas de Livre Acesso
- c) LatinIndex
- d) ErinPlus
- e) MLA Directory of Periodicals
- f) JURN
- g) Diadorim
- h) Directory of Open Access Journals

Comissão Editorial

Prof. Dr. Almir Aquino Corrêa (Presidente)

Prof.^a Dr.^a Claudia Carmardella Rio Doce

Prof.^a Dr.^a Barbara Cristina Marques

E-mail: terraroja.uel@gmail.com

Capa: Fernando Pessoa (dir.) e Costa Brochado

Café Martinho da Arcada, Praça do Comércio, Lisboa

ISSN 1678-2054

Terra roxa e outras terras – Revista de Estudos Literários

Volume 36 (dez. 2018) – 1-123 – ISSN 1678-2054

<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/terraroja/>

terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

ARTIGOS

APRESENTAÇÃO.....	-	5
REVISTAS CONTEMPORÂNEAS DE POESIA EM PORTUGAL:	-	8
<i>IDA MARIA SANTOS FERREIRA ALVES (UFF)</i>		
QUANTO DÓI E O QUE CONSTRÓI UMA SAUDADE.....	-	18
<i>PATRÍCIA DA SILVA CARDOSO (UFPR)</i>		
TATEANDO POESIA, HOJE, ESTÉTICA, DEMOCRACIA: UMA CONVERSA COM SOUSA DIAS	-	31
<i>LUIS MAFFEI (UFF)</i>		
FERNANDO PESSOA E SOPHIA DE MELLO BREYNER ANDRESEN: A “EPOPEIA DO NEGATIVO” VERSUS A UNIDADE.....	-	41
<i>CRISTIAN PAGOTO (UNESPAR) E RODRIGO VASCONCELOS MACHADO (UFPR)</i>		
“TALVEZ O MUNDO PARE DE ACABAR TÃO DEPRESSA”: SOBRE UM POEMA DE FILIPA LEAL	-	54
<i>VIVIANE VASCONCELOS (UERJ)</i>		
MARCAS DO TEMPO NA POESIA DE NUNO JÚDICE.....	-	64
<i>IVANA TEIXEIRA FIGUEIREDO GUND (UNEB)</i>		
TENHO FEBRE E ESCREVO: TRADIÇÃO E RUPTURA NA POÉTICA DA ORPHEU..	-	76
<i>ANDRÉ CARNEIRO RAMOS (UNIMONTES)</i>		
DE SINES ÀS TRIBOS DO NÉON: AL BERTO E O FIM DO MUNDO	-	88
<i>LEONARDO DE BARROS SASAKI (USP)</i>		

NIETZSCHE E FERNANDO PESSOA: PERSPECTIVISMO E HETERONÍMIA NA (DES)
CONSTRUÇÃO DO SUJEITO..... - 99

FRANCISCO FIANCO (UPF)

PHOTOMATON & VOX: A CONSTRUÇÃO DA POÉTICA DE HERBERTO HELDER... - 112

GABRIELA SILVA (URI) E GUSTAVO MELO CZEKSTER (PUC-RS)

terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

APRESENTAÇÃO

Considerar a crítica de poesia portuguesa desde Fernando Pessoa numa perspectiva sistemática não parece uma empresa viável. São muitos os caminhos concorrentes. Corre-se o risco de oscilar entre a generalização e a arbitrariedade. Em uma época em que a experiência do sublime tende a desaparecer, destituída de um discurso logocêntrico hegemônico, que critério deve basear o juízo quanto ao que é ou não digno de ser valorizado? Se vivemos tempos prosaicos, nos quais o objeto artístico está irrevogavelmente destituído de sua aura e já não se sabe mais dizer para que, afinal, servem os poetas, haveria algum fundamento para a existência da própria crítica? A partir de que posição axiológica a crítica de poesia portuguesa contemporânea escreve? Como têm sido tratados temas como a permanência agônica da modernidade, a influência marcante do modernismo, a presença da revolução, o experimentalismo, o diálogo com a tradição?

O objetivo da chamada para este volume foi provocar leituras que valorizassem os caminhos concorrentes da poesia portuguesa moderna e contemporânea, questionando, relativizando, atualizando seus paradigmas de leitura, ou que também apresentassem uma proposta de revisão do cânone moderno e modernista. O número reúne dez artigos de autores de várias regiões do Brasil, atestando o diálogo acadêmico entre pesquisadores de diversas universidades brasileiras envolvidos com os estudos de poesia. É evidente a diversidade de poetas portugueses que comparecem ao longo dos ensaios, tais como Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro, Sophia de Mello Breyner, Nuno Júdice, Herberto Helder, Filipa Leal, Al Berto, entre outros. Sendo assim, as diferentes proposições articuladas neste volume refletem também a pluralidade de leituras que vêm se constituindo em torno da poesia portuguesa moderna e contemporânea e parecem apontar para caminhos que ora enveredam por um viés mais filosófico, ora pelos dispositivos de circulação e recepção literárias.

Desse modo, o artigo de Ida Maria Santos Ferreira Alves, em “Revistas contemporâneas de poesia em Portugal: algumas cenas críticas”, apresenta trajetos portugueses de produção, circulação e recepção críticas de poesia na atualidade, a

partir das revistas *Relâmpago*, *Cão Celeste* e *Telhados de Vidro*. O artigo também busca dar relevo ao modo como cada uma dessas revistas elabora suas estratégias de partilha do trabalho poético e reflexivo, observando, além disso, o diálogo com a produção poética e ensaística brasileira sobre poesia contemporânea, no que se destaca a revista *Inimigo Rumor*.

No artigo “Quanto dói e o que constrói uma saudade”, Patrícia da Silva Cardoso parte de um ensaio de Eduardo Lourenço e outro de Nuno Júdice para revisitar o tema da saudade e o lugar que ele ocupa no imaginário cultural e literário português, apoiando-se nas múltiplas leituras que foram construídas, desde Fernão Lopes, em torno das figuras lendárias de Pedro e Inês de Castro.

Luis Maffei, em “Tateando poesia, hoje, estética, democracia: uma conversa com Sousa Dias”, apresenta esse pensador como um profícuo interlocutor para um assunto de primeira ordem no que diz respeito à poesia portuguesa contemporânea: a possibilidade de, no universo do que se convencionou chamar de poesia, serem desencadeados processos políticos de desierarquização e democracia, o que torna inevitável a reflexão entre estética e ética, e sobre o que Maffei chama de colonização conteudística em tempos de excessiva comunicação.

Já Cristian Pagoto e Rodrigo Vasconcelos Machado, em “Fernando Pessoa e Sophia de Mello Breyner Andresen: a ‘epopeia do negativo’ versus a unidade”, buscam revelar os ecos de Pessoa na poética de Sophia, porém atentando para as divergências entre ambos, tais como o caráter de negatividade que envolve a poética pessoana e o compromisso do poeta com o mundo que determina toda a positividade presente na obra de Sophia.

Em “Talvez o mundo pare de acabar tão depressa’: sobre um poema de Filipa Leal”, Viviane Vasconcelos discute a presença da narratividade na poesia contemporânea a partir da leitura de um poema de Filipa Leal e de suas interlocuções com Mário de Sá-Carneiro e Herberto Helder. Segundo a autora, essa narratividade aparece atrelada ao ato de ouvir, o que indicaria uma possível vocação da poesia de transmitir, por meio da memória, a responsabilidade de falar ao outro.

A temática do tempo é discutida por Ivana Teixeira Figueiredo Gund em “Marcas do tempo na poesia de Nuno Júdice”. Nesse artigo, a autora ressalta as diferentes definições sobre o tempo, que ora apontam para a objetividade das horas, ora para a intangibilidade das sensações. Os cinco poemas selecionados pertencem ao livro *Meditação sobre ruínas* (1999), e a leitura proposta põe em evidência a relação de Júdice com o passado e o futuro, na forma da tradição herdada e de um porvir conturbado.

André Carneiro Ramos, em “Tenho febre e escrevo: tradição e ruptura na poética de Orpheu”, aborda o que, segundo ele, talvez funcione como uma espécie de relativização sobre as manifestações do Futurismo em Portugal: os poemas “Ode triunfal” e “Ao volante”, do heterônimo Álvaro de Campos. O seu objetivo é evidenciar a importância do Orphismo como a novidade que esboçaria vários dos elementos

que se tornariam cruciais para o estabelecimento da identidade cultural lusitana, desde o século XX até os dias de hoje.

Em “De Sines às tribos do néon: Al Berto e o fim do mundo”, Leonardo de Barros Sasaki demonstra o particular interesse do poeta Al Berto pela ambivalência das imagens de catástrofes, que atingem seu paroxismo na noção de fim do mundo. Sob essa perspectiva, o poema desse autor ora se reveste da voz apocalíptica anunciadora do medo e do pessimismo de um certo tempo, ora se afirma contra a desertificação dos afetos e em defesa da experiência particular dos sujeitos. Assim, transita-se de uma leitura coletiva e teleológica para uma espécie de escatologia íntima, percurso de naufrágios, pestes e desastres ambientais que atravessam a sua obra, recuperam e subvertem representações tradicionais do medo, colocando em xeque noções como as de progresso tecnológico, segurança e controle.

Francisco Fianco, em “Nietzsche e Fernando Pessoa: perspectivismo e heteronímia na (des)construção do sujeito”, a partir do subsídio de obras como Fernando Pessoa e Nietzsche: o pensamento da pluralidade (2011), de Nuno Ribeiro; Olhares europeus sobre Fernando Pessoa (2010), de Paulo Borges; e Pessoa e Nietzsche: subsídios para uma leitura intertextual (2005), de António Azevedo; propõe a possibilidade de interseção entre o pensamento de Nietzsche e a obra literária de Fernando Pessoa.

Por último, em “Photomaton & Vox: a construção da poética de Herberto Helder”, Gabriela Silva e Gustavo Melo Czekster tomam o livro *Photomaton & Vox* (1979) como uma espécie de princípio norteador da poesia herbertiana. O livro em questão reúne poemas, ensaios e textos poéticos em prosa, evidenciando uma ruptura entre os gêneros. Essa abertura, segundo os autores, dimensiona a poética de Herberto Helder como um todo, propiciando a desestabilização dos nomes e dos sentidos das coisas, uma das marcas de sua escrita.

Com este número da revista Terra Roxa e Outras Terras pretendemos discutir uma ampla gama de questões que atravessam o campo da poesia portuguesa moderna e contemporânea, trazendo contribuições originais que convidam os leitores à reflexão e que podem auxiliar alunos e professores em suas atividades de pesquisa e docência.

Silvio Cesar Alves (UEL)

Izabela Guimarães Guerra Leal (UFPA)

(responsáveis pelo volume)

terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

REVISTAS CONTEMPORÂNEAS DE POESIA EM PORTUGAL: ALGUMAS CENAS CRÍTICAS

Ida Maria Santos Ferreira Alves¹ (UFF)

RESUMO: Neste artigo, objetivamos apresentar alguns trajetos portugueses de produção, circulação e recepção críticas de /sobre poesia na atualidade. Para isso, apresentamos três revistas de poesia referenciais editadas a partir dos anos 90, em Portugal, quais sejam: *relâmpago*², *Cão Celeste* e *Telhados de Vidro*. O estudo desses veículos de divulgação de poesia e de sua crítica demonstra algumas trilhas importantes na discussão das poéticas contemporâneas e ressalta algumas vozes líricas e ensaísticas marcantes nesse contexto. Buscamos ainda dar relevo ao modo como cada uma dessas revistas elabora suas estratégias de partilha do trabalho poético e reflexivo com seus leitores, construindo determinadas cenas críticas. Algum diálogo com a produção poética e ensaística brasileira sobre poesia contemporânea também é observado, inclusive com referência direta à revista *Inimigo Rumor*.

PALAVRAS-CHAVE: poesia portuguesa contemporânea; revistas de poesia; crítica de poesia.

Pensar a cultura do nosso presente, com circulação em diferentes meios de comunicação e no domínio do espaço virtual, exige refletir atentamente sobre o impacto desses meios e dos modos de produção e recepção de fatos, ideias e imaginários, analisando-se estratégias de divulgação e demandas de receptores. No campo da poesia, produção sempre mais à margem e menos circulante no cotidiano, a utilização de todos os canais de comunicação é fundamental para ampliar seu trânsito entre mais leitores. Nesses meios igualmente circulam cada vez mais a produção crítica sobre poesia contribuindo para chamar a atenção sobre obras e poetas. Academicamente, a crítica internacional de poesia conta, sem dúvida, com um volume expressivo de obras impressas relativamente recentes que abordam o fato poético sobre diversas perspectivas, questionando sua circulação e suas possibilidades de ressonância na sociedade contemporânea. Em termos de discussão teórica, houve não só a expan-

1 Idalves@vm.uff.br - <http://lattes.cnpq.br/3867249505168299>

2 O título dessa revista é grafado em minúsculas.

são dos estudos sobre lirismo, especialmente na França, com Michel Deguy, Henri Meschonnic, Jean-Marie Gleize, Jean-Michel Rabaté, Jean-Michel Maulpoix, Michell Collot, Jean-Claude Pinson, Martine Broda, e Dominique Combe, como se adensou a problematização sobre a própria crítica, tanto no campo da cultura, da arte, como da poética, como é possível acompanhar em obras de autores diversos como Marjorie Perloff, Giorgio Agamben e Georges Didi-Huberman.

Como constatamos diariamente, no contexto atual de multiplicidade de imagens, domínio tecnológico e indiferenciação cultural, por meio de estratégias que visam a massificação de desejos e de experiências em escala global, acentua-se a necessidade de acompanhar os poetas de agora a respeito da discussão crítica sobre o que produzem e sua relação com o leitor / ouvinte, enfrentando à sua maneira as tensões decorrentes da sociedade atual. Falou-se, durante algum tempo, em crise da literatura, numa espécie de réquiem inevitável, mas hoje a questão é compreender como a crise é inerente ao ato estético, condição necessária para sua permanente oxigenação e superação de paradigmas. Em relação à poesia, o que se constata é sua contínua e sempre renovada produção, pelas habilidades de deslocamento de repertórios, retóricas e autocrítica. Ora, parece bastante produtivo ler a poesia atual, em nosso caso, a portuguesa, a partir dessas habilidades, formulando-se a hipótese de que hoje se faz de forma mais intensa a dramatização da própria escrita em situação limite (de sentido, de importância, de resistência) como um modo crítico dos poetas contemporâneos trabalharem com a tradição e com seu presente. Sob essa perspectiva, a questão da comunicabilidade em poesia, tema que se tornou bastante provocativo nos anos 90, passa a ser não o resultado previsível de um trabalho enfraquecido de linguagem estética, mas a encenação crítica da produção, circulação e recepção da poesia mais recente, questionando-se constantemente as relações entre poeta e leitor, leitor e poema, poema e mundo. Como linguagem de atrito (Lopes 2003), podemos entender a poesia deste nosso tempo como um auto de fé de si própria ou, como indica Siscar, espaço crítico por excelência, já que, nele, “A liberdade de dizer tudo e a impossibilidade de responder se aproximam, num oxímoro fulminante” (2010: 50).

No ensaio “As desilusões da crítica de poesia”, tratando da produção brasileira, Siscar enfrenta igualmente as fragilidades, hoje, da crítica de poesia em aceitar as derivas que a escrita poética pode tomar, invocando sempre ideias de esgotamento, esvaziamento, apatia e outras noções afins de menor força em relação a paradigmas modernos incontornáveis da poesia brasileira. Ao questionar essas percepções, Siscar levanta o problema que talvez mais importe no âmbito do trabalho crítico: a dificuldade de trabalhar com o que lhe é contemporâneo, pois é exatamente a imersão no tempo informe que gera a cegueira frente ao que *há* e a ânsia de reencontrar o que *já foi*. Essa deriva talvez seja o ponto mais denso de se pensar o gesto crítico ansioso de constituir a “contemporaneidade” como valor maior de sentido da arte. Ora, o que se pode problematizar aí é não o ato de crítica em si, não o agente da crítica, mas a *temporalidade* como chave de leitura do gesto literário, especialmente poético. Diante disso, o fecho do ensaio do poeta e crítico brasileiro é realmente elucidativo: “Não há como falar de poesia sem considerar historicamente nossa *necessidade* de crise. Só assim seria possível recolocar de outro modo a relação entre “crítica” e

“poesia”, discursos que separamos e opomos, mas que reagem às instabilidades da cultura de maneira semelhante e são, por assim dizer, cúmplices (não apenas neutros intérpretes) da situação e do devir histórico da literatura” (Siscar 2010: 181).

Para dar conta do fato poético, colaborando para sua compreensão e expansão, o trabalho crítico é indispensável. Este manifesta-se hoje em dois espaços dominantes: um é o acadêmico, com a produção de artigos publicados em periódicos acadêmicos, capítulos de livros, livros, dissertações e teses; outro é o espaço comercial ou eletrônico gratuito com suas revistas, jornais, blogs e sites que atingem o grande público interessado em cultura, fora da Universidade, divulgando autores, obras e chamando a atenção para o que se vai fazendo contemporaneamente. Como defende Pires (1984: 19), “os periódicos literários são um testemunho elucidativo de uma época, do pulsar do tecido social, das suas contradições” e “constituem, no dizer de Paul Valéry, um laboratório onde se experimentam novas ideias e formas, onde se confrontam as mundividências e se ensaiam outras maneiras de as explicitar.”

Sem dúvida, temos agora, no espaço virtual, acesso a diversos materiais de crítica e expandiu-se o ato crítico (em graus diversos de importância...) sem preocupação com limites geográficos ou controles de saberes. Foi já sob o impacto da comunicação eletrônica, que se renovaram, por exemplo, laços entre a crítica de poesia brasileira (carioca e paulista) e portuguesa, quando, por exemplo, no caso da revista *Inimigo Rumor*, então codirigida pelo poeta Carlito Azevedo, iniciou-se conversa por e-mail com o crítico e editor português Osvaldo Silvestre, o qual mantinha em codireção uma revista *on-line* que vinha atingindo grande público virtual naquele momento, a *Ciberkioski*, criada em 1998 e que durou até 2002. Essa revista eletrônica portuguesa causou forte impacto e tornou-se um espaço original não só de pensamento da poesia e da cultura em geral, como foi ponto de encontro entre poetas, críticos e leitores que, talvez, sem a internet, não se conheceriam ou dialogariam.

A *Inimigo Rumor*, cujos dois primeiros diretores foram Carlito Azevedo e Júlio Castagnon, depois substituído por Augusto Massi, era impressa e quadrimestral. Tinha como escopo a publicação de poemas e textos críticos ou outros materiais relacionados à poesia originados de poetas de diversos países. No seu primeiro número, em 1997, homenageava os poetas brasileiros dos anos 60, publicando uma carta inédita de João Cabral de Melo Neto. Nesse número, a revista valorizava o experimentalismo, mas também o rigor, o que era chamado de vitalismo estético. A partir do n. 11, em decorrência desse diálogo que se instalou entre Carlito Azevedo e Osvaldo Silvestre e mais parceiros nas lides editoriais, torna-se então uma revista de poesia luso-brasileira, com publicação simultânea nos dois países (editora Cosac Naify, no Rio, e parceria editorial Cotovia / Angelus Novus, em Lisboa / Coimbra.). Integraram o comitê editorial diversos novos (naquele momento) poetas brasileiros como Marcos Siscar, Marília Garcia, Anibal Cristobo, Heitor Ferraz, Isadora Travassos, Valeska de Aguirre e Leonardo Martinelli. Dos portugueses, há que se referir, para além de Osvaldo Silvestre, Manuel Lindeza Diogo e Pedro Serra, ensaístas então igualmente jovens e com circulação universitária, que se destacavam por abordagens críticas bastante originais.

A conversa entre eles possibilitou um encontro intenso de interesses poéticos e editoriais, tornando-se a *Inimigo Rumor* uma revista de forte circulação luso-brasileira. Em decorrência, a revista impressa sofreu uma mudança acentuada de perfil ao trazer para suas páginas a poesia contemporânea portuguesa, seus nomes mais referenciados e ensaístas portugueses de poesia. Em suas páginas começaram a aparecer para o leitor brasileiro interessados nomes e obras poéticas até então ignoradas pelo leitor comum. Esse foi o caso da poesia de Adília Lopes, que começou a estar presente nas páginas da revista e se expandiu rapidamente entre o público brasileiro de poesia, possibilitando logo a edição entre nós de uma antologia de sua poesia. Adília Lopes tornou-se uma poeta portuguesa contemporânea bastante conhecida no eixo Rio – São Paulo sobretudo, pois sua poesia, com dicção diferente dos demais poetas portugueses coetâneos, parecia dialogar muito bem com o tipo de poesia brasileira crítica, irônica e não canônica que então se praticava de forma mais acentuada, na ressonância da poesia marginal dos anos 70 e 80. No entanto, infelizmente, o projeto de união das direções portuguesa e brasileira não perdurou por muitos números, pois o projeto começou a ficar custoso e mais complexo (a revista praticamente tornou-se um “livro” no seu formato e seu planejamento interno tornou-se mais denso) dependendo de imenso trabalho dos dois lados. Mas, enquanto durou o projeto dialogante, instituíram-se modos interessantes e diversos de fazer crítica de poesia e de valorizar vozes poéticas contemporâneas dos dois espaços geográficos.

Entretanto, do lado português, também na década de 90, mais precisamente em 1997, iniciou-se uma nova revista de poesia intitulada *relâmpago*, editada pela recém-então formada Fundação Luis Miguel Nava, em homenagem ao poeta desse nome, falecido de forma trágica dois anos antes, com direção de poetas como Gastão Cruz, nome consagrado, Fernando Pinto do Amaral, poeta e crítico mais jovem, além do ensaísta Carlos Mendes de Sousa, um especialista também em literatura brasileira, sobretudo Clarice Lispector. Em seu Conselho Editorial, a participação ainda de outros poetas como Paulo Teixeira e, mais tarde, Luis Quintais. A *relâmpago* continua a existir em formato impresso e neste ano (2018) já publicou o número 39, voltada sobretudo para a poesia portuguesa, mas com alguma atenção a poetas e ensaístas estrangeiros, especialmente brasileiros. Cada número da revista é temático, ora dedicando-se a um poeta português específico, ora discutindo alguma proposta teórica ou crítica que, por seu interesse, provoque o diálogo entre poetas, ensaístas e críticos. Busca divulgar constantemente a produção poética portuguesa, mas sem objetivos vanguardistas ou de polêmica. Seu perfil, na verdade, se delinea na grande atenção à produção lírica moderna e contemporânea, confrontando a tradição do moderno com as demandas do contemporâneo. É uma revista indubitavelmente referencial para conhecer a poesia publicada em Portugal ao longo do século XX (sendo assim uma espécie de repositório da tradição moderna) mas também acolhe ou discute, no XXI, alguns caminhos novos no seguimento do que se vai publicando em Portugal e fora.

Ao examinar todos os números impressos da *relâmpago* (somente seus sumários estão publicados *on-line*) podemos constatar como essa revista buscou retomar o diálogo com poetas brasileiros e algum ensaísmo. Alguns de nossos poetas com seus

poemas estão presentes em suas páginas como Marcos Siscar, Eucanaã Ferraz, Duda Machado, Julio Castañon, Leonardo Fróes, Paulo Henriques Britto, Ronald Polito, Cláudia Roquette-Pinto, Ferreira Gullar, Nelson Ascher, Adelia Prado e há ainda alguma reflexão sobre vanguardas como o Concretismo, o Neoconcretismo com poetas como Hércules Barsotti, Augusto Campos, Haroldo de Camps e Affonso Ávila. Também alguns ensaístas brasileiros, professores de literatura portuguesa, tiveram artigos seus publicados como Jorge Fernandes da Silveira, referência maior dos estudos brasileiros sobre poesia portuguesa pós-60, e mais recentemente Luis Maffei, também poeta e professor de literatura portuguesa. Há algumas outras contribuições pontuais de pesquisadores brasileiros sobre autores específicos como Gilda Santos a tratar de Jorge de Sena. Também escreveram para *relâmpago* Ana Cristina Chiara, Júlio Castañon Guimaraes, Heloísa Buarque de Holanda e Silviano Santiago, nomes bastante conhecidos nos estudos de poesia, sobretudo os dois últimos.

O número 7 dessa revista, de outubro de 2000, foi tematicamente dedicado à poesia brasileira atual, com predomínio de artigos críticos brasileiros e publicação de alguns poetas. Não é um número extenso nem especialmente impactante, mas retomou um diálogo que estava muito diminuído. Desde então, em números com temática geral, poetas brasileiros, por vezes, são chamados também a opinar ou a publicar ensaios ou poemas. No entanto, o que se percebe é que o conjunto de poetas brasileiros trazidos à *relâmpago* são aqueles mais conhecidos no sudeste do Brasil e com relações mais próximas com os membros da comissão editorial da *relâmpago*, facilitando o convite. Não há enunciação de nenhum projeto de ampliar o diálogo com a poesia brasileira para além da produção já conhecida de nomes do Rio de Janeiro e São Paulo ou, pelo menos, aí editados e reconhecidos. Verificar os valores críticos que estão presentes por trás desse diálogo e em outras páginas da revista ao longo de seus números e os questionamentos teóricos que podem embasar um modo de pensar a poesia em português é o que vem nos interessando no momento.³

Nesta análise inicial e inevitavelmente imperfeita, vemos que o tratamento dado à poesia brasileira é rarefeito e ocasional, mas é verdade também que, ao estarem presentes em suas páginas, os poetas brasileiros convidados ganharam certa visibilidade em Portugal. Disso resultou também, mais recentemente, um movimento um pouco maior de edições portuguesas de poesia brasileira, o que se percebe no exame atual (2018) de prateleiras de livrarias dedicadas à venda de poesia, em Lisboa e Porto. Entretanto, ainda é necessário levantar como são realizadas as leituras dessa produção brasileira, que valores são destacados, que diálogos são efetivamente travados. Por outro lado, interessa-nos ainda examinar, em outras revistas portuguesas que se afastam do perfil de *relâmpago*, suas escolhas, caminhos de reflexão e as forças tensionadas que se expõem em suas páginas, como referiremos adiante.

Do lado brasileiro, está havendo, na atualidade, um interesse mais alargado pela produção poética portuguesa contemporânea, já que alguns editores de revistas e jornais de poesia são oriundos de cursos de Letras, conheceram nesse espaço poetas e obras mais recentes e puderam, com a facilitação da comunicação eletrônica, iniciar

3 Projeto de pesquisa “Cenas de Leitura Vozes e Revistas Portuguesas de Poesia Contemporânea”, UFF/CNPq (2017-2020).

diálogos, fazer parcerias e até mesmo criar laços de amizade mais duradoura. Alguns desses editores ou integrantes de conselhos editoriais defenderam mestrado ou doutorado sobre poesia portuguesa, por exemplo Claudio Daniel (em *Zunái*) ou Mauricio Salles Vasconcelos (em *Sibila*) e levam para as revistas, mais virtuais que impressas, seus interesses acadêmicos de leitura. Por trás desse movimento, a vontade maior de perceber horizontes de trabalho, as redes instituídas, as relações problematizadas, o que nos auxilia pensar um quadro mais oxigenado sobre poesia em língua portuguesa. Também é interessante observar como se constituem e até mesmo como se diferenciam o poeta-crítico (um leitor eclético) e o crítico acadêmico (um leitor especializado e mais direcionado) traçando ambos genealogias, heterodoxias e linhas de transformação do poético na contemporaneidade, constituindo ou desconstituindo cânones poéticos.

Nos anos 2000, outras revistas de ou sobre poesia surgiram em Portugal. Entre elas, destacamos duas, também impressas, que se mantêm até a atualidade e são reconhecidas, no país e entre os leitores de poesia, como revistas de impacto nessa área, com objetivos e práticas diversas de relâmpago. Intitulam-se *Cão Celeste* (último número consultado, o 12, publicado em dezembro de 2017⁴) e *Telhados de Vidro*, ora no número 22 (novembro de 2017), com tiragem igualmente de 500 exemplares. Essas duas revistas, dirigidas por um casal de editores (Averno) / poetas, Manuel de Freitas e Inês Dias, vêm gerando algumas fricções de sentido e de propostas no cenário lírico português, abrindo-se para a participação de diferentes autores, todos convidados a partir de uma demanda editorial: “Há um lado ético que está para lá do texto: só convidamos alguém cuja postura ética nos inspire alguma cumplicidade.” (Manuel de Freitas, citado por Luis Miguel Queirós, em resenha de 25 de setembro de 2015, no suplemento Ipsilon, do *Jornal Público*). Apresentam-nos um panorama muito diversificado da situação poética pós-90.

Neste segundo momento de nossa análise, vamos nos deter sobre elas, com apresentação mais detalhada. No número 1 da *Cão Celeste*, lemos no primeiro editorial, abril de 2012:

Algures entre o jornal e a revista, o *Cão Celeste* pretende apenas ganhar, ladrar com raiva ou paixão, amar ou odiar sem peias aquilo que o mundo quotidianamente lhe dá a ver. De seis em seis meses, os leitores interessados terão notícias nossas.

Mas não somos um grupo, não obedecemos a qualquer cartilha literária ou política que possa servir para classificação geral. Este é, antes de mais, um espaço de encontro entre pessoas que ainda consideram urgente o livre exercício da crítica, do pensamento ou da revolta. E é justamente em nome dessa precária liberdade que prescindimos de qualquer apoio exterior, passível de condicionar os nossos gestos. Repudiamos, de modo inequívoco, o acordo ortográfico pretensamente em vigor - e fazemos questão de sublinhar, sempre que possível, essa repulsa. Mas temos outros ódios, claro - e, felizmente, afectos

4 Tiragem indicada de 500 exemplares. Há uma falha de indicação do ano de impressão: “Dezembro de 2018”.

e devoções não menos intensos. Apesar de tudo, e ainda que de longe em longe, a lanterna de Diógenes mantém o seu esquivo e necessário fulgor.

Essa revista vem se caracterizando por reunir ensaístas, articulistas que se interessam por poesia e cultura contemporâneas. Apresenta mais textos de crítica do que propriamente poemas, mostrando-se, no folhear de suas páginas, muito mais prosa do que verso. É também ilustrada, valorizando-se o grafismo e a visualidade estética. Comenta, discute e critica práticas e produções culturais circulantes, ultrapassando o interesse somente poético. Seus colaboradores são nomes recorrentes na área crítica de poesia como Rosa Maria Martelo, Silvina Rodrigues Lopes, António Guerreiro, João Barrento, unidos aos editores Manuel de Freitas, Inês Dias e poetas coetâneos como José Miguel Silva, David Teles Pereira, Diogo Vaz Pinto e outros mais. A cada número, ao lado desses nomes, outras vozes menos citadas ou referenciadas. Apesar dessa mobilidade de autoria, todos parecem irmanados numa visão ética sobre a sociedade contemporânea e no questionamento sobre a potência e a impotência da própria poesia, da crítica de poesia, da arte, em geral.

Já sobre *Telhados de Vidro*, explica seu coeditor, numa citação longa:

A *Telhados de Vidro* surgiu em Novembro de 2003, graças ao esforço conjunto de Inês Dias, Manuel de Freitas e Olímpio Ferreira. Foi o Olímpio, há que dizê-lo, quem deu rosto e personalidade gráfica a esta revista. E é por respeito ao seu trabalho – e *in memoriam* – que temos mantido as sóbrias mas eficazes (e belas) opções gráficas que o Olímpio connosco partilhou.

A *Telhados de Vidro*, desde o primeiro número, escolhe previamente os colaboradores. Trata-se, muito simplesmente, de uma questão de gosto (o da direcção, claro) e de uma recusa em convidar autores que não respeitemos quer enquanto artistas, quer enquanto pessoas. Não existe, portanto, nem uma poética minimamente comum nem a veleidade de constituir qualquer programa, movimento ou tendência. Existirá, isso sim, uma *ética* semelhante: os autores até aqui incluídos na revista têm uma clara aversão ao espectáculo cultural, à pornografia mediática, às ânsias festivaleiras. Com registos e idades muito diversas, os autores que foram comparecendo na *Telhados de Vidro* são a prova evidente de que esta não é, ao contrário do que um cretino escreveu, «o órgão teórico oficial do grupo dito dos “poetas sem qualidades”». Ainda que à revelia da direcção – que não vai em grupos, e teorias, então, só se estiverem muito bem sentadas -, duvidosamente Hölderlin, Marcial, Rui Nunes, Louise Glück, Herberto Helder, Ana Teresa Pereira, António Barahona ou Rosa Maria Martelo se reveriam nesse rótulo grosseiro. Até porque, sublinhe-se, a *Telhados de Vidro* não é uma revista de poesia; é uma revista, apenas, com espaço para a prosa, a tradução, o ensaio, a recensão.

Interessa-nos, acima de tudo, uma certa liberdade (já que a «liberdade livre» é, para nós, demasiado utópica). E, por isso mesmo, não temos periodicidade obrigatória, nem qualquer apoio financeiro exterior. É ainda em nome dessa precária mas possível liberdade que não fazemos números temáticos. Cada

autor por nós convidado pode escrever sobre o que bem lhe apetecer, e da forma que lhe parecer melhor. Cumpre-nos, depois, fazer a revisão, a edição, a distribuição. E colocar a revista onde a sabemos desejada – e apenas aí, pois já tivemos calotes e imposturas mais do que suficientes.

O número 1 da *Telhados de Vidro* tinha 96 páginas; o mais recente tem 184 páginas. Não crescemos, nestes oito anos, em ambição ou visibilidade. Cresceram, tão-só, alguns afectos – que conduziram a outros afectos e modos de escrita. Foi (está a ser) um fenómeno natural, de afinidades que se vão estabelecendo. O facto de esta ser uma revista de amigos – que jantam ou sofrem juntos, que se preocupam uns com os outros, que se admiram reciprocamente – é algo que não nos incomoda nada. Já temos, lá fora, inimigos que cheguem.

Essa revista que está agora no número 22 (2017), com 286 páginas, apresenta um projeto gráfico diferente em relação à revista anteriormente apresentada. *Cão Celeste* é um volume maior de 27cm x 22cm, com capa que vem variando de cor e grafismo ao longo dos números. No início, o sumário vinha impresso já na capa. Números depois, esta é mais limpa, apenas com o título da revista e alguma ilustração abstrata. Já *Telhados de Vidro* é um volume pequeno (17,5cm x 13cm) que tem mantido sua capa nas linhas gerais de diagramação, variando-se cores e desenhos. Em termos de extensão ambas começaram com menos de 100 páginas e vêm aumentando a cada número. Embora as duas sejam dirigidas por Manuel de Freitas e Inês Dias, *Telhados de Vidro* tem conteúdo diferente, já que ocupa a maior parte de suas páginas, a cada número, com poemas, entremeados de resenhas críticas ou mesmo algum ensaio não muito extenso. Seus volumes parecerem, a grosso modo, pequenas antologias. Escrevem nela os mesmos nomes referenciais citados em *Cão Celeste* ao lado de jovens críticos ou poetas e também Manuel de Freitas e Inês Dias. Em ambas, a ideia de autores convidados por partilharem uma ética editorial e uma ética estética.

No seu número 1, destacamos o ensaio de Antonio Guerreiro, “Um pouco de vida, um pouco de poesia”, que faz a avaliação da situação da poesia portuguesa daquele momento, situando suas tensões e questões. Não só aborda o que então chamava a atenção dos leitores, a “polêmica” de “os poetas sem qualidades”, como contextualiza forças de criação e de crítica, destacando o modo como o poeta e crítico Joaquim Manuel Magalhães foi lido e compreendido pelos poetas mais novos de 90, sendo configurado e desfigurado ao mesmo tempo por abordagens críticas que lhe deram papel central na cena poética e crítica dos anos 80 e 90. O texto de Guerreiro é bastante interessante na descrição de cenas de leitura e de escrita que tratam de poesia, experiência e vida, lirismo e ética, tradição e inovação no campo da poética portuguesa mais recente.

Segue-se ao texto de Guerreiro, o ensaio de Silvina Rodrigues Lopes intitulado “A anomalia poética”, que questiona fortemente a crítica que tenta aprisionar a poesia em definições ou classificações inúteis, desfazendo-se em abordagens igualmente inúteis que não sabem valorizar exatamente a poesia como linguagem insurrecta, anômala, e por isso extremamente necessária numa sociedade massificada por uma política cultural mercadológica.

Esses dois textos que fecham o número 1 da *Telhados de Vidro* servem, para o leitor, como reflexões-chave para entender o projeto não só dessa revista como também da *Cão Celeste*, na medida em que ambas as revistas desconstróem cenas tradicionais de leitura de poesia e elaboram espaços móveis de ideias, concepções e questões sobre os lirismos (não mais o singular essencialista, mas a pluralidade de opções...) que se cruzam, confrontam-se na atualidade. No último número publicado, domina um conjunto de poemas com a indicação “A antologia em 2017”, com a epígrafe “É leve e puro e dança nos abismos” (Raul de Carvalho, *A Casa Abandonada*, Lisboa: Edição do Autor, 1977). São listados 40 participantes, em ordem alfabética, sem diferenciação entre poemas, entrevista, resenha ou ensaio. Nomes conhecidos ou novos, mais ou menos presentes. A atravessar todos os textos, poesia, poesia, poesia.

A análise mais vertical dessas revistas poderá demonstrar quais questões estão preocupando aqueles que fazem e pensam poesia no espaço de língua portuguesa. Desde agora, podemos afirmar que *Cão Celeste* discute a atuação do poeta na contemporaneidade como ação crítica sobre produzir arte e cultura num tempo de massificação e indiferença pelo lugar do outro. Fortemente questionadora, une literatura, política e ética. *Telhados de Vidro* propõe-se como lugar de acolhida do diverso, valorizando poemas e poetas, sem um elenco fixo. Já *relâmpago* apresenta e preserva tradições poéticas em diferentes momentos, com projeto gráfico fixo e estrutura interna mais conservadora. Nas três circulam as vozes portuguesas modernas e contemporâneas da poesia e do ensaísmo sobre arte e poética, com alguma participação estrangeira, inclusive brasileira. Ainda é necessário um olhar mais depurado no exame dessas revistas contemporâneas de poesia, mas, sem dúvida, podemos dizer que, no presente, elas contribuem fortemente para divulgar um panorama português de produção poética, tanto no âmbito da realização de poemas, tanto quanto na exposição crítica e ensaística, bastante atentas que são ao tempo de agora, suas demandas, meios e modos de criação e de recepção de poesia.

OBRAS CITADAS

Cão celeste. Lisboa: s.e, ns. 1 a 12, 2012-2017.

INIMIGO RUMOR. Rio de Janeiro: Viveiros de Castro Editora (7Letras) / Lisboa: Cotovia, ns. 1 a 20, 1997-2008.

LOPES, Silvina Rodrigues. *Literatura, defesa do atrito*. Lisboa: Vendaval, 2003.

MAGALHÃES, Joaquim Manuel. *Os dois crepúsculos - sobre poesia portuguesa actual e outras crónicas*. Lisboa: A Regra do Jogo, 1981.

PIRES, Daniel. *Dicionário das revistas literárias portuguesas do século XX*. Lisboa: Contexto, 1986.

relâmpago. Lisboa: Fundação Luís Miguel Nava, nºs 1 a 39, 1997-2018.

QUEIRÓS, Luís Miguel. Uma revista com qualidades. Coluna Livros. Suplemento ípsilon do *Jornal Público*, 25 de setembro de 2015.

Telhados de vidro. Lisboa: Averno, ns. 1 a 22, 2003 -2017.

SISCAR, Marcos. *Poesia e crise*. Campinas: Editora Unicamp, 2010.

CONTEMPORARY POETRY MAGAZINES IN PORTUGAL: A FEW CRITICAL SCENES

ABSTRACT: In this article, we aim to present some Portuguese routes of production, circulation and critical reception of / on poetry in the present time. For this, we present three reference poetry magazines edited from the 90s, in Portugal, namely: *relâmpago*, *Cão Celeste* e *Telhados de Vidro*. The study of these vehicles of dissemination of poetry and its criticism demonstrates some important trail in the discussion of contemporary poetics and highlights some remarkable lyrical voices and essay writers in this context. We also seek to highlight how each of these magazines elaborates its strategies of sharing poetic and reflective work with its readers, constructing certain critical scenes. Some dialogue with Brazilian poetry and essays on contemporary poetry is also observed, including with reference to the magazine *Inimigo Rumor*.

KEYWORDS: contemporary Portuguese poetry; poetry magazines; criticism of poetry.

Recebido em 7 de maio de 2018; aprovado em 2 de dezembro de 2018.

terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

QUANTO DÓI E O QUE CONSTRÓI UMA SAUDADE

Patrícia da Silva Cardoso¹ (UFPR)

RESUMO: Tendo como elemento central o par de amantes Pedro e Inês, a proposta deste artigo é discutir o lugar ocupado pela saudade, enquanto tema e questão, no imaginário cultural e literário contemporâneo em Portugal, a partir da articulação de alguns posicionamentos observados na crítica e na produção literária, nomeadamente de Eduardo Lourenço e Nuno Júdice.

PALAVRAS-CHAVE: identidade; saudade; Eduardo Lourenço; Nuno Júdice.

I

Em *Da literatura como interpretação de Portugal*, um artigo hoje clássico, Eduardo Lourenço se vê às voltas com a saudade, mais que uma palavra, um conceito que há muito tem sido encarado como a base da identidade cultural portuguesa. Em seu artigo Lourenço ressalta o lado positivo do conceito, num esforço para retirá-lo do contexto de apatia e resignação em que frequentemente é inscrito, transferindo-o para um outro, seu oposto, em que passa a ser associado a todo tipo de ação transformadora. Assim, resumindo o que ele crê que seja o movimento saudosista, tal como idealizado pelo escritor Teixeira de Pascoaes, diz o autor:

Mais importante que ter *sido* ou ter *tido* Império, mais decisivo que haver usufruído riquezas mortas, ou até ter sido actores de uma gesta científica que podíamos ter tido num grau e esplendor que não tivemos, é para Pascoaes o haver interiorizado como alma da nossa alma o sentimento obscuro mas

¹ cardoso.psilva@gmail.com - <http://lattes.cnpq.br/2429494546901269>

iluminante dessa visão positiva da *vida como sonho que se sabe sonho* mas que no interior desse sentimento se recupera como *criadora saudade*, desejo de um Desejo que jamais tomará a forma de uma possessão idolátrica, subtraindo-nos assim, de raiz à tentação moderna por excelência, a de Fausto: *saber, poder* para *reinar* sobre a Natureza e os Outros. É nesse sentido que Pascoaes nos outorga e se outorga o estatuto de Povo-Saudoso, quer dizer, de povo que apercebe em tudo quanto toca a sombra da ilusão e da morte, mas a uma e outra exige a promessa da vida. (Lourenço 1992: 102-103)

O trecho é exemplar da complexidade que envolve o conceito de saudade. Lourenço ressalta que o *Povo-Saudoso* faz uso dessa imagem-símbolo num sentido essencialmente projetivo, como se do passado dependesse o lançamento das bases para a constituição do futuro. Essa perspectiva, presente já na arguta e delicada caracterização de D. Duarte no *Leal conselheiro* (cap. XXV - intitulado “Do nojo, pesar, desprazer, aborrecimento e saudade”), dá ao conceito um caráter dialético que habitualmente não lhe é conferido, o que incide na constituição da imagem coletiva. Longe de remeter para uma relação complexa entre passado e futuro, o conceito de saudade tende a ser compreendido como reflexo de um apego demasiado ao passado e nenhum interesse pelo futuro, o que implica em que a assunção da imagem de *Povo-Saudoso* pelos portugueses seja confundida com a de *Povo-Retrógrado*, carente de complexidade. O mais grave nesse processo seria a aceitação, por parte da coletividade portuguesa, da prevalência da segunda imagem sobre a primeira. O próprio Lourenço deixa isso indicado quando termina o mesmo artigo com uma conclamação:

Aceitemo-nos com a carga inteira do nosso passado que de qualquer modo continuará a navegar dentro de nós. Mas não autorizemos ninguém a simplificar e a confiscar (...) uma imagem de Portugal mutilada e mutilante através da qual nos privemos de um Futuro cuja definição e perfil é obra e aposta da comunidade inteira e não dos seus guias providenciais. (Lourenço 1992: 118)

Apesar das palavras otimistas de Lourenço, que apontam para a possibilidade de recuperação do sentido original do conceito de saudade – e, portanto, da rica convivência entre passado e futuro que ela fomenta –, o que se observa é que muitos dos que se engajaram na defesa de uma imagem de Portugal como país que almeja esse Futuro, que o crítico defende como essencial, fosse pelo peso excessivo que atribuíam aos valores do passado, fosse por terem dificuldade em ver na saudade o componente dialético identificado por Lourenço, acabaram por investir na construção de uma nova auto-imagem para o povo português, que nenhum ponto de contato tivesse com a de *Povo-Saudoso*.

Em certa medida esse parece ter sido o caso de Nuno Júdice, que, no artigo “O estado do Sítio”, qualifica termos como “identidade nacional”, “destino português” e “portugalidade” como “mimos gordurosos”. Contrastando com a confiança de Eduardo Lourenço, Júdice reserva um tratamento irônico para os problemas relativos à identidade nacional: “O ponto, nisto da nacionalidade, está em termos a humildade

de reconhecer o facto da nossa dimensão bem modesta e, infelizmente, bem pouco acelerada em relação ao progresso – e de a assumirmos de um modo produtivo (48)².

Definitivamente, a julgar por estas considerações, a tal harmonia entre passado e futuro, ou entre tradição e modernidade, ao contrário do que transparece no texto de Lourenço, não é vista aqui por Júdice como uma possibilidade desejável. As tradições, que a permanência do passado no presente atualiza e mantém vivas, são aqui encaradas quase exclusivamente como fardo inútil, na medida em que impedem a percepção do que tenha sido a real dimensão do país no contexto histórico ocidental. O olhar crítico de Júdice não se volta para a eventual especificidade de Portugal nesse contexto amplo – que teria na vivência da saudade, tal como a definem Pascoaes e Lourenço, seguindo a reflexão matricial de D. Duarte, um ponto de apoio importante.

Longe da especificidade, o que ele focaliza é, se não uma igualdade, ao menos a necessidade de se alçar Portugal ao patamar em que se encontram as outras nações. Daí seu interesse pelo progresso, que é, como se sabe, pelo menos na aparência, o inimigo número um da tradição. É assim que, adotando perspectiva oposta à de Lourenço, Júdice ressalta a incompatibilidade entre passado e futuro e o esgotamento de qualquer imagem da coletividade que se construa com o tecido da tradição. Se o fim do texto de um leva a marca da confiança no sucesso da articulação, o outro, assumidamente irônico, fecha suas considerações do seguinte modo:

E, sobretudo, não vamos perder o sentido do humor. Não há nada pior do que ver pessoas sérias, cabisbaixas, deprimidas, a pedincharem ao ceguinho (émulo do Camões da lenda) que não deixe de continuar o fado da lamechice tradicional.

Se há viagens em que cada vez mais menos há para aprender, são estas viagens ao interior de nós. Vive-se o morno conformismo de um charco de rãs a coacharem ao luar. Dantes, o barulho das rãs ainda era abafado pelo das cigarras. Agora que o cimento das urbanizações turísticas correu com estas, a música daquelas entorpece. Mas está bem: é uma adequada marcha fúnebre para estes vários percursos de regresso ao eterno Portugal dos pequeninos. (48)

Como se vê, não há lugar aqui para a dialética. O *Portugal dos pequeninos*, síntese de uma imagem coletiva tradicional, em que o salazarismo intensamente investiu, tem a marca da eternidade e esta não comporta os choques que identificam as relações dialéticas. De acordo com Nuno Júdice, da introspecção coletiva não se retira nada de novo, nenhuma lição, uma vez que o modo de ser do mundo tradicional comporta apenas repetição, nunca novidade. Nesse sentido, aquela proposta de aceitação do passado coletivo feita por Lourenço restringe-se a ser, no âmbito da crônica de Júdice, um indicativo da manutenção do *morno conformismo*, sem a contrapartida

² Nota Bene: os textos serão citados a partir de Júdice 1990, com o número da página.

da *promessa de vida*, ativa e futurante, que se mantém como objetivo final da aposta *saudosa* de Lourenço.

II

Nestes dois textos, temos a síntese de duas formas de pensar tanto a saudade portuguesa quanto a identidade coletiva que ela figura. O confronto entre eles revela as linhas de força que estruturam as discussões em torno dessa problemática. O ingresso de Portugal na União Européia parece ter consolidado aquele interesse em assegurar para o país a imagem de igual entre iguais, tão cara aos princípios da União – situação que a crise econômica deflagrada em 2008 aparentemente não tem alterado. Nesse contexto, aprofundar um problema como o da identidade coletiva usando para tanto determinados elementos pode significar perder tempo indo contra a tendência dominante, arriscando-se mesmo a ser-se associado a forças retrógradas.

Se no campo político e no da investigação acadêmica as questões propostas pela identidade coletiva pelo viés temático da saudade parecem estar resolvidas ou superadas, resta saber se no que diz respeito à produção literária ocorre o mesmo. Também nesse aspecto Nuno Júdice tem algo interessante a dizer. Para ele, em Portugal foi sempre a literatura o veículo escolhido para as tais *viagens ao interior de nós*:

No meio disto tudo, o que acabou por funcionar como fermento de uma animação nacional (e, para mal dos pecados, patriótica) foi a literatura, desde o Fernão Lopes aos *Os Lusíadas*. Isto veio criar à sua volta um terrível equívoco. Espera-se dela que substitua a filosofia, o ensaio, a reflexão política que não temos (e, praticamente, nunca tivemos).

Ora a literatura não substitui nada: é. (...) Obrigar a literatura a pensar é o mesmo que pretender que uma tartaruga ganhe a maratona à Rosa Mota. Obrigá-la a pensar coisas tão superiores como a essência da nação é mais ou menos o mesmo que vestir uma noiva de preto. (48)

Percebe-se logo que também neste quesito o autor vê a presença da investigação sobre os assuntos nacionais como excessiva, a ponto de a literatura – seja ela ficcional ou não – ter sido transformada de fenômeno autônomo em instrumento na definição do que seria esse nacional.

Conhecendo-se, então, o ponto de vista de Júdice quanto ao papel da literatura num tal contexto (como em suas considerações no XXIII Congresso da ABRAPLIP em 2011), torna-se instigante a leitura de seu *Pedro, lembrando Inês*, livro de poemas lançado em 2001 que tem por tema um par da história portuguesa – Pedro I e Inês de Castro – cuja trajetória muito serviu à causa da saudade, compreendida, obviamente, em sua dimensão de veículo para as tais *viagens ao interior de nós*, inúteis, no dizer do autor. O aproveitamento temático do episódio acaba por sugerir uma pergunta: se *a literatura não substitui nada: é*, como trabalhar literariamente um episódio

histórico com tão expressiva carga de significado, justamente em um campo que se considera problemático? As respostas possíveis a esta pergunta podem nos ajudar a compreender o modo pelo qual Júdice, apesar de peremptoriamente negar a própria legitimidade das investidas no campo da reflexão sobre a identidade coletiva, ao desenvolver seu tema fornece a seu leitor uma imagem da saudade que, se não chega a explicitar o estreito vínculo entre o conceito e a coletividade portuguesa, dá ao primeiro um tratamento que o torna digno de figurar como exemplo do que é descrito por Lourenço como ideal saudoso. Em *Pedro, lembrando Inês* Nuno Júdice acaba por assumir-se como viajante por aquelas paragens que ele se recusa a visitar em *O Estado do Sítio*. Resta saber agora que imagens farão parte desse livro de viagem.

III

A associação entre os dois amantes mais famosos da história de Portugal e a saudade é antiga. A literatura de ficção produzida em Portugal a partir do episódio histórico ocorrido em meados do século XIV encontrou um terreno fértil para explorar esse conceito que, como vimos, tem um lugar cativo peculiar entre os assuntos mais caros a esta coletividade. Garcia de Resende, António Ferreira, e Camões, três dos primeiros autores que se ocuparam dele, usaram a saudade para reforçar a intensidade do amor que ligava Pedro e Inês. Antes mesmo do desfecho trágico da história, que teria lançado o que depois foi rei num estado saudoso extremado – a ponto de exigir dele a vingança violenta contra os responsáveis pela morte de Inês – a saudade marcou a relação desse par desde seu início, uma vez que, sendo casado Pedro, então infante, não era possível o convívio mais próximo, a intimidade constante, com a amante.

Ferreira e Camões situam suas obras num cenário em que a saudade domina, pois é a vida de Inês longe de Pedro que serve de ponto de partida para a narração de suas versões do episódio, mas é Resende quem, dos três autores, faz o aproveitamento mais particular da saudade ao deslocá-la de um contexto de experiência amorosa para outro, selecionando-a como um dos principais argumentos de Inês que, perante o rei, defende sua vida. Tencionando mudar a determinação de Afonso IV de matá-la, a amante de Pedro lembra ao avô a consequência, para os netos, de sua morte:

E têm tão pouca idade
que, se não forem criados
de mim, só com saudade
e sua grã orfindade,
morrerão desamparados. (Resende s/d: 149)

Não apenas o amor sensual dá chance a que se vivencie a saudade. Também no âmbito familiar ela pode ser um sentimento poderoso o suficiente para matar, se experimentada em doses excessivas. Apesar da particularidade no aproveitamento

do elemento saudoso neste texto de Resende, ele aparece aqui em sua dimensão menos complexa, como expressão da subjetivação aguda de uma perda irreversível.

De fato, o uso desse recurso pelas versões literárias torna-o complexo à medida que o explora como o sentimento a que se entrega Pedro depois do assassinato de Inês: é justamente nesse ponto da história que a saudade se oferece com toda sua carga de ambiguidade, pois, diante da irreversibilidade da morte da amante, resta a Pedro decidir como lidará com a saudade, se de modo a mergulhar nela, abdicando de viver – situação que lembra o que diz a Inês de Garcia de Resende sobre o futuro de seus filhos – ou transformá-la em combustível para a construção de uma vida ativa, em que não haja lugar para a entrega à morte. António Ferreira encara a ambiguidade, e parece superá-la, ao escolher a segunda opção. Um dos pontos altos de sua peça encontra-se no momento em que Pedro é informado da morte de Inês. O choque da notícia provoca a seguinte reação no infante:

Como poderei ver aqueles olhos
Cerrados pera sempre? Como aqueles
Cabelos, já não de ouro, mas de sangue?
.....
..... Aquele corpo
Que tantas vezes tive nos meus braços,
Vivo e fermoso, como morto agora,
E frio, o posso ver?.....
..... Meu amor,
Já não me ouves? Já não te hei de ver?
Já te não posso achar por toda a terra?
 Chorem meu mal comigo quantos m' ouvem.
.....
..... e tu, Coimbra,
Cubre-te de tristeza para sempre. (Ferreira 1961: 147)

Como a tristeza é irmã da saudade, alguém que se restringisse a ler o trecho acima tenderia a concluir que seria com o véu da mesma tristeza saudosa, com o qual desejava ver cobrir-se Coimbra, que Pedro se cobriria para sempre. A partir desse momento, sua vida se converteria em uma ininterrupta lembrança do tempo perdido, como aquela a que se entrega o infante ao saber da morte de Inês. Mas não é o que ocorre. Pedro não se conforma com a idéia de que só a saudade é consolo. Ele precisa reagir à saudade e pela saudade. Assim, ao invés de apenas se deixar levar pela memória, o infante também se dedica à vingança:

Mas eu me matarei mais cruelmente
Do que te a ti mataram, se não vingo
Com novas crueldades tua morte.
Par'isto me dá Deus somente a vida.
.....

Tu, Senhora, estás lá nos Céus; eu fico,
Em quanto te vingar; logo lá voo.
..... o teu amor
M'acompanhará sempre, te que deixe
O meu corpo co teu, e lá vá est'alma
Descansar com a tua pera sempre. (Ferreira 1961: 148-149)

Se o efeito negativo da saudade é o estado de prostração a que ela leva o sujeito, a única forma de reagir a esse estado é usando o sentimento saudoso pelo avesso, ou seja, sem a sua dose de conformismo. É o que faz Pedro. A perda de Inês, e a saudade que ela provoca, é para ele tão insuportável que a única maneira de remediá-la é através da ação. Não uma ação qualquer, mas sim aquela que, se não pode reverter o irreversível, que ao menos seja sentida com a mesma intensidade com que é sentida a perda. É nessa altura que entra em cena a vingança como atitude alternativa para o sentimento saudoso. Evidentemente, o grau de radicalidade de uma reação como esta impede que se veja a saudade como sinônimo de prostração, mas, ao mesmo tempo, a vingança, a ação escolhida por Pedro, está longe de ser um conceito cujo valor é inequívoco. Na peça, a superação da ambiguidade revela-se aparente porque a troca empreendida pelo infante – da prostração saudosa pela vingança mais do que ativa – não é índice do caráter essencialmente positivo da saudade.

Este exemplo é suficiente para indicar que o aproveitamento de um “problema nacional” pela literatura de ficção nem sempre está relacionado com a manutenção de um estereótipo. Na verdade, é através da literatura que as imagens mais problemáticas que uma coletividade traça para si mesma podem libertar-se do campo redutor da estereotipia para figurarem, de maneira a evidenciar sua complexidade, as bases em que se estrutura a própria coletividade. No que diz respeito ao episódio inesiano, não é apenas a literatura que assume esse papel. Também a crítica e a historiografia o fazem. A crítica Carolina Michaelis escreveu *A saudade portuguesa* a partir de um problema suscitado por uma obra literária, *Reinar después de morir*, do espanhol Velez de Guevara, de temática inesiana. Na historiografia, Fernão Lopes, como ocorreu com os três autores citados acima, fez da saudade a moldura para o quadro por ele pintado sobre o amor de Pedro por Inês.

Cronista do reinado de Pedro I, Fernão Lopes figura como referência para a maioria das versões literárias do episódio, de maneira que a imagem dos amantes retratada pela crônica, oficial e com estatuto de verdade, pôde tanto ser reforçada quanto rechaçada pelas versões literárias que se foram acumulando ao longo dos mais de seis séculos de ocorrida a história.

Também no caso de *Pedro, lembrando Inês*, como veremos, é possível estabelecer pontos de contato com o que vai na *Crônica de D. Pedro*, de autoria de Fernão Lopes, que se encerra com o registro do traslado do corpo de Inês de Santa Clara de Coimbra para Alcobça. Entretanto, antes de fazê-lo, o cronista caracteriza o amor do rei para justificar a decisão de Pedro de construir o monumento fúnebre em que serão depositados os restos da amante:

Porque semelhante amor qual el-Rei Dom Pedro houve a Dona Inês raramente é achado nalguma pessoa, porém disseram os antigos que nenhum é tão verdadeiramente achado como aquele cuja morte não tira da memória o grande espaço de tempo. (Lopes 1977: 166)

Neste ponto é igualmente possível identificar a saudade como elemento responsável pela persistência de Inês na memória de Pedro. Foi também a saudade que, instalada nos amantes quando estes viviam separados, serviu para fortalecer os laços entre eles:

Este verdadeiro amor houve el-Rei Dom Pedro a Dona Inês como se dela namorou, sendo casado e ainda infante, de guisa que, pero dela no começo perdesse vista e fala, sendo alongado como ouvistes, que é o principal azo de se perder o amor, nunca cessava de lhe enviar recados. (Lopes 1977: 166)

Registrado o tipo de amor, resta indicar o que dele resulta. Ao fazê-lo, Fernão Lopes toca no problema que, alguns séculos depois, será focalizado por António Ferreira. Se há remédio para a separação em vida, o mesmo não acontece com a definitiva separação provocada pela morte. Em um caso assim, para onde vai esse amor que só tende a aumentar sob a influência da saudade? Pode-se dizer que a crônica também trabalha com a perspectiva de uma reação do rei à devastação que a saudade tende a provocar. Mas aqui a reação é de outra natureza:

E sendo lembrado de honrar seus ossos, pois já lhe mais fazer não podia, mandou fazer um monumento de alva pedra, todo sotilmente obrado, pondo enlevada sobre a campa de cima a imagem dela com coroa na cabeça, como se fora rainha. (Lopes 1977: 166-167)

O monumento é a prova definitiva do amor e é através dele que se tem a medida de que por menos que se possa contra a morte, ainda assim é possível enfrentá-la com as armas da vida, agindo para deixar inscrita na pedra, para sempre, a imagem do amor. Mais uma vez, o que se tem é um tratamento da saudade que retira dela o traço marcante do conformismo.

Em meio ao processo de caracterização do amor do rei, que, como não é difícil perceber, tem na veracidade seu ponto de apoio, Lopes compara-o com o que ele chama de *amores compostos*, intensos como o de Pedro mas inúteis para servirem de ilustração a ele por carecerem justamente da veracidade que sobeja no sentimento do rei:

E se algum disser que muitos foram já que tanto e mais que ele amaram, assim como Ariana e Dido e outros que não nomeamos, segundo se lê em suas epístolas, responde-se que não falamos de amores compostos, os quais alguns autores, abastados de eloquência e florescentes em bem ditar, ordenaram segundo lhes prouve, dizendo em nome de tais pessoas razões que nenhuma

delas cuidou. Mas falamos daqueles amores, que se contam e se lêem nas histórias, que seu fundamento têm sobre a verdade. (Lopes 1977: 166)

Há neste passo uma separação completa entre o que é da ordem da vida – e, por extensão, da historiografia – e o que é da ordem da arte. Esta não pode servir como medida daquela porque não é verdadeira. Nada do que o cronista ainda dissesse poderia estar mais próximo do argumento de Nuno Júdice acerca da distinção entre vida e arte: a literatura de ficção não é medida para o que se passa na “vida real”, seja ela vista em seu caráter coletivo ou privado, porque à ficção importam outros problemas. Nesse sentido, usar o amor de Dido e de Ariadne para explicar o amor do rei equivaleria a substituir o amor verdadeiro pelo fictício. Partindo de uma mesma idéia – *A literatura não substitui nada: é* – a diferença que se estabelece entre o cronista e o artista é que Lopes defende a realidade e Júdice a ficção.

Não é à toa, então, que como artista este último escolha aproximar-se do episódio histórico usando as armas descartadas com desdém pelo cronista. A escolha parece indicar que o diálogo que se vai travar não é com as imagens da identidade coletiva que possam estar contidas no episódio histórico, mas sim com um plano puramente literário, para o qual se vão transferir os personagens históricos. Desse modo, a estrutura do livro de Nuno Júdice recupera as *epístolas* a que se refere Fernão Lopes.

Escritas por Ovídio, as epístolas em questão têm o título de *Heróides*, sendo o registro de uma série de amores infelizes – daí não ser difícil, a princípio, a inclusão do amor de Pedro e Inês nesse cenário. Mas se há essa identidade temática entre o episódio histórico e a ficção ovidiana, não se pode dizer que a infelicidade das heroínas da obra do poeta latino tenha a mesma causa daquela com a qual está às voltas o Pedro representado por Júdice. Nas *Heróides* o amor é infeliz porque as mulheres, Dido e Ariadne entre elas, veem-se abandonadas por seus amantes, trocadas por outras depois de experimentarem a reciprocidade do amor. As cartas que escrevem são o registro da infelicidade pela ótica do ressentimento. Se é possível falar em ressentimento em relação a Pedro, não se pode dizer que seja Inês que o motive. Daí que nas *Heróides* o amor esteja misturado ao ódio e em *Pedro, lembrando Inês* a memória do tempo feliz, do tempo em que a união era total, não comporta traços de qualquer mácula.

Até aqui o que se teve foram diferenças superficiais. Aprofundado-as, chegaremos à diferença que importa. As amantes abandonadas dirigem-se a seus amados suplicando que eles voltem. Para elas, a reversão do sentimento de abandono que as atormenta é uma possibilidade. Para o rei, não. Assim, se o desespero que entrevemos nas palavras das heroínas ovidianas é grande, em *Pedro, lembrando Inês* ele aparece fortalecido pela irreversibilidade da situação. Basta pensar que, apesar do abandono em que as heroínas se encontram, há ainda, para elas, a perspectiva de interlocução. Por mais que suas cartas se aproximem de monólogos, seus destinatários podem, em algum momento, dar ouvidos a seus pedidos, voltando atrás em sua decisão. Contrastando com essa situação, há o caráter monológico da escrita de Pedro, que o título do livro sintetiza pela palavra *lembrando*.

Assim isolado com seu sentimento, resta ao rei proceder a uma verdadeira dissecação da saudade, que ele revolve em trinta e dois poemas. Nas *Heróides*, dezoito mulheres tentam atrair seus amantes de volta. Cada uma delas conta sua história e espera que a mensagem chegue a seu destino com eficácia. No livro de Nuno Júdice é a voz de Pedro, só ela, que se ouve, perdida que está qualquer esperança e qualquer vínculo com o mundo exterior, que se encontra além de todas as lembranças. Nesse cenário devastado, nada é dito sobre as circunstâncias que separaram os amantes. Apenas o sentimento que a perda faz aflorar interessa àquele que fala. Entre todas as formas encontradas por esse rei sem reino para dizer a perda, na tentativa de compreendê-la, aquela que responde pelo nome de *Ausência* é a que melhor sintetiza o que se passa:

Quero dizer-te uma coisa simples: a tua
ausência dói-me. Refiro-me a essa dor que não
magoa, que se limita à alma; mas que não deixa,
por isso, de deixar alguns sinais – um peso
nos olhos, no lugar da tua imagem, e
um vazio nas mãos, como se as tuas mãos lhes
tivessem roubado o tacto. São estas as formas
do amor, podia dizer-te; e acrescentar que as coisas
simples também podem ser complicadas, quando nos damos conta da
diferença entre o sonho e a realidade. Porém,
é o sonho que me traz a tua memória; e a
realidade aproxima-me de ti, agora que
os dias correm mais depressa, e as palavras
ficam presas numa refacção de instantes,
quando a tua voz me chama de dentro de
mim – e me faz responder-te uma coisa simples,
como dizer que a tua ausência me dói. (Júdice 2001: 18) - Não está na lista de obras
citadas.

A opção de Júdice ao proceder à exploração do episódio inesiano de fato resulta em um abandono de tudo que possa sugerir ao leitor a natureza histórica do tema. Pedro, que identificamos com o rei apenas pelas referências ao nome de Inês na obra, concentra-se em explorar a ausência da amante pela palavra. No poema acima ele deixa indicado o poder dessa que pode materializar e fazer desaparecer o sonho e a realidade. A memória de Inês, que o sonho atualiza e torna real, só é possível pela palavra, pois foi ela que um dia enformou a realidade compartilhada pelos amantes. Presas as palavras, Inês volta à vida, uma vida que se revela fluida, a única possível, já que, depois de morta, é apenas pela palavra que ela pode escapar à desapareição completa. Daí que Pedro precise dizer a perda tantas vezes, tautologicamente, para fazer da ausência de Inês uma presença que dribla a morte, que seja, ao menos, a ilusão da eternidade. Depois de tantas repetições, o último poema, síntese do sentido da lembrança:

..... Mas é isto o amor:
ver-te mesmo quando te não vejo, ouvir a tua
voz que abre as fontes de todos os rios, mesmo
esse que mal corria quando por ele passámos,
subindo a margem em que descobri o sentido
de irmos contra o tempo, para ganhar o tempo
que o tempo nos rouba. Como gosto, meu amor,
de chegar antes de ti para te ver chegar (...) Tu:
a primavera luminosa de minha expectativa,
a mais certa certeza de que gosto de ti, como
gostas de mim, até ao fim do mundo que me deste. (Júdice 2001: 42)

No último verso a inscrição tumular *até ao fim do mundo* vem acrescida de um *que me deste* para que se reforce o caráter íntimo, privado, da experiência. A leitura que se faz da inscrição atribui-lhe o papel de medidor de tempo. Até ao fim do mundo é o tempo que falta para o reencontro dos amantes, aquele que promete ser definitivo. Mas a fala de Pedro toma outro sentido. O fim dos tempos, escatologicamente considerado, não interessa, interessa, sim, o mundo criado pelos amantes. Esse mundo isolado, que existe por obra do amor, prescinde da crença num plano transcendente para reverter a morte. Seu fim obedece a um ritmo análogo ao da sucessão das estações, ele termina para recomeçar de outra maneira. Na fala de Pedro, o fim do mundo tem a perfeição do todo que se completa pelas partes.

Estas considerações sobre o livro de Nuno Júdice dão a medida de seu esforço para desvincular seu tema de um ambiente marcado pelas leituras voltadas para a “introspecção coletiva”. O único elemento que ele traz do contexto histórico em que se deu o episódio, a referência à inscrição tumular por que acabamos de passar, entra em cena para marcar uma diferença de perspectivas no que diz respeito ao sentido coletivo do episódio histórico. Sem dúvida, o que move Pedro é a saudade, o valor coletivo por excelência, mas a exploração marcadamente íntima desse valor dificulta a sobreposição de imagens da coletividade na imagem do amor construída pelo poema. Dificulta mas não impede que ela ocorra. Se voltarmos ao que diz Eduardo Lourenço no início deste artigo lembraremos que o *Povo-saudoso* é caracterizado como aquele que *apercebe em tudo quanto toca a sombra da ilusão e da morte, mas a uma e outra exige a promessa da vida*. Em *Pedro, lembrando Inês* não é outro o comportamento do rei em relação à finitude. Como se viu, sua lembrança tão persistente da amante morta acaba por levá-lo muito além da busca por aceitar a perda, tendo como objetivo trazer Inês de volta à vida.

No fim, a saudade moderna de Nuno Júdice, aparentemente livre das constrições das imagens coletivas, gastas e cheias de auto-contentamento como se apresentam, não deixa de representar o que o crítico identifica como o melhor da saudade, o que ela tem de projetivo. Talvez sua modernidade venha daí: procedendo a uma limpeza do terreno das imagens coletivas, deixa-o livre para que os valores mais importantes porque mais cheios de complexidade cresçam desimpedidos. Afinal, a saudade

moderna assume-se na sua perfeita complexidade ao articular desimpedidamente os movimentos de projeção e retrospecção:

Não tem tempo, não tem hora,
nem a mínima lógica
É agora!
.....
Parece que a esperança até que dói
.....
É uma saudade perfeita
Com alegria, sofrimento
Só que bem mais moderna
É a glória!
Eu não sei como explicar mas essa saudade é a glória
Ela incide sobre um tempo que não cabe na história
Escapa da consciência e se projeta pra fora (Tatit 1983)

Como acontece na leitura do músico brasileiro Luiz Tatit para o tema da saudade, nesta canção significativamente intitulada “Saudade moderna”, é esse o movimento da saudade deste Pedro que nos chega a partir da perspectiva de Nuno Júdice: incidindo sobre um tempo que não cabe na história, escapando da consciência do rei e projetando-se para fora, a saudade volta a ser um ícone, uma imagem-referência do não-conformismo, do desejo eterno de vida e transformação.

OBRAS CITADAS

DUARTE, D. *Leal conselheiro o qual fez Dom Eduarte, Rey de Portugal e do Algarve e Senhor de Cepta*. Joseph M. Piel (ed.). Lisboa: Bertrand, 1942.

FERREIRA, António. *Castro*. Coimbra: Atlântida, 1961.

JÚDICE, Nuno. O Estado do Sítio. *Ler – livros e leitores*, n. 12, outono de 1990. Cidade onde é publicada? **Número das páginas inicial e final?**

LOPES, Fernão. *Crónica de D. Pedro*. Lisboa: Livros Horizonte, 1977.

LOURENÇO, Eduardo. *Da literatura como interpretação de Portugal. O labirinto da saudade*. Lisboa: Dom Quixote, 1992. **Número das páginas inicial e final?**

RESENDE, Garcia de. *Trovas que Garcia de Resende fez à morte de Dona Inês de Castro... . Antologia do Cancioneiro Geral*. Lisboa: Ulisseia, s/d.

TATIT, Luiz. *Saudade Moderna. Diletantismo*, disco do grupo musical brasileiro Rumo, lançado em 1983 pelo selo Lira Paulistana. (<https://www.youtube.com/watch?v=-4nLd63m-Ppo>)

OF HOW MUCH SAUDADE HURTS AND WHAT IT BUILDS

ABSTRACT: Revolving around the lover couple Pedro and Inês, this article proposes a discussion about the place taken by saudade, as a theme and a matter, in contemporary Portugal's cultural and literary imaginary, starting from the combination of several statements featured in the critic and literary production, made by, namely, Eduardo Lourenço and Nuno Júdice.

KEYWORDS: identity; saudade; Eduardo Lourenço; Nuno Júdice.

Recebido em 30 de março de 2018; aprovado em 2 de dezembro de 2018.

terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

TATEANDO POESIA, HOJE, ESTÉTICA, DEMOCRACIA: UMA CONVERSA COM SOUSA DIAS

Luis Maffei¹ (UFF)

RESUMO: Poesia é uma ideia que não se pode pronunciar sem que se abra um território de sentidos vasto e problemático. Pensá-la, num determinado momento histórico e em determinado lugar, é uma tarefa que escorrega entre a estética e a política. No Portugal da nossa contemporaneidade, um dos pensadores mais agudos entre os que frontalmente se dedicam a refletir sobre a poesia, e a arte em geral, é Sousa Dias. Em textos como “Poesia, arte bilingue” e “A experiência poética”, Sousa Dias se mostra um profícuo interlocutor para assuntos que interessam sobremaneira a este ensaio, como a possibilidade de, no universo do que se convencionou chamar de poesia, serem desencadeados processos políticos de desierarquização e democracia. Torna-se inevitável refletir, logo, sobre a relação entre estética e ética e sobre o que se pode considerar uma colonização conteudística em tempos de excessiva comunicação. A esta reflexão, além de Sousa Dias, outros pensadores e críticos serão convidados a expor suas vozes, além de poetas, é claro.

PALAVRAS-CHAVE: Sousa Dias; poesia; estética; democracia.

No segundo semestre letivo de 2017, no curso de Literatura Portuguesa III da Graduação em Letras (Português-Literaturas) da Universidade Federal Fluminense, propus à turma um exercício bifacetado: no primeiro dos encontros semanais, conversaríamos, com a condução de uma dupla de alunas(os), sobre textos teóricos; no segundo, lidaríamos com poemas, duros e puros. Não era o caso de os poemas do segundo dia espelharem a teoria, ou crítica, do primeiro, mas de tentarmos produzir um pensamento sobre poesia tendo como base a democracia e processos de desierarquização. Tudo começou com a reflexão de Jacques Rancière sobre ética e política no necessário *A partilha do sensível*. Um dos pontos-cume daquele curso (curso como rio, sinuoso, eventualmente aberto ao despejo, portanto de-rrotado) foi o capítulo de abertura de *O que é poesia*, livro que Sousa Dias editou em 2008 e reeditou em 2014. O ensaio se chama “Poesia: arte bilingue”.

¹ luismaffei@id.uff.br - <http://lattes.cnpq.br/4099494020462245>

Desde já, antecipo que uma das condições que me assiste nesta escrita é de poeta – uma anterior, a condição-zero, já indiquei, e é a de professor de literatura portuguesa. Todo poeta, todo artista, é posto num tempo e num lugar, e a mim interessa pensar hipóteses de democracia para o gesto poético em tempos de capitalismo avançado e, nestas paragens perturbadoras a que ainda se dá o nome de Brasil, avançado em seu aterrador atraso. A proposta do curso que teve Sousa Dias como um de seus guias de pensamento se originou precisamente do espanto nosso de cada dia, causado por eventos que chacoalham algumas certezas que tínhamos como pacificadas. Uma delas talvez fosse a de que não nos aproximaríamos tanto da condição triste, medieval no sentido menos pulsante, do Estado confessional – digo medieval de modo torpe, quase irresponsável, mas quero apontar para uma situação perversa, grosseiramente resumível assim: recuperamos de uma mentalidade pré-Luzes o que ela tem de menos bem-vindo numa transposição para os dias de hoje, deixando de lado toda a ambiguidade que se vê, por exemplo, em inúmeras manifestações do amor cortês.

Convido imediatamente meu dialogador principal, falando, ainda não de poesia, mas de política, marxiniamente falando: “como dizia Marx, o capitalismo não é civilizável, não é corrigível eticamente, (...) nem sequer é de vocação democrática, (...) é incorrigivelmente selvagem, anti-social, (...) sua única e esquizofrênica lei, toda a sua dinâmica virtualmente infinita, é a da ‘reprodução alargada do capital’” (Dias 2016: 13).

E no Brasil? No Brasil, o confessionalismo convive, por exemplo, com um rígido controle de mentalidades, explícito no monopólio que certa empresa de comunicação, de modo rigorosamente antidemocrático, construiu, o que fez dela a detentora de uma fala autorizada e controladora sobre o país. O capitalismo versão brasileira não deixa de ser o que diz Sousa Dias recuperando Marx: antissocial, selvagem, antiético. Mas é mais: é monopolista, escravocrata, assassino. É neste lugar que estou, é onde escrevo este texto. É aqui que penso, porque tenho que pensar, as questões que me movem.

Neste momento, neste lugar: poesia?

Ao cenário condensado acima, a condição de professor responde com pasmo, mas responde, concebendo, inclusive, cursos como o que citei agorinha, tocado por questões semelhantes às que tocam este ensaio; a de poeta se vê cantando em tempo de escuta endurecida, inclusive porque certa solidão achaca certos poetas, não certos tipos de poetas, mas certos poetas, majoritariamente numa altura em que certos tipos de poetas procuram o contrário da solidão. Por duas razões, lembro-me de um encontro de que participei em março de 2016, na Casa das Rosas, em São Paulo. A primeira: um texto que li, disponível na revista online *Zúnai*, intitulado “Dois ou três possíveis para a poesia brasileira”. Os dois ou três possíveis são dez, e num deles, o oitavo, escrevi que:

poemas não são peças publicitárias, não precisam agradar ao gosto da época, ainda mais porque o consumo de poesia nada tem a ver com outros consumos

— o de poesia, para certas bocas, é excessivamente alimentar. A poesia ainda pode resistir a isso: ao que a força a se tornar um discurso entre discursos. Se pode resistir e pretender grandes coisas, a poesia ainda pode, como pôde em muitos outros momentos históricos, ser política, fazer política, intervir de alguma maneira que não seja também, por sua vez, concessão àquilo que a transforme em publicidade, que, nesse caso, seria de alguma causa extrínseca à evidência de que a poesia se diz — resistir a certas crises é resistir a não criar outras. (Maffei 2016 *online*)

Entendo o contrário da solidão como uma postura que absorve demais o risco, como escrevi, de uma fala publicitária. Avançando um pouco na reflexão, digo agora que há um perigo contemporâneo no gesto político em poesia, e, conseqüentemente, na crítica de poesia: não obstante a condição pouco (mercadologicamente) hegemônica desta prática, ela, assim como outras artes, se vê diante do que posso chamar de colonização conteudística. Isto faz com que a tensa relação entre ética e estética se simplifique, bastando, para a arte ser aceita como ética – condição, aliás, incontornável para a aceitação hodierna da poesia, posta a afinidade de pensamento partilhada por grande parte dos poetas –, que ela veicule ideias políticas aceitáveis para certa(s) mentalidade(s). Um efeito colateral disso é a crescente inclusão de exemplares pouco dados a qualquer investigação de linguagem no universo das manifestações a serem apreciadas esteticamente. Repito: a tensa relação entre ética e estética se simplificou, vencendo, no rarefeito universo dos apreciadores de poesia, uma versão da primeira que tem dificuldade de absorver a segunda. O problema é que a segunda, penso eu, é onde está o fazer político, inclusive ético, da poesia, pois é onde está a possibilidade da poesia, e não só, é onde está a estesia, portanto a partilha e qualquer traço de revolução. Afinal, como escreveu Gastão Cruz, ainda nos anos de 1960, em *Hematoma*, “Um verso é uma zona proibida/ zero prego tabu o sol nos dentes/ a zona é uma voz intrometida/ as pessoas são vozes doentes” (Cruz 2009: 43): entre a proibição (censura, claro, mas sentidos em ebulição) e a intromissão da voz, a política que só se faz porque a linguagem se encontra em baratinamento.

O encontro paulistano me veio à lembrança por duas razões; a segunda: uma intervenção de E. M. de Melo e Castro, que estava na audiência. Não me lembro bem por que, eu usei a expressão “poetas” para me referir a um grupo heterogêneo, e o velho mestre se indignou, talvez ainda colado, ele, a uma (bela, romântica) perspectiva de que os poetas perfazem uma comunidade unívoca, ainda que complexa, mas capaz de se apresentar ao mundo, por assim dizer, como um corpo. Minha solidão, que hoje visiona dessolidões em muitos outros poetas (“talking about my generation”, como cantou o The Who, e alguma outra), logo se lembrou de Jean-Luc Nancy:

A poesia é, por essência, mais do que e algo de diferente da própria poesia. Ou antes: a *própria* poesia pode perfeitamente encontrar-se onde não existe propriamente poesia. Ela pode mesmo ser o contrário ou a rejeição da poesia, e de toda a poesia. A poesia não coincide consigo mesma: talvez seja essa não-

coincidência, essa impropriedade substancial, aquilo que faz propriamente a poesia. (Nancy 2005: 10-11)

Desloco um pouquinho a ideia de Nancy e entendo que, assim como “a poesia não coincide consigo mesma”, já que a “*própria* poesia pode perfeitamente” ser im-*própria*, poetas não coincidem consigo mesmos, muito menos uns com os outros. Portanto, a inquietação (romântica?) de Melo e Castro esbarra nesta impropriedade: não há *propriamente* poetas, ainda que haja *propriamente* poesia, mas na sua impropriedade. E esta impropriedade tem uma faceta, não havemos de estranhar, mesmo histórico-cultural, pois não há poeta que não escreva em sem tempo, ainda que se projete para muitos outros. Penso que, em poesia, a comunidade possível é a dos que não têm comunidade – é claro que estou enfurnado na noção de impropriedade que Jean-Luc Nancy expôs, e recupero uma famosa ideia de Bataille. Em outro lugar, no mesmo momento histórico, talvez noutro momento ontológico, Sousa Dias afirma algo que me interessa drasticamente:

Eis aqui um aspecto, todavia tão controverso, que me parece cristalino: sem pensamento, sem ideias e, mais ainda, sem ideias só por via estética exprimíveis, não há arte. Haverá outra coisa, técnica, artesanato, decorativismo, simulacros de arte, mas arte, não. Por outro lado, a arte é enigma, evidência do enigma, da essencial enigmaticidade do ser, de um fundo do ser resistente a toda a linguagem e a todo o saber, de um “excesso do ser sobre o ser” como diz Nancy a propósito da poesia. (Dias 2016: 40)

Penso eu em democracia e desierarquização num país confessional e palco de um capitalismo, sistema de *per si* antidemocrático, que, indo muito longe, aprimora, dia após dia, a avareza. Penso esses problemas aprendendo com Sousa Dias (e Jean-Luc Nancy, e Silvina Lopes, e outros) que a única hipótese de a arte (poesia incluída, como, caso não estivesse claro, indica a citação a Nancy) existir é gerando “ideias”, e por via estética. Isto vai na direta contramão de uma produção artística que, preocupada de modo muito veloz com o exercício ético, não partilha do entendimento de que é na difícil lida com o excesso que se pode construir, a partir da arte, uma fala: menor, como escreveram Deleuze e Guattari; política; excessiva e, portanto, irreduzível a exercícios éticos que sejam exclusivamente colonizados por conteúdos, situação que gera um vazio completo de “ideias”, especialmente as “só por via estética exprimíveis”: se certo conteúdo é meramente transplantado para dentro da obra, não há nem sombra da “enigmaticidade do ser”, não há mais resistência – não custa lembrar que o Nancy citado por mim e por Sousa Dias intitula-se *Resistência da poesia*, tampouco que é resistindo enquanto “complicação” e “doença da linguagem” (Belo 2002: 108), como escreveu Ruy Belo, que a poesia se constrói como algo que, para mim, faz sentido chamar de poesia.

Há certa liberdade na desimportância econômica de que desfruta nossa condição de gente da literatura – leitores, sobretudo, porque é a leitura o mais poderoso lugar-comum de que dispomos. Claro que ainda há na literatura um prestígio, talvez

fantasmático. Isto leva atores de novela que, nas horas vagas, emprestam sua voz para bancos multinacionais, a escreverem livros, e cantoras de sucesso a organizarem antologias de poemas (e ocuparem cátedras universitárias num Portugal pedacinho de Brasil...). Claro que isso é irritante e, no limite, vilipendioso para quem milita em versos e *campi*, ao modo das formigas, num dia a dia de recompensas o mais das vezes inconspícuas. Mas há uma desimportância, que, enquanto nos frustra, nos permite uma deslocação trêfega, desvigiada. Pensar política em poesia exige pensar nos interlocutores e nos não interlocutores que nos cercam, e entre eles (os não, majoritariamente) há, intuo, certa gana, não necessariamente de reconhecimento, mas de uma participação mais efetiva nos destinos da cultura, da história. O problema é que não consigo perceber como se pode dar esta participação sem que haja uma mui grave resistência a atrativos comunitários – ou melhor, se eu voltar à ideia de Bataille, nem tão comunitários assim no universo da arte, das artes, já que interessava imensamente ao pensador, na sua peculiar comunidade, a impossibilidade da comunidade.

Sousa Dias remata o comentário que citei há alguns parágrafos desta maneira: “arte não é comunicação. Ou então, se preferires, só a má arte, a pseudo-arte, é comunicação” (Dias 2016: 41). Pronto: conteúdo pacificamente posto, mesmo que atrativo num universo extra-artístico, é comunicação. Poesia, não; poesia é “desvio da (...) principal função” da língua, “que será comunicar” (Belo 2002: 138), como não me canso de aprender com Ruy Belo. A segunda pessoa a que se refere Sousa Dias (“se preferires”) é Maria João Cantinho, interlocutora do pensador no livro-entrevista *Pré-Apocalypse now*. Este pleno diálogo é, por vezes, espaço de problematização em desconforto, como quando Maria João faz o seguinte questionamento a Sousa Dias, justo após ele ter dito o que transcrevi no começo deste parágrafo: “Essa é uma afirmação que corre o risco de ser tomada como ‘elitista’, nos dias que correm, pelo facto de sermos comandados pela ditadura da comunicação” (Dias 2016: 41).

Isto me faz pensar no modo como alguns poetas, em certos grupos de poetas, neste tempo e neste lugar (não posso falar nos *poetas* ...), parecem se entender, o que, por sua vez, me lembra um breve poema de Jorge de Sena, muito divulgado por minha colega Luciana Salles:

A poesia tão igual a uma lepra!
 (...)
 E os poetas na leprosaria
 vão vivendo
 uns com os outros
 inspeccionando as chagas
 uns dos outros. (Sena 2013: 46)

Luciana Salles entende, neste poema, uma tensão entre, por um lado, “doença desfigurante” e loucura, já que “as leprosarias são as antepassadas dos hospícios”, e, por outro, a “arte como ponto em comum, capaz de promover o encontro e o diálogo dos que” testemunham o “sofrimento de seus pares” (Salles *online*). Uma comunidade, portanto, mas doente, comunidade daqueles cuja comunidade só tem lugar em

leprosarias metafóricas, porém menos e mais que metafóricas porque a “operação poética não é a metáfora, mas a *metamorfose*” (Dias 2014: 55), escreve Sousa Dias. Não será, contudo, que em nosso tempo muitos conjuntos de poetas não se entendem demais, ou, dizendo de outro modo, não deixam de obedecer, ainda que à sua maneira, à “ditadura da comunicação”? Como comunicar se, diz-nos Sousa Dias, ecoando Deleuze, que “a criação poética (...) inventa, de cada vez, uma língua na linguagem, uma língua contra a linguagem, contra os limites e as impossibilidades da língua. Uma neolíngua exclusiva, fazendo violência à língua comum” (Dias 2014: 12-13)?

Lembro-me, inevitavelmente, do fascismo da língua formulado pelo Roland Barthes de *Aula*. Seria essa “neolíngua” um modo de, democraticamente, resistir a esse fascismo, superá-lo ao menos como projeção, ou performance? Ainda pretendo desenvolver, num texto que não terá a poesia como centro, a ideia de um novo fascismo da língua em tempos de demandas crescentes de comunicação, como, por exemplo, redes sociais e aplicativos de celular, que levam as pessoas a uma tagarelice inaudita. Intuo que entre isto e “a má arte, a pseudo-arte” que “é comunicação”, não deixe de haver certa, ainda que distante, familiaridade, em tempos em que comunicar-se se tornou um bem (mesmo de consumo), inclusive em cenas ligadas à produção artística. Nestas, em virtude de demandas éticas que já indiquei algures, parece existir uma espécie de neocontrole, e nosso minúsculo ambiente menos vigiado se torna vigiado pelos olhos que podem vigiá-lo, os que estão histórica e socialmente dentro dele, não fora.

É claro que alguém poderá dizer que toda época possui seus refrães, seus lugares-comuns. Mas seria interessante meditarmos com mais agudeza num exercício que pode ser formalmente democrático nos dias de hoje: a alterização. Escreve Sousa Dias: “O sujeito da escrita poética nunca é o sujeito poeta, o eu do poema não é o eu do poeta mas outro, um outro na voz dele ou uma outra voz dele” (Dias 2014: 16). Portanto, “não é o lirismo a prova paradoxal do fingimento poético, da impessoalidade da poesia?” (Dias 2014: 17). É por isso que considero, na contramão de boa parte da crítica, que a poesia de Pessoa tem um aspecto formidavelmente político e democrático. Tem também um traço autoritário, posto que, não obstante a heteronímia, Pessoa trabalhou por cercar sua própria obra de sentidos produzidos por ele mesmo. Mas há uma entropia no sistema heteronímico que, se não o faz deixar de ser um sistema, retira o conforto do sujeito que possa responder pela obra – desde que deixemos o Pessoa que a tentou cobrir de fora do jogo, ou se, deixando-o participar, façamos dele um bom comboio de corda.

A poesia de Camões, muito tempo antes, também projetou democracia, como fica evidente, por exemplo, no final do Canto VII d’*Os Lusíadas*, quando o poeta se alteriza no espelhamento com Cànace, e mesmo versos antes, quando pratica a mais radical aposiopese que conheço em literatura: “Um ramo na mão tinha... Mas, ó cego” (*Lus.*, VII, 78, 1). Paro por aqui pois dedico linhas a este problema em outro texto. O que agora me interessa é, com Sousa Dias, considerar a necessária impessoalidade para que emerja do texto um “outro da voz” do “autor” ou “uma outra voz dele”. Neste caso, torna-se menos óbvia a redução da poesia a um conteúdo, posto que uma voz

móvel, trêfega, alterada tende a não se deixar apanhar por uma subjetividade unívoca e inequívoca – o poeta é “qual Cànace” (*Lus.*, VII, 79, 7) logo após ter deixado inconclusa uma construção, em claros deslocamento e insuficiência do “eu do poeta”.

Lê-se em “A experiência poética”:

É esse “obscuro domínio” (Eugénio de Andrade) que a palavra poética, por isso necessariamente obscura também, é a única a *dizer* na sua inidizibilidade mesma. Mas para quê uma palavra assim obscura, para quê um dizer paradoxal que apenas diz a sua impotência ou impossibilidade de dizer, para quê a poesia? Sem dúvida, para que o tempo não tenha razão sobre todas as palavras e uma palavra se destaque do tempo e fique, “contra a ausência do homem no homem” e como apelo a uma comunidade por vir. (Dias 2014: 39)

Entre aspas, palavras de Rilke; no fim da citação, uma ideia que remete a Agamben e nos pode fazer lembrar da quimera de Melo e Castro ou na impossibilidade de uma comunidade presente, que nos devolve a Bataille. Sousa Dias me leva a considerar que o ofício da poesia... Paro um segundo: o termo é impróprio, já vimos com Nancy. Alguém poderia ir noutra direção, cogitando que poesia é uma ideia, no limite, tão fluida que inagarrável, ou melhor, agarrável apenas como ideia, jamais como realização. Quem passou por este território foi Ben Lerner, numa diagonal interessante: “Quando um determinado poema dá mostras de ser um fracasso radical, isso acontece porque o comparamos com algum modelo ideal, algum Poema” (Lerner 2016: 32), posto que, de certa maneira, a *poesia* ocupa imaginariamente um ideal mais ou menos platônico a que poemas, dada sua concretude, não acedem – e Sousa Dias nos diz que “o único material poético, o material das sensações poéticas, previamente separado pelo poeta de todo o material emotivo ou ideativo, são as palavras, a linguagem” (Dias 2014: 15).

Isto dito, retomo minha própria e pobre aposiopese, tendo deixado claro que construções cujo sujeito é “a poesia”, “o ofício poético”, “os poetas” etc. já nascem sob o signo de impropriedades: Sousa Dias me leva a considerar que o ofício da poesia é trágico, posto que a comunidade por vir que propõe é sempre adiada, pois, neste território, uma comunidade vinda corre o risco do autoritarismo. Se a poesia diz um “dizer paradoxal que apenas diz sua impotência, sua impossibilidade de dizer”, uma poesia autoritária bem pode ser o contrário de qualquer versão de poesia. Tragicamente, como Sísifo, o *ofício cantante* (a consagrada expressão é de Herberto Helder) ergue uma pedra que volta a cair, cria uma comunidade que volta a se desfazer, e é um pouco incoerente que certos modos de fazer poesia sejam vigiados de dentro da comunidade social que reúne o que se entende como poetas. A vigilância resulta na punição, em forma de menor visibilidade e aceitação, dos que eventualmente não cumprem requisitos entre o conteúdo e a aceitação política dentro de um específico universo de valores, mesmo que estes requisitos e valores possam ser pouco mais que o culto ao mesmo – uma dicção confortavelmente comum, pouco acolhimento de vozes dissonantes, familiaridade, afinidade ética em detrimento de mútuo estranhamento estético.

Algo me faz imaginar que um aspecto se perdeu de vista, perigosamente, em certa perspectiva contemporânea sobre arte em geral e poesia em particular: se a política de certa poesia, a que me interessa, conspira para a desierarquização, este e apenas esta conspira para a democracia. Mas afino os olhos de novo para o que Sousa Dias escreve sobre este tópico específico:

Não há arte democrática, ou democratizável (...), a arte sempre foi e sempre será “aristocrática”, num sentido não social, ou socialmente transversal, de destinação a uma superior sensibilidade espiritual, a uma aristocracia do espírito. (...) Vivemos numa época crítica para a arte (...). É uma época de pensamento “horizontal”, como diz Rui Chafes, em que tudo se nivela, se igualiza, todos os valores, época de uma equivalência generalizada dos valores, do tudo equivale a tudo, uma música pop e uma sinfonia de Mahler, um romance de telejornalista e um romance de Dostoievski. (Dias 2016: 42)

Sem esta afirmação de Sousa Dias, em diálogo com o artista plástico e escultor Rui Chafes, eu diria mais ou menos isto: só se pode conceber democracia em arte, em poesia, esteticamente, ameaçando univocidades. O gesto político que, em poesia, tem potência, não pode apenas veicular conteúdos eticamente aceitos por determinado grupo. Pelo contrário: ao bagunçar centros, já que, foi Sousa Dias quem o disse, “sem pensamento, sem ideias e, mais ainda, sem ideias só por via estética exprimíveis, não há arte”, nenhuma política interessante pode se fazer, poeticamente, sem a dificuldade intrínseca à construção do pensamento e, neste sentido, de uma zona de liberdade. É uma política lenta? Uma democracia de difícil télos? Ok, pois há outras políticas, fora da poesia, que podem ser feitas de modo mais rápido, menos paradoxal, mais diretamente preocupado com as consequências éticas imediatas, e mesmo essa política se beneficiará bastante do que posso chamar de difícil tarefa do pensamento.

Tendo, no entanto, lido a afirmação de Sousa Dias, preciso atentar para certos pormenores. O perigo do uso de democracia, por exemplo. A arte é aristocrática, mas, não se perca de vista, “num sentido não social, ou socialmente transversal”. Leio com atenção o que diz meu interlocutor central neste ensaio e interpreto, desloco, movimento(-me com) suas palavras. A primeira convocação deste ensaio a Sousa Dias assistiu-lhe falando de Marx, e não percamos de vista que o pensador português é autor de um livro intitulado *Grandeza de Marx*. Portanto, advogar um aristocratismo da arte não é apolítico, ou, já que não há gestos apolíticos, antidemocrático, muito menos dizer que “não há arte democrática”. O que está em jogo é, em primeiro lugar, a superação de uma demagogia mal elaborada, que se baseia numa “equivalência generalizada” e neutraliza uma democracia, pessoalmente, camonianamente, muito mais profunda. Movo(-me com) Sousa Dias, pois: não há arte, poesia democrática porque a arte, a poesia, não pode se curvar a princípios entre o demagógico e uma ética conteudística que apazigua as mentes de certos grupos.

Por outro lado, o “tudo equivale a tudo” é que é antidemocrático, posto que impede a “aristocracia do espírito”, que tem uma faceta, sim, senhoras e senhores,

democrática. Sousa Dias não vive no Brasil, país de mentalidades controladas e de resistências, muitas vezes, vítimas do mesmo controle, mesmo que a contrapelo. Por aqui, tem sido bastante “progressista” que tudo equivalha a tudo. Por isso, criticar certas manifestações formalmente muito simplórias mas de conteúdo, para alguns, “popular” (peço desculpas pelas aspas não citacionais deste parágrafo), as mesmas que fazem luzir os olhos, e bolsos, da indústria cultural (os da tal empresa de comunicação monopolista, os da publicidade e poucos outros), não tem pegado bem. Isto é perverso: a contraface do confessionalismo é outro confessionalismo, travestido de emancipação. Tudo continua como sempre, posto que as mudanças que merecem este nome exigem a difícil tarefa do pensamento etc.

Em âmbitos onde podem ter lugar manifestações chamáveis de poesia, a pouca dissonância constrange a desigualdade, a diferença, a alteridade que pode redundar em uma estesia radicalmente democrática. Porque só há democracia numa arte, numa poesia, não democrática “num sentido não social, ou socialmente transversal”. Sousa Dias não vive no Brasil, vive num país onde há romances de telejornalista – mas, ora, no Brasil também os há, e premiados... Enfim, seja onde for, estamos, imagino, desejosos de recuperar, ou melhor, inventar, mesmo nesta época de tagarelice, a hipótese do silêncio, já que “a poesia (...) é a procura da palavra que diga o indizível, que fale onde a linguagem se cala, que seja o silêncio epifânico da linguagem excedida” (Dias 2014: 29). Deste modo, e só deste modo, poderemos conquistar um ideal que não se afaste tanto de um desejo de Sousa Dias, meu, de tantos outros e do nosso querido Marx: a revolução: “Objectivamente a poesia, como toda a arte, é a utopia de uma humanidade espiritual e já a sua antecipação. Ela é, nesse sentido, a revolução antecipada.” (Dias 2014: 39).

OBRAS CITADAS

BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1980.

BELO, Ruy. *Na senda da poesia*. Maria Jorge Vilar de Figueiredo (org.). Lisboa: Assírio & Alvim, 2002.

CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Emanuel Paulo Ramos (ed.). Porto: Porto, 1978.

CRUZ, Gastão. *Os poemas*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka – por uma literatura menor*. Trad. Cíntia Vieira da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

DIAS, Sousa. A experiência poética. *O que é poesia?* Lisboa: Documenta, 2014. pp. 31-39.

_____. A metáfora para lá da metáfora. *O que é poesia?* Op. cit. pp. 49-70.

_____. Poesia, arte bilingue. *O que é poesia?* Op. cit. pp. 11-29.

_____. *Pré-Apocalypse now* – diálogo com Maria João Cantinho sobre política, estética e filosofia. Lisboa: Documenta, 2016.

LERNER, Ben. *Ódio à poesia*. Trad. Daniel Jonas. Amadora: Elsinore, 2016.

MAFFEI, Luis. Dois ou três possíveis para a poesia brasileira. *Zunái*. v. 3, n. 1, junho 2016. Disponível em: <http://zunai.com.br/post/145779495408/perisc%C3%B3pio-2-dois-ou-tr%C3%AAs-poss%C3%ADveis-para-a>.

NANCY, Jean-Luc. *Resistência da poesia*. Trad. Bruno Duarte. Lisboa: Vendaval, 2005.

SALLES, Luciana. Inspecionando as chagas uns dos outros: diálogo e testemunho em Jorge de Sena. *Ler Jorge de Sena*. Disponível em <http://www.lerjorgedesena.letras.ufrj.br/ressonancias/pesquisa/ufrj/3-inspecionando-as-chagas-uns-dos-outros-dialogo-e-testemunho-em-jorge-de-sena/>.

SENA, Jorge de. *Poesia 1*. Jorge Fazenda Lourenço (ed.). Lisboa: Guimarães, 2013.

GROPING POETRY, TODAY, AESTHETICS, DEMOCRACY: A CONVERSATION WITH SOUSA DIAS

ABSTRACT: Poetry is an idea that cannot be pronounced without open a territory of vast and problematic senses. Thinking of it, at a certain historical moment and in a certain place, it is a task that slips between aesthetics and politics. In Portugal, contemporaneously, one of the keenest thinkers among those who reflect on poetry, and art in general, is Sousa Dias. In texts such as “Poesia, arte bilingue” and “A experiência poética”, Sousa Dias is a prolific interlocutor for subjects that are of great interest to this essay, such as the possibility of, in the universe where we can conventionally name the word poetry, deserarchization and democracy building. It becomes inevitable to reflect, then, on the relation between aesthetics and ethics and on what can be considered a content colonization in times of excessive communication. To this reflection, besides Sousa Dias, other thinkers and critics will be invited to expose their voices, as well as poets, of course.

KEYWORDS: Sousa Dias; poetry; aesthetics; democracy

Recebido em 6 de maio de 2018; aprovado em 2 de dezembro de 2018.

terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

FERNANDO PESSOA E SOPHIA DE MELLO BREYNER ANDRESEN: A “EPOPEIA DO NEGATIVO” VERSUS A UNIDADE

Cristian Pagoto¹ (UNESPAR)
e Rodrigo Vasconcelos Machado² (UFPR)

RESUMO: A presença de Fernando Pessoa, seja de que modo existiu, é inquestionável e inseparável da instauração do Modernismo português e da sua modernidade. Lançada em terras lusitanas, a modernidade irá encontrar terreno seguro para fortalecer-se na poesia dos grandes poetas idealizadores dos *Cadernos de Poesia*, publicados em 1940. Neles Sophia de Mello Breyner Andresen faz a sua estreia e, mais tarde, em 1944 publica seu primeiro livro. A geração de 40 encontra reverberando ainda a geração de Pessoa e a de *presença* e com ela manterá um diálogo poético intenso. Nos livros publicados por Sophia até a década de 60, o diálogo com a esfinge pessoana não é exatamente explícito, mas antes está presente em sua dicção e no versilibrismo, em alguns casos próximos às odes do heterônimo Álvaro de Campos. Depois, com *Livro Sexto*, de 1962, o diálogo torna-se mais evidente e até mais visível, com vários poemas evocando Pessoa. Mas se neste a consciência da modernidade instaura uma negatividade e uma epopeia da noite, os poemas de Sophia trazem a luz, a unidade, o encontro pleno com o real, uma plenitude, contudo, que não deixa ausente o sentimento trágico de um “tempo dividido”³.

PALAVRAS-CHAVE: Modernismo; diálogo intertextual; negatividade; unidade.

O século XIX, positivista e tecnicista, pode ser amplamente representado uma crença otimista e por uma confiança ilimitada na razão, na ciência e no progresso. Fé que logo se desmorona com a eclosão da Primeira Grande Guerra. Escancarado o fracasso dessa promessa, surge o Modernismo, um movimento que se ergue “como uma monumental agressão à *razão*, ou àquilo que se começou, bem ou mal, a considerar como os fracassos da ‘razão naturalista’” (Lisboa 1984: 15). O fracasso da ciência positivista, aliado ao horror da guerra, revelou ao homem sua face imperfeita, cruel e desesperada.

1 cris.pagoto@unespar.edu.br - <http://lattes.cnpq.br/6204352561709004>

2 rvmachado@yahoo.com - <http://lattes.cnpq.br/4848010026071908>

3 Nota Bene: esse texto faz parte de tese publicada pela UFPR: <https://tinyurl.com/y2osqcgt>

Países como França, Alemanha e Inglaterra permaneceram por longos períodos afetados pelos traumatismos e pelas lembranças das duas Grandes Guerras. Portugal, mesmo não tendo participado diretamente dos conflitos, sentiu de modo indireto, “por contaminação e indução do trauma”, os horrores da guerra e suas consequências, pois olhando mais de perto, “enquanto o resto da Europa estrebuchava após a hecatombe, Portugal adormecia. A literatura desacertava o passo e academizava-se a olhos vistos” (Lisboa 1984: 13). Assim, o país que iniciou com as grandes navegações o mundo moderno, paradoxalmente, dele não fazia parte. Na contramão, portanto, de um tempo histórico positivista que teimava em continuar, surge a revista *Orpheu*, em 1915, provocando uma reviravolta na vida cultural portuguesa e inaugurando o que habitualmente se designou chamar *Primeiro Modernismo*. Considerado uma fase heroica, esse primeiro momento do Modernismo português irá centrar-se no grupo *Orpheu* e nas publicações de seus idealizadores, estendendo-se até a publicação da revista *presença*, considerada o marco do *Segundo Modernismo*.

Fernando J. B. Martinho (2003: 190) não restringe o Modernismo à sua marcação cronológica, que tem seu início com *Orpheu* e o seu término com o aparecimento de *presença*. Embora seja quase impossível desvincular-se dessa marcação cronológica, o que o autor compreende como Modernismo, “define-se, entre descontinuidades e continuidades, uma tradição, no quadro da modernidade com origem em Baudelaire, e da qual somos descendentes, não obstante o que dela possa diferenciar-nos, como observou Octavio Paz”. Assim, no conjunto da poesia do século XX é possível verificar um período marcado pela vigência de um paradigma modernista, centrado na mudança como valor estético, mas que no cerne deste mesmo paradigma contém diferentes modos de ver o novo, um novo que não é necessariamente moderno, mas que implica, nas palavras de Paz, “novidade e surpresa”, ambas instauradoras de uma ruptura: “O que distingue nossa modernidade das modernidades de outras épocas não é a celebração do novo e surpreendente, embora isso também conte, mas o fato de ser uma ruptura: crítica do passado imediato, interrupção da continuidade” (Paz 2013: 17). É nessa linha que Martinho (2003: 191) pensa a instauração da poesia moderna em Portugal, que a tradição crítica consagrou com as designações de *Primeiro Modernismo* e *Segundo Modernismo*, mas o que estas designações “no fundo, significam, não obstante as reais diferenças que os distinguem, é o reconhecimento de uma continuidade entre um e outro momento da nossa modernidade”. Nesse sentido, como prossegue o crítico português, a modernidade portuguesa é definida como uma tradição que não exclui, entretanto, “que, dentro dela, se não verifiquem mudanças, descontinuidades, a par da continuidade que, em larga medida, a justifica”.

Se nas primeiras décadas do século XX houve um abalo literário em Portugal, representado pela publicação de *Orpheu*, tal abalo não pode ser desvinculado do movimento de renovação poética empreendido antes pelos simbolistas e de sua condição inauguradora da poesia moderna – como poesia moderna entende-se a definição estabelecida por Paz (2013: 124) que em seu sentido restrito compreende um “período que tem início com o simbolismo e culmina com a vanguarda”; em seu sentido amplo é aquela que nasce com os primeiros românticos, atravessa todo o século XIX e che-

ga ao século XX marcada por sucessivas transformações que ao mesmo tempo são reiteraões.

No espírito de continuidade que rege a história literária existe, portanto, uma continuidade do estético e do sentimento simbolista no Modernismo português, perceptível na “ausência de uma ruptura radical e profunda entre os campos da linguagem que simbolistas e modernistas por caminhos diferentes conquistaram” (Guimarães 2004: 9). Continuidade por muito tempo esquecida pelos estudiosos que excluíam do Simbolismo o mérito de sua realização expressiva e formal como destituíram dele sua condição de movimento vanguardista. Conforme avalia Fernando Guimarães (2004: 12), as correntes literárias modernas, como o sensacionismo, o paulismo e o interseccionismo, estão “divididas entre um fundo comum simbolista e a influência mais recente do Futurismo”. Esta opinião também é compartilhada por Fernando Cabral Martins (2003: 180), ao referir-se a três grandes poetas – Cesário Verde, Teixeira Pascoas e Mário de Sá-Carneiro e suas respectivas designações literárias, Realismo, Saudosismo e Modernismo – como nomes que estão associados “ao Simbolismo como poética central”.

A importância do Simbolismo para os escritores de *Orpheu* e para a consolidação do Modernismo não pode, portanto, ser esquecida. Se aquele pode ser considerado o fio inaugural da estética e da expressão modernas, o grande nome que irá promover a literatura portuguesa dentro de uma modernidade é Fernando Pessoa, ou nas palavras de Eduardo Lourenço (1987: 188), ele “não foi apenas moderno, mas a Modernidade mesma – a nossa muito específica e ambígua modernidade”.

Seria praticamente impossível dissociar o nome de Fernando Pessoa da paternidade do Modernismo e devido o papel que exerceu e ainda exerce na literatura portuguesa é “presença tutelar” na moderna poesia portuguesa, conforme expressa Fernando J. B. Martinho (1991). O autor, ao analisar a presença de ecos pessoanos na poesia portuguesa, já observara a presença e a força catalisadora que o poeta do “drama em gente” cumpria dentro do próprio movimento do *Orpheu* e das principais revistas posteriores: em *presença* sente-se, por exemplo, a voz do ortônimo em Carlos Queiroz e as de Caeiro e Campos em Adolfo Casais Monteiro; a informalidade indisciplinada de Caeiro e Campos pode ser vislumbrada nos poetas do neorrealismo; e as propostas modernistas pessoanas irão permanecer nas três séries dos *Cadernos de Poesia*, por meio de um “entendimento por dentro”, sendo inegável a “dívida do lirismo português contemporâneo para com o criador do ‘drama em gente’” (Martinho 1991: 7-10, grifo do autor).

A influência dos dois heterônimos mais indisciplinados, Caeiro e Campos, por exemplo, é visível no versilibrismo dos poetas da *presença* e na poesia dos integrantes dos *Cadernos de Poesia*, embora Sophia e seus companheiros de geração, não tendo “fixado as suas atenções exclusivamente em Álvaro de Campos, a verdade é que também não ficaram imunes ao sortilégio do autor das grandes odes” (Martinho 1991: 91).

A presença de Pessoa, seja de que modo existiu, é inquestionável e inseparável da instauração do Modernismo português e da sua Modernidade. Lançada em terras lusitanas, a modernidade irá encontrar terreno seguro para fortalecer-se na poesia dos grandes poetas dos *Cadernos de Poesia* porque é neles que se encontra, conforme palavras de Eduardo Lourenço (1987: 194), o “autêntico espírito da Modernidade”. Modernidade compreendida em termos baudelairianos: em sentido ambíguo ou mesmo dialético.

Nas palavras de Eugénio Lisboa (1984: 20), o modernismo português foi “um modo de viver e de morrer”: Mário de Sá-Carneiro e Alfredo Guisado se suicidam; Raul Leal e Ângelo Lima desterram-se na loucura; Luis de Montalvor morre num estranho acidente de carro; Fernando Pessoa morre lentamente, “mas com eficácia, no quase-silêncio do retiro, da náusea e dos copinhos de aguardente (que não matam, mas ajudam)”. Mas antes, Antero já havia inaugurado essa ideia de modernidade. De acordo com Eduardo Lourenço (1987: 187) o poeta inaugura uma “negatividade fulgurante e irrefutável, pois o seu conteúdo não é outro que a Morte, nunca antes tão imperativamente maiúscula”. Da morte anterior foi criando-se, de forma ascendente e descendente, uma “consciência poética portuguesa”, que encontrará ecos em Antonio Nobre, Cesário Verde e Fernando Pessoa.

Instaura-se, assim, uma consciência da modernidade como uma “epopeia do Negativo”, assinalada pela “dissolução do universo burguês” (Lourenço 1987) – dissolução que vem, em consequência, acompanhada da exaltação do anti-herói ou do crime – e como aceitação do vazio ou do Nada pós-morte, seguindo o rastro deixado por Nietzsche e Rimbaud, nota-se primeiramente com maior relevo em Antero. É com ele que se manifesta a presença da modernidade em sua dimensão negativa e ilusória, cuja protagonista é a Morte, expressa de modo “solene e solenizada por uma forma classicizante que a nega”, conforme pontua Lourenço (1987: 187). É neste Nada anterior que a poesia lusa moderna encontrará uma fonte expressiva inaugural, a ser desenvolvida mais tarde por Antonio Nobre e Cesário Verde:

A morte reina sobre o mundo infantilizado de Nobre e o balcão prosaico de Cesário, mas tem de partilhar os seus sortilégios com os mendigos, os poveiros e a criada do primeiro, ou as varinhas e o gás extravasado sobre as ruas citadinas da Capital, do segundo. O mundo na sua quotidianidade disputa ao “além-mundo” fantasmático de cada um a sua substância. As atitudes de Nobre e Cesário, próximas e polares, definirão por algum tempo a dialética da consciência poética nacional. (Lourenço 1987: 187-188)

A modernidade portuguesa, portanto, tem muito a dever ao Nada anterior, ao mundo infantilizado de Nobre e à quotidianidade de Cesário. Mais tarde, Fernando Pessoa reconhecerá em Cesário o seu mestre – e aprenderá com ele a reconhecer o “eu como espelho de cada ângulo da realidade, sobretudo os mais agudos”, conforme continua Lourenço – enquanto a poesia de Nobre revelará a infância como um tempo duradouro. Pessoa, contudo, irá além e acrescentará aquilo que aos seus antecessores faltaram: “a consciência do mistério de existir”, não apenas o seu, mas

o de toda a existência histórica, e, mais ainda, mistério incluído no próprio discurso que o concentra (Lourenço 1987: 188).

Do Nada anterior, universal e abstrato, Pessoa alcança a modernidade mais radical: a negação do mundo e do próprio eu, instaurando uma negatividade que encontrará assento na consciência portuguesa moderna de seus sucessores e que terá o seu ponto mais fulcral no combate contra o discurso, representado pela fúria destrutiva de Álvaro de Campos. Será acima de tudo com Pessoa-Campos, que a Modernidade se definirá como a “autocontestação da palavra poética”: “nenhuma palavra poética realmente moderna se constitui como tal se não for a contestação não só da realidade nela visada como de si mesma” (Lourenço 1987: 191). Com Álvaro de Campos, a consciência poética portuguesa atinge seu extremo.

Durante toda a década de 40 e início de 50 surge uma nova forma de contestação poética, centrada, agora, não mais no discurso e sim no próprio ato de poetar e na função social da poesia. Está presente em Casais Monteiro e no *Novo Cancioneiro*, mas está, sobretudo, nos *Cadernos de Poesia*. Nos poetas da geração dos *Cadernos* “soprou o autêntico espírito da Modernidade” e neles encontra-se “esta exigência radical de clareza sobre o ato mesmo de poetar e a função social do poético” (Lourenço 1987: 194), uma nova consciência expressa por poetas como Ruy Cinatti, José Blanc de Portugal e Jorge de Sena. Mas onde a “Modernidade é detida no limiar da porta” é com Sophia de Mello e seu lirismo ainda preso a uma confiança ontológica: “Poesia de contemplação, de êxtase, de paixão, de iluminado fervor, cintilante arabesco ou positivo olhar deposto sobre as coisas, nela a pressão da Modernidade é detida no limiar da porta” (198). Citando ainda Lourenço, para quem a aventura poética é uma aventura de liberdade e a modernidade possui “moradas diversas”, como inscrever a modernidade de Sophia?

Sophia estreou no cenário literário português na efervescência do nascimento do grupo intelectual que organizou os *Cadernos de Poesia*, em 1940, quando publicou, no fascículo inaugural, seu primeiro poema. Os *Cadernos* surgiram tendo, de um lado, a sombra da geração de *presença*, com sua tendência psicologista e introspectiva, e do outro o Neorrealismo que, a partir de 1930, preconizou uma poesia participativa, de inclinação marxista e social, que almejava denunciar as desigualdades sociais – embora temas sociais e políticos não estejam ausentes em Sophia, embora tenha participado ativamente de movimentos de resistência à ditadura e manifestado sua insatisfação perante as injustiças sociais, sua poesia não se inscreve no Neorrealismo, apenas possui afinidades com o seu ideário. Conforme esclarece Luís Ricardo Pereira (2003: 40, grifos do autor), “se a poesia de Sophia Andresen desmascara o *desconcerto do mundo*, fá-lo sempre numa perspectiva *testemunhal* ombreando, com efeito, com os criadores neorrealistas, mas numa clara e diferente atitude de lucidez *vital*, que a identifica, não com o movimento neorrealista, mas com a geração dos *Cadernos de Poesia*”.

Os intelectuais organizadores dos *Cadernos*, Tomaz Kim, José Blanc de Portugal e Ruy Cinatti, destacaram-se pela tentativa de amenizar os extremismos e por meio de importantes transformações, tanto no campo da criação literária como no da crítica,

procuraram, através de uma imparcialidade e de uma sensibilidade ética, promover uma participação literária sem laços a escolas, grupos ou estéticas, princípio expresso pelo tema principal dos *Cadernos*, “A poesia é só uma”. Nesse sentido, a geração de 40 destaca-se pelo entendimento lúcido, por uma ética que preconizava não apenas a harmoniosa convivência das ideias de seu tempo, mas que aliava este sentimento ético ao estético ao promover, como os poetas de *Orpheu* e depois os surrealistas, a autonomia do gênero lírico.

A postura de Sophia perante a Poesia e o ato poético filia-se, de certa forma, a este entendimento ético e estético preconizado pelos idealizadores dos *Cadernos*. Uma ética firmada entre o compromisso do homem/poeta com o mundo, com o seu tempo, com o outro, e uma estética alicerçada no encontro com o real. Essa sua postura na vida e na arte distancia-se do legado deixado por Pessoa.

Conforme as palavras de Lourenço (1987: 198), Pessoa instaurou uma “epopeia do Negativo”, mas com Sophia ergue-se uma positividade e a “a pressão da Modernidade é detida no limiar da porta”. Ou como acrescenta Sofia Sousa da Silva (2002: s/p.), “Sophia canta a luz”, enquanto Pessoa deu início “*Odisseia da Noite*”. Por isso há tanto mar e tanta paisagem na poesia de Sophia e o há tão pouco na de Pessoa. Por isso há em Sophia uma preocupação com a vida vivida e em Pessoa, uma preocupação com a vida pensada”.

O destaque para esse diálogo não destitui a relevância de outros diálogos evidentes entre a poesia de Sophia e a de outros poetas, que contribuíram igualmente para a instauração da modernidade lusa, como, por exemplo, Cesário Verde e Teixeira Pascoaes. Do primeiro recebeu acima de tudo o ensinamento de olhar para o real tão atentamente a ponto de instaurar a impessoalidade, ou de contemplar as coisas em sua dimensão límpida, fulgurante e intensa; de Pascoaes herdou principalmente o desejo de recuperar um passado mítico perdido. O destaque dado para o diálogo com Fernando Pessoa não significa a anulação da importância das influências recebidas pelos outros dois poetas.

Se há ressonâncias pessoais nos poemas de Sophia, não devemos pensar em “autêntica companhia”, e sim, em “distraída escolta” (Lourenço 1975). E o autor pergunta: “Como poderia a maga do sentimento pânico e harmonioso do mundo encontrar-se com o ‘dividido’, a ausência feita voz, a multiplicidade sem centro, o ‘viajante no anverso?’”. Na interpretação de Lourenço, a poética de Sophia e a de Pessoa estão em polos opostos: se tal como Ulisses, Pessoa, no seu ousar ser ninguém, caminhou na trilha deixada por Antero da “consciência poética como consciência infeliz” até alcançar o percurso extremo ou “sua expressão épica” com Álvaro de Campos, Sophia, por sua vez, “inaugura ou põe termo à longa travessia da consciência poética como consciência infeliz” (Lourenço 1975: V). É, nesse sentido, como lembra ainda o autor, que há na poesia portuguesa poucos itinerários tão impregnados de “positividade, original, tão de raiz canto ao rés de uma realidade aceite como esplendor efêmero e eterno e por isso tão isentos de polemismo e intrínseca *negatividade* como o de Sophia de Mello” (grifo do autor). Assim, se Pessoa caminha na trilha da modernidade deixada por Antero, de uma consciência infeliz, Sophia procura a unidade, mas uma

procura que não esquece a ameaça constante da desaliança, mas possui a consciência lúcida de que a poesia não abandona o temor e o terror fulgurantes do abismo.

A positividade presente na poesia de Sophia é, também, lembrada por Ceccucci (2011: 24, grifos do autor):

Sophia nunca se abandona definitivamente à desistência inútil e desesperada, à renúncia pessimista. A sua poesia, mesmo nos momentos mais sombrios, deixa sempre entrever aquele *locus amoenus* mítico, aquele *lugar do uno*, que há-de chegar; aquela pátria luminosa, governada pela verdade e pela justiça; pátria identificada e convocada como paradigma de um *tempo vivido* e reencontrado, de um *tempo absoluto*, de uma *unidade* recuperada: a terra grega da civilização clássica, mítica e interiorizada.

Contudo, se a sombra de Pessoa nos primeiros livros de Sophia pode ser vista como companhia distraída, a partir de *Livro Sexto* sua presença torna-se mais insistente.

Em entrevista a Maria Armanda Passos (1982), Sophia afirma que os primeiros poemas acerca de Pessoa nasceram da leitura que realizou de toda a sua obra em circunstância de um pedido para apresentar uma conferência. Tal motivação não apenas fizeram surgir os poemas, mas deste contato com a leitura da poesia ortônima e heterônima de Pessoa, também surgiu o seu sentimento de estar “cercada”. Diz Sophia: “E, dessa espécie de cerco, de insatisfação e da incapacidade de decifrar o Fernando Pessoa logicamente, nasceram os poemas” (Passos 1982: 5). Em “Arte Poética IV”, a poetisa também relembra esse contato inicial: “o poema ‘Fernando Pessoa’ apareceu repentinamente depois de eu ter acabado de escrever uma conferência sobre Fernando Pessoa” (Andresen 2015: 896).

Nessa mesma entrevista, Sophia menciona seu pertencimento a uma geração que surgiu depois de Pessoa e diz não pertencer nem aceitar “essa... essa teologia do nada”, pois em sua poesia há uma recusa “do homem moderno e de uma cultura que é a cultura da separação” (5). Sophia recusa a renúncia pessoana, a separação, a divisão e a perda de identidade do homem moderno, porque segundo ela é “necessário superar a renúncia” e procurar a unidade. Uma busca que não exclui o temor de sua desilusão e o medo da vã tentativa, como ela própria afirma: “Eu acredito na unidade, acredito na possibilidade, mesmo que seja... Toda a minha poesia oscila entre a confiança nessa unidade e uma espécie de pânico do seu fracasso” (PASSOS, 1982: 5). Num texto com 19 páginas que aparece em seu espólio, iniciado com a pergunta “Que diz Pessoa”, Sophia escreve: “Ele está dividido no seu pensamento e dividido no seu ser. O seu drama é simultaneamente um drama de conhecimento que não encontra a sua unidade e um drama do ser, do ser que não encontra a sua unidade” (Catálogo 2011: 105).

Símbolo deste diálogo enviesado com Pessoa é o poema “Sibilas”, de *Coral*, publicado em 1950. Segundo a poetisa ele foi “escrito como acusação contra os poetas como o Fernando Pessoa. E há um verso de Rilke que diz aquilo que procuro: ‘encon-

trar um puro domínio humano entre o rio e a rocha” (PASSOS, 1982: 5). Eis a primeira estrofe do poema:

Sibilas no interior dos antros hirtos
Totalmente sem amor e cegas,
Alimentando o vazio como um fogo
Enquanto a sombra dissolve a noite e o dia
Na mesma luz de horror desencarnada. (2015: 244).

Esse poema evidencia que nos primeiros livros a sombra pessoana surge enigmática – como ela diz em entrevista é algo que não consegue entender ou explicar – e avessa ao sentimento que é o da unidade. Assim, partindo de uma crença na positividade e na unidade, Sophia recusa a renúncia e a divisão instaurada pela poesia de Fernando Pessoa e sua modernidade. Com efeito, como observa Martinho (1991: 100), antes do poema intitulado “Fernando Pessoa”, incluído em *Livro Sexto*, de 1962, o diálogo com a esfinge pessoana não era explícito, mas era notável “uma leitura por dentro de Pessoa”. Como continua o autor, citando agora as palavras de Jorge de Sena que escreveu uma nota introdutória aos poemas de Sophia para a 3ª Série de *Líricas Portuguesas*, ela apresentava uma “nobreza de dicção” e “era irmã da majestade sutil de Pascoaes e das grandes *Odes* de Álvaro de Campos, cuja linhagem continuava” (100).

Dessa forma, a referência à poesia pessoana, nos primeiros livros, não é feita por Sophia sempre de maneira direta, mas muitas vezes aparece como uma “leitura por dentro”, como o poema “Sibilas” demonstra, ou como uma afinidade aos deuses pagãos à maneira de Ricardo Reis, ou ainda na exaltação da noite que mantém afinidades com as *Odes* de Campos. A partir de *Livro sexto* a presença de Pessoa torna-se mais direta e insistente, mas também mais enigmática, como é exemplo o poema “Fernando Pessoa”, que se inicia com o verso “Teu canto justo que desdenha as sombras”, revelador de uma proximidade entre a palavra justa, precisa e límpida pessoana e a poética andreseneana. Depois, em *Dual*, talvez uma sutil homenagem ao “dividido”, a insistência traduz-se em *homenagem* e *evocação*, como ilustram, respectivamente, os poemas “Homenagem a Ricardo Reis” e “Em Hydra, evocando Fernando Pessoa”. Naquele, o heterônimo é descrito, por um lado, como “irmão gêmeo do que escrevi”, como aquele que “ensina o nosso olhar” e sabe que “Ausentes são os deuses mas presidem”, por outro, representa uma síntese da diferença ética em relação à vida: a voz lírica do poema de Reis aconselha Lídia a não se cansar, porque nada vale a pena; no poema de Sophia, mesmo diante a finitude e a brevidade da vida, ouve-se o conselho para viver o esplendor da passagem do tempo: “O tempo apaga tudo menos esse/ Longo indelével rasto/ Que o não-vivido deixa” (599).

Já “Em Hydra, evocando Fernando Pessoa”, a alusão mais direta é com o “ousar ser ninguém” do poeta, mas também perpassam nele o ritmo irrequieto de Campos e uma releitura de Caetano. No porto grego, “onde tudo é divino como convém ao real”, o nome *Fernando Pessoa* é recordado e Pessoa transmuta-se em Odysseus:

[...]
Ante a meticulosa limpidez dessa manhã num porto de uma
ilha grega
Murmurei o teu nome
O teu ambíguo nome

[...]
E acreditei firmemente que tu vias a manhã
Porque a tua alma foi visual até os ossos
Impessoal até os ossos
Segundo a lei de máscara do teu nome

Odysseus – Persona
 (“Em Hydra, Evocando Fernando Pessoa”, *Dual*: 626).

A luminosidade e transparência de Hydra são um convite para recordar a figura enigmática de Pessoa. Porém, não é como contraponto à clareza matutina que o poeta é evocado, mas como homologia: “Há na manhã de Hydra uma claridade que é tua/ Há nas coisas de Hydra uma concisão visual que é tua”, uma alusão ao sensacionismo de Alberto Caeiro. Outro tema expresso pelo poema acima é a transmutação entre Ulisses e Pessoa, referenciada etimológica e metaforicamente por “persona”. Assim como Ulisses o poeta português ousou ser ninguém e foi um sujeito errante, porém, sem “uma Ítaca onde pudesse por termo à sua inquietude, ao seu desassossego” (Martinho 2013: 228). Sem sua Ítaca o poeta permanecerá disperso e desiludido, não talvez por falta da busca da unidade, mas sim pela tentativa vã de buscá-la.

O poema “Cíclades”, por sua vez, constitui uma evocação – como a própria epígrafe indica: (*evocando Fernando Pessoa*):

A claridade frontal do lugar impõe-me a tua presença
O teu nome emerge como se aqui
O negativo que foste de tu se revelasse

Viveste no avesso
Viajante incessante do inverso
Isento de ti próprio
[...]
Porém obstinado eu invoco – ó dividido –
O instante que te unisse
E celebro a tua chegada às ilhas onde jamais vieste
(*O Nome das Coisas*: 651-652).

Assim como “Em Hydra...”, há uma homologia entre a claridade grega e a presença obstinada de Pessoa, celebrada pela união do dividido. Para além dessa evocação, nos dois poemas atravessa um desejo de encontrar, como o poeta encontrou, mais

precisamente na persona de Caieiro, o olhar limpo e preciso, claro e impessoal, como é o real – o poema “Em Hydra...” termina justamente com esse terceto:

O teu destino deveria ter passado neste porto
Onde tudo se torna impessoal e livre
Onde tudo é divino como convém ao real
(627)

A Grécia é convocada como lugar da claridade, da harmonia e da inteireza, do encontro pleno com o real. À primeira vista parece paradoxal celebrar o encontro com Pessoa, o “dividido”, nesse lugar. O encontro com Pessoa na Grécia será, assim, tão inusitado? Como um poeta que proclama a margem, a ausência, o não-vivido pode estar e ser associado ao mundo grego, ao lugar pleno de presença, esse país definido por Sophia como “sem mácula”?

Uma possível resposta pode estar presente tanto na conscientização que Sophia sentiu de seu próprio tempo histórico, como um “tempo dividido”, tempo de inegável cisão e ausência, quanto em sua lucidez perante um fazer artístico que se desdobra em uma composição discursiva fragmentária. No primeiro sentido, ao referir-se a Pessoa como “Viúvo de ti próprio”, “viúvo de ti mesmo”, “viúvo de pessoa”, a *viuvez* estaria inscrita numa definição política, como bem definiu Martins (2015: 21): “remete o caso de Pessoa para o de um testemunho da idade burguesa e da divisão capitalista do trabalho”. Nesse sentido, Sophia inscreve os temas pessoanos da fragmentação e da divisão do ser num quadro histórico que pode muito bem representar a dissolução experienciada pelo salazarismo e pelo período pós-25 de Abril. Em outro sentido, uma maior insistência ao longo do percurso poético de Sophia na evocação e invocação pessoanas, está investida numa ressignificação da condição do poeta: da renúncia ele passa a ser compreendido como a representação moderna do poeta maldito. O termo *viuvez*, portanto, recebe outro sentido, como as próprias palavras de Sophia sugerem:

Se queremos ultrapassar a cultura burguesa – ou seja o uso burguês da cultura – é porque vemos nele o reino da divisão, o fracasso do projecto da inteireza. Sem dúvida grandes poetas nasceram e criaram dentro do mundo da cultura burguesa. Mas sempre viveram esse mundo como exílio e *viuvez*, como *poetas malditos*./ A arte da nossa época é uma arte fragmentária, como os pedaços de uma coisa que foi quebrada./ “Sou um espalhamento de cacos sobre um capacho por sacudir”, disse Fernando Pessoa que aqui, no extremo ocidente, percorreu até seus últimos confins os mapas da divisão e letra por letra os disse. (Andresen 1977: 77-78, grifos meus)

O desejo de ultrapassar a cultura burguesa pelo não-vivido faz de Pessoa uma figura emblemática do poeta moderno. Por outro lado, a contestação de uma “arte fragmentária”, demonstra que Sophia está consciente da composição da escrita poética como “descontinuidade e fragmentariedade discursiva” (Martinho 2013). Tais ca-

racterísticas são exemplificadas por ela em sua “Arte poética IV”, ao mencionar dois processos de construção poética que desfaz a imagem, muito associada pela crítica, de seu classicismo. O primeiro refere-se ao poema “Crepúsculo dos deuses” (de *Geografia*) como uma espécie de montagem feita a partir de um texto caótico, sendo sua única interferência o esforço para arrumar os versos; o segundo exemplo é *O Cristo cigano*, livro composto por vários poemas “soltos” que, depois, foram organizados num único poema longo. Por fim, Sophia explica um outro modo de composição poética: “de textos que eu escrevera em prosa surgiram poemas” (2015: 896). Portanto, ela está em sintonia com a arte fragmentária de seu tempo e com a representação do poeta como dividido ou como maldito – poeta que, como sentenciar Sophia, mesmo que se coloque “à margem da convivência, influenciará necessariamente, através da sua obra, a vida e o destino dos outros. Mesmo que o artista escolha o isolamento como melhor condição e trabalho e criação, pelo simples facto de fazer uma obra de rigor, de verdade e de consciência ele irá contribuir para a formação duma consciência comum” (“Arte poética III”: 894) – essa descrição não seria uma referência velada a Pessoa?

As referências pessoais presentes na poética de Sophia, tanto as diretas quanto as veladas, são muitas – apenas a título de exemplos, outros poemas não mencionados e que se referem diretamente a Fernando Pessoa são: “Estrada” (*Dual*), “Fernando Pessoa ou Poeta em Lisboa” (*O Nome das Coisas*), “Persona” (*Ilhas*), “Fernando Pessoa” (*Musa*), “Poema XIII” (*Navegações*). A intenção de apontar alguns exemplos e aproximar os dois poetas procurou destacar que já nos primeiros livros era evidente a “leitura por dentro”, ou enviesada de Pessoa e que depois da publicação de *Livro sexto* tornam-se mais insistentes, compreendendo homenagens, invocações e evocações.

Sophia e Pessoa, apesar das muitas diferenças, possuem algumas afinidades. De uma forma ou de outra, ambos compartilharam o sentimento de que a poesia é uma forma de sobreviver ao “tempo de indigência” (na expressão de Hölderlin) ou poetas de um mundo que vive o exílio dos deuses (numa expressão de Sophia). E para ambos a poesia foi igualmente uma forma de salvação, uma estratégia para sobreviver à tragédia” (Silva 2002: s/p).

Na busca para sobreviver ao “Tempo dividido”, cada um encontrou seu caminho: Pessoa continuou a buscar o sentido em toda a parte e, mais que tudo, na criação poética; Sophia estabeleceu seu ideal na procura sempre atenta da unidade e na crença de que a sua poesia é um esforço de transformar o caos em cosmos, uma tentativa de não se afogar na multiplicidade. O mundo de Sophia é o mundo do desejo da religação com os deuses, o de Pessoa é a dúvida diante a fragmentação. A resposta encontrada por Pessoa, segundo palavras de Sophia, na entrevista a Maria A. Passos (1982: 5), foi renunciar à vida “para que a poesia vivesse: ‘não sou eu que vive, é o poema que vive em mim’. E o que diz São Paulo: ‘Não sou eu que vivo é o Cristo que vive em mim’. Fernando Pessoa pode dizer isso da poesia... Ele salvou-se pelos caminhos que escolheu, percorreu o seu caminho como quis e escreveu aquilo que tinha para escre-

ver”. Sophia, por sua vez, escolheu a unidade. E por meio de sua poesia unificante, restituiu “um mundo que foi destruído pelas fúrias”.

OBRAS CITADAS

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. Poesia e revolução. *O nome das coisas*. Lisboa: Moraes, 1977, pp. 77-79.

_____. *Obra Poética*. Porto: Assírio & Alvim, 2015.

CATÁLOGO. Sophia de Mello Breyner Andresen: uma vida de poeta. Paulo Mourão e Teresa Amado (orgs.). Exposição Biblioteca Nacional de Portugal. Lisboa: Caminho, 2011.

CECCUCCI, Piero. Trazer o real para a luz. *Colóquio Letras* (Lisboa), n. 176, jan./abr., pp. 15-27, 2011.

GUIMARÃES, Fernando. O Modernismo e a tradição da vanguarda. *Simbolismo, Modernismo e Vanguardas*. 3. ed. Lisboa: Imprensa Nacional, 2004, pp. 7-15.

LISBOA, Eugenio. *O segundo modernismo em Portugal*. Lisboa: Bertrand, 1984.

LOURENÇO, Eduardo. Prefácio. Para um retrato de Sophia. Sophia de Mello Breyner Andresen. *Antologia*. 4. ed. Lisboa: Moraes, 1975, pp. i-vii.

_____. Dialética mítica da nossa modernidade. *Tempo e poesia*. Lisboa: Relógio d'Água, 1987, pp. 183-200.

MARTINHO, Fernando J. B. *Pessoa e a moderna poesia portuguesa: do Orpheu a 1960*. Lisboa: Bertrand, 1991.

_____. Modernismo português e brasileiro: olhares e escritas cruzadas. *Scripta* (Belo Horizonte), v. 7, n. 12, pp. 189-208, 2003. Disponível em <http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/12482/9795>.

_____. Sophia na Grécia com Pessoa. *Sophia de Mello Breyner Andresen. Actas do Colóquio Internacional*. Porto: Porto, 2013, pp. 214-218.

MARTINS, Fernando Cabral. Margens portuguesas do Simbolismo. *Scripta* (Belo Horizonte), v. 7, n. 12, pp. 179-188, 2003. Disponível em <http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/12482/9795>.

PASSOS, Maria Armada. Sophia de Mello Breyner Andresen: “Escrevemos poesia para não nos afogarmos no cais...”. *Jornal de Letras, Artes e Ideias* (Lisboa), n. 26, pp. 2-5, 1982.

PAZ, Octavio. *Os filhos do barro*. Do romantismo à vanguarda. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

PEREIRA, Luís Ricardo. *Sophia de Mello Breyner Andresen. Inscrição da terra*. Lisboa: Instituto Piaget, 2003.

SILVA, Sofia de Sousa. Sobre Pessoa e Sophia. *Revista Semear* (Rio de Janeiro), nº 6, 2002. Disponível em: http://www.letras.puc-rio.br/unidades&nucleos/catedra/revista/6Sem_26.html.

FERNANDO PESSOA AND SOPHIA DE MELLO BREYNER ANDRESEN: THE “EPIC OF THE NEGATIVE” VERSUS THE UNITY

ABSTRACT: Fernando Pessoa’s presence, in whatever way it existed, is unquestionable and inseparable from the establishment of Portuguese Modernism and its modernity. Launched in Lusitanian lands, the modernity will find a safe ground to be strengthened in the poetry of the great poets who idealized the *Cadernos de Poesia*, published in 1940. It’s in them that Sophia de Mello Breyner Andresen makes her debut and, later, in 1944, publishes her first book. The writers of the 1940s still find reverberating Pessoa and *presence’s* generation, and with it, it will maintain an intense poetic dialogue. In the books published by Sophia until the 60s, the dialogue with the Pessoan sphynx isn’t exactly explicit, but rather is present in its diction and in the use of free verse, characteristics that bring it closer to the odes of the heteronymous Álvaro de Campos. Later, with *Livro Sexto*, in 1962, the dialogue becomes more evident and even more visible, with several poems evoking Pessoa. But if in this one the conscious of modernity establishes a negativity and an epic of the night, Sophia’s poems bring light, unity, a full encounter with the real, completeness, however, don’t leave absent the tragic feeling of a “divided time”.

KEYWORDS: Modernism; intertextual dialogue; negativity; unity.

Recebido em 19 de junho de 2018; aprovado em 2 de dezembro de 2018.

terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

“TALVEZ O MUNDO PARE DE ACABAR TÃO DEPRESSA”: SOBRE UM POEMA DE FILIPA LEAL

Viviane Vasconcelos¹ (UERJ)

RESUMO: A reflexão para a escrita deste artigo tem início no manifesto escrito pela poeta portuguesa Filipa Leal. A partir da defesa dos leitores de poesia, a poeta parece, ironicamente, contestar a posição dos leitores dos romances. No entanto, podemos observar que alguns críticos notam a presença de uma narratividade nos poetas contemporâneos. Essa característica parece confirmar que a ausência de um gênero mais presente, que não é uma novidade da poesia contemporânea, se confirma como uma possibilidade de falar sobre um tempo que produz suas especificidades. Um exemplo está presente no poema que dá título ao livro, “Vem à quinta-feira”, que é uma referência a um poema de Mário de Sá-Carneiro. Em outros livros de Filipa Leal, podemos notar a presença de uma reflexão sobre a liquidez da contemporaneidade, uma possível chave de leitura para a confirmação da tese benjaminiana de que a narração seria uma forma genuína da manutenção da experiência. Logo, ocorre um princípio da narração que parece ser relevante para a experiência.

PALAVRAS-CHAVE: poesia contemporânea; Filipa Leal; Mário de Sá-Carneiro; experiência.

O luto em Lisboa ou no Porto, o luto em Israel ou na Palestina,
o luto é igual, deve ser igual, na tua rua e na minha.
Filipa Leal

No manifesto “Pelos leitores de poesia” (2015), a poeta portuguesa Filipa Leal defende o lugar dos leitores de poesia na contemporaneidade. Ao escolher o manifesto como forma de protesto, a poeta dialoga com uma tradição que, inevitavelmente, irá remeter a tantos outros textos semelhantes, como o “Manifesto Anti-Dantas e por extenso” (1915), de Almada Negreiros. Se no manifesto de Almada, publicado no início do modernismo português, o poeta critica uma posição tradicional de Júlio Dantas, tanto na escrita quanto ideologicamente, na ocasião do lançamento da peça de

¹ vvasconcelos@gmail.com - <http://lattes.cnpq.br/5116199551293360>

teatro Sórora Mariana Alcoforado, Filipa Leal propõe, ironicamente, um século depois de Almada, a relativização do romance.

Eric Hobsbawm, no ensaio “Manifestos”, o primeiro texto do livro “Tempos Fraturados” (2013), constata que o século XX foi um período em que os manifestos exerceram um papel importante na articulação de ideias coletivas e na organização de movimentos, artísticos e políticos, que influenciaram o pensamento ocidental. O historiador se questiona acerca da permanência do manifesto no século XXI, mas, ao contrário de apontar características “ultrapassadas” do gênero, o crítico indica uma banalidade no uso do manifesto a partir da virada do século XX para o XXI, impulsionada pelo acesso às redes sociais e pelo novo tratamento dado à informação. O caráter coletivo do manifesto cedeu lugar a uma individualidade capaz de expressar indignações sobre uma determinada causa: social, ambiental, política, econômica ou cultural. Inicialmente, duas questões parecem relevantes para a defesa da poesia no manifesto da poeta. A primeira é a recusa à supremacia do romance em relação ao espaço da poesia, ao mesmo tempo que a narratividade é um dos traços mais representativos da poesia portuguesa contemporânea, como afirma Ida Alves (2001). Ao considerar o ato de narrar como uma proposta, a pesquisadora defende que a necessidade de narrar é uma forma de compreensão de um tempo de mudanças mais velozes, desprovido de sentidos rígidos e de meios de interpretação da realidade pautados coletivamente. A segunda, que é um resultado da primeira, diz respeito à maneira como a poeta Filipa Leal desenvolve em sua obra uma defesa de certas imagens de saídas dentro de uma perspectiva da “liquidez”. O que tentaremos formular é uma breve resposta a algumas perguntas: de que modo a narratividade se apresenta como um caminho possível para pensar a linguagem diante dos problemas contemporâneos? Quais são algumas maneiras de construção dessas imagens que são desenvolvidas tematicamente?

A obra de Filipa Leal, que começou a publicar em 2003, tem se dedicado à poesia, embora seu primeiro livro, “Lua-polaroid”, seja ficção. Jornalista, formada pela Universidade de Westminster, em Londres, concluiu o mestrado em Estudos Portugueses e Brasileiros na Universidade do Porto, com a dissertação acerca dos “Aspectos do cómico na poesia de Alexandre O’Neill, Adília Lopes e Jorge de Sousa Braga”. Além do diálogo que sua escrita estabelece com a poesia de Adília Lopes, é possível notar associações recorrentes a outros poetas portugueses, a exemplo de Herberto Helder. O título do livro “Vem à quinta-feira” (2016), nome de um dos poemas da obra, faz referência ao poema de Mário de Sá-Carneiro, “Caranguejola”, e também pode ser entendido como uma releitura contemporânea da experiência:

Vem à quinta-feira.

É quase fim-de-semana e podemos, talvez, beber uma cerveja
ao cair da tarde, enquanto planeamos a viagem a Paris. E se Paris
for muito caro — sei que isto não está fácil — podemos ir a
Guimarães

assistir a um concerto, que ouvir é a maneira mais pura de calar.

Vem à quinta-feira.

A seguir, temos ainda a sexta e talvez me esperes à porta do emprego,
e talvez fiques para sábado e domingo, e talvez o mundo pare de acabar tão depressa.

Vem à quinta-feira.

Mas não venhas nesta, vem na próxima.

Nesta, tenho um compromisso que não posso adiar, é um compromisso profissional — sabes que isto não está fácil — e talvez nos dê hipótese de irmos a Paris ou a Guimarães. Vem na próxima, que eu preciso de tempo para arranjar o cabelo, para arranjar o coração, para elaborar a lista do que me falta fazer contigo.

Vem à quinta-feira e não te demores.

Enquanto te escrevo, já fui elaborando a lista (sabes como gosto de pensar em tudo ao mesmo tempo) e afinal o que me falta fazer contigo não é caro:

— viajar de autocaravana,
— dançar na Estrada Nacional,
— ver-te chorar.

Choras tão pouco. Ainda bem que estás contente.

Vem à quinta-feira.

Se não pudermos ir a Paris ou a Guimarães, não te preocupes. Vem na mesma, que eu vou apanhando as canas-da-índia, as fiteiras, eu vou recolhendo a palha e reunindo cordas e lona. Já estive a aprender no *Youtube* como se faz uma cabana.

Vem na mesma, que eu vou procurando um lugar seguro. Vem na mesma porque a cabana, como a casa, só funciona com amor — ou, pelo menos, é o que diz o *Youtube*.

Temos ainda tanto para fazer.
 Por isso, se algum dia voltares, meu amor, volta numa quinta.
 (Leal 2016: 12-13)

Ao contrário do poema de Sá-Carneiro, o penúltimo do livro “Indícios de Oiro”, em que o dia da semana confirma estados de insegurança e de pouca solidez, anunciados no título, e mantém, apesar da regularidade do encontro amoroso, um distanciamento (“Nada a fazer, minha rica. O menino dorme. Tudo o mais acabou”), o poema de Filipa Leal reforça a particularidade do dia ao optar pelo uso do singular. Vejamos o poema de Sá-Carneiro:

Ah, que me metam entre cobertores,
 E não me façam mais nada!...
 Que a porta do meu quarto fique para sempre fechada,
 Que não se abra mesmo para ti se lá fores!

Lã vermelha, leite fofo. Tudo bem calafetado...
 Nenhum livro, nenhum livro à cabeceira...
 Façam apenas com que eu tenha sempre a meu lado
 Bolos de ovos e uma garrafa de Madeira.

Não, não estou para mais; não quero mesmo brinquedos.
 Pra quê? Até se mos dessem não saberia brincar...
 Que querem fazer de mim com estes enleios e medos?
 Não fui feito pra festas. larguem-me! Deixem-me sossegar!...

Noite sempre plo meu quarto. As cortinas corridas,
 E eu aninhado a dormir, bem quentinho – que amor!...
 Sim: ficar sempre na cama, nunca mexer, criar bolor -
 Plo menos era o sossego completo... História! era a melhor das vidas...

Se me doem os pés e não sei andar direito,
 Pra que hei-de teimar em ir para as salas, de Lord?
 - Vamos, que a minha vida por uma vez se acorde
 Com o meu corpo, e se resigne a não ter jeito...

De que me vale sair, se me constipo logo?
 E quem posso eu esperar, com a minha delicadeza?...
 Deixa-te de ilusões, Mário! Bom édredon, bom fogo -
 E não penses no resto. É já bastante, com franqueza...

Desistamos. A nenhuma parte a minha ânsia me levará.
 Pra que hei-de então andar aos tombos, numa inútil correria?

Tenham dó de mim. Co’a breca! levem-me pra enfermaria! -
Isto é, pra um quarto particular que o meu Pai pagará.

Justo. Um quarto de hospital, higiênico, todo branco, moderno e tranquilo;
Em Paris, é preferível, por causa da legenda...
De aqui a vinte anos a minha literatura talvez se entenda;
E depois de estar maluquinho em Paris fica bem, tem certo estilo...

Quanto a ti, meu amor, podes vir às quintas-feiras,
Se quiseres ser gentil, perguntar como eu estou.
Agora no meu quarto é que tu não entras, mesmo com as melhores
[maneiras...
Nada a fazer, minha rica. o menino dorme. Tudo o mais acabou.
(Sá-Carneiro 1996: 133)

Em Sá-Carneiro, temos a presença de um efeito biográfico, trazido pelo uso do vocativo “Mário”, e de um campo semântico que conduz à leitura de uma impossibilidade de experiência: as portas devem ficar fechadas, nenhum livro serve. Além disso, a escolha de Paris e a ideia de que a literatura feita por esse sujeito poético talvez seja entendida daqui a duas décadas confirmam o caráter confessional do texto. Não raro, como é possível observar nas estrofes, as presenças de algumas frases formadas por poucas palavras (ou um único vocábulo) que constroem um diálogo consigo mesmo.

De acordo com Fernando Cabral Martins, em “O Modernismo em Mário de Sá-Carneiro” (1997), um dos traços da geração de Sá-Carneiro foi a ficcionalização da realidade. Segundo o crítico, Sá-Carneiro operacionaliza, por meio do questionamento dos gêneros textuais, a vivência do sujeito poético. Em tese, é como se os sujeitos presentes nos poemas se confundissem com os questionamentos suscitados nas cartas e na própria obra ficcional do poeta, “A Confissão de Lúcio”. Dessa forma, como observa Cabral Martins, os últimos poemas “relevam, assim, de um gênero novo, síntese do epistolar e do lírico, e – na medida em que o “eu” se desdobra em sujeito e objecto do poema – também do dramático. O “eu” é, por todos os meios textuais, posto em cena” (Martins 1997: 173).

Não seria uma novidade afirmar que a discussão acerca dos gêneros textuais poderá incluir uma reflexão acerca do contexto do seu tempo histórico. No caso dos contemporâneos de Sá-Carneiro, a necessidade da busca por uma linguagem estará inserida na percepção da crise da experiência. A partir das contribuições de Walter Benjamin, presentes no ensaio “Sobre alguns temas em Baudelaire” (2000), podemos pensar na experiência do choque em Sá-Carneiro, não só por meio do incômodo que a cidade desperta na obra poética, como na própria experiência degradante à qual o homem está submetido. Benjamin observa que desde a segunda metade do século XIX, a filosofia pretendeu se apropriar do verdadeiro sentido da experiência, ou seja, quis compreender a aproximação entre vida e filosofia. Essas investigações, segundo Benjamin, surgem fundamentalmente na poesia.

Ao trazer as ideias de Henri Bergson, em “Matéria e Memória”, o filósofo alemão constata que o pensador francês não acrescenta determinadas características do tempo na sua formulação sobre a vinculação da experiência com a filosofia: “É a experiência hostil, ofuscante, da época da grande indústria. O olho que se fecha ante essa experiência, enfrenta uma experiência de tipo complementar (Benjamin 2000: 38)”. Benjamin afirma que a filosofia de Bergson leva à experiência por meio da tentativa de imitação da experiência complementar. A noção de que a experiência interna do homem foi reduzida, segundo Benjamin, deriva, por exemplo, da imprensa e dos princípios da informação. A objetividade distancia o leitor do relato e, por sua vez, revela “a atrofia progressiva da experiência (Benjamin 2000: 40)”, pois uma das formas mais remotas de comunicar, que é a narração, preserva o fato e “o incorpora na vida do leitor, para proporcioná-lo, como experiência, aos que escutam (Ibidem)”.

Segundo Benjamin, são os momentos de choque que ocorrem não de forma sucessiva, mas que provocam um estado de alerta, isto é, de consciência, que serão responsáveis pela experiência vivida. Na poesia de Baudelaire, conforme nota o filósofo alemão, assim como na poesia a partir da segunda metade do século XIX, estará presente a experiência do choque. Ora, se a poesia será, de algum modo, responsável por essa função, voltamos às formulações de Cabral Martins sobre Sá-Carneiro quando o ensaísta diz que na obra do poeta de Orpheu “há um efeito de neutralizar a artificialidade da poesia. É tentar vivê-la (Martins 1997: 172)”. Dessa forma, após as considerações do ensaio de Walter Benjamin, ressaltamos a necessidade de preservar, naquela altura, um princípio da narração como elemento imprescindível à formação da experiência.

No poema de Filipa Leal, publicado quase 100 após o texto de Sá-Carneiro, a sugestão de que o encontro irá acontecer “à quinta” não ocorre só pela inserção e conjugação do verbo “vir”, mas pela descrição e insistência das ações que acontecem a cada nova possibilidade da “quinta”. De maneira oposta ao poema de Sá-Carneiro, no qual persiste a ideia de desistência, confirmada pela locução verbal “podes vir” e pela recusa de um contato com a figura amada, nos versos de Filipa Leal a palavra “talvez”, que poderia ser um indício de irrealizável, assume um outro papel. As contínuas hipóteses para que os encontros aconteçam ratificam a leitura do advérbio como um demarcador de uma proposta. Acerca da primeira mudança de percepção em relação ao encontro ou, ainda, sobre a diferença entre os significados das “quintas”, podemos pensar em ideias que parecem ser desenvolvidas na obra da poeta portuguesa. Em “A Cidade líquida & outras texturas” (2006), a ideia de liquidez não acontece só no poema que oferece título ao livro, mas em outros versos, como nos de “Cidade Esquecida”, na medida em que falam da incomunicabilidade, das relações interrompidas pelo silêncio, apesar da ampla circulação de informações. Do poema que se relaciona diretamente ao título, destacamos o verso: “Como sobreviver a uma cidade líquida?”.

Como sabemos, vários trabalhos do filósofo polonês Zygmunt Bauman enfatizam a “liquidez” como um estado de existência da contemporaneidade. Em “Confiança e medo na cidade” (2009), Bauman retoma uma discussão temática relevante:

a cidade. Embora não traga no título a palavra “líquida”, como nos livros sobre a modernidade e o amor, por exemplo, os ensaios que compõem o livro dissertam sobre as relações entre os indivíduos e as intervenções nos espaços. Os vínculos entre os indivíduos implicam medo, insegurança e solidão. Parte dessa discussão resulta da ausência de mecanismos que a humanidade tem, mesmo após todas as revoluções trazidas pela tecnologia, em controlar o corpo e garantir uma estabilidade afetiva e social. Ao contrário, as cidades são ligadas pela ideia de rede, de associações igualmente velozes e efêmeras, idênticas à cosmovisão atual. Dessa maneira, o sentido de comunidade se perdeu, dando lugar à fluidez das alianças frágeis e transitórias. Nas cidades, existe a impressão de que todas as mazelas da globalização podem ser notadas e se manifestam nas ações mais cotidianas. No lugar de criar uma aproximação entre as pessoas, solidárias na partilha desses desequilíbrios, as cidades afastam cada vez mais os indivíduos. No último ensaio do livro, “Viver com estrangeiros”, o sociólogo e filósofo constata que:

quanto mais o espaço e a distância se reduzem, maior é a importância que sua gente lhe atribui; quanto mais é depreciado o espaço, menos protetora é a distância, e mais obsessivamente as pessoas traçam e deslocam fronteiras. É sobretudo nas cidades que se observa essa furiosa atividade de traçar e deslocar fronteiras entre as pessoas. (Bauman 2009: 76)

As fronteiras às quais Bauman se refere dizem respeito a uma vontade consciente de conforto que o homem possui. Ao demarcar um lugar, aparentemente seguro, que pode não ser somente físico, o indivíduo tem a sensação de estar protegido do mundo exterior, que é ameaçador. Para o sociólogo, quem é responsável por produzir essas forças externas é a globalização. Logo, os espaços mais seguros parecem ser os virtuais, estabelecendo relações que espelharão a contemporaneidade sob o ponto de vista da efemeridade e da velocidade.

Um das características dos poetas portugueses que começaram a publicar nas últimas duas décadas é o uso de palavras que formam imagens ou que já indicam ligações próximas à globalização. Em Guimarães ou em Paris, como anuncia o poema de Filipa Leal, o encontro poderá acontecer, pois as questões mais potentes têm a ver com a possibilidade ou não da construção da relação, com os problemas econômicos que assolam a juventude, com o distanciamento afetivo gerado pela incomunicabilidade. Embora Paris também apareça no poema de Sá-Carneiro, a questão provocada no texto de Filipa Leal diz respeito à indiferença em relação ao lugar, traço que parece revelar uma das características mais contundentes da globalização, que é a relativização das marcas culturais e das identidades.

O professor e poeta Luís Maffei, em texto publicado na revista “Convergência Lusitana, Para quem escreve quem hoje escreve?” (2015), ao observar a produção poética de alguns escritores portugueses, aponta para o fato de que muitos poemas são repletos de prosa. Nas respostas dos cinco poetas entrevistados por Maffei, podemos localizar a preocupação em dizer a linguagem do tempo em que estão inseridos, comunicar ao outro, ao leitor. No artigo “A poesia que dispensa gravata”, Pedro Fer-

reira afirma que o livro de Filipa Leal estabelece muitas pontes entre o desemprego, a guerra colonial, o FMI, Mário de Sá-Carneiro, por exemplo, e o cotidiano. Trazendo a ideia de “ponte”, em termos temáticos, o poema de Filipa Leal parece não mais anunciar a extinção da relação amorosa, a recusa, mas uma afirmação da efemeridade como um caminho da contemporaneidade. O “talvez”, advérbio que expressa dúvida e aparece em outros livros, é uma das tentativas de experiência ao sugerir que as ações são fabricadas continuamente para que “talvez o mundo pare de acabar tão depressa”. Parece haver a consciência de que a segurança é efêmera e deve ser desenvolvida de acordo com as circunstâncias. Depois de enumerar as motivações do encontro, por meio da criação de uma lista, o poema constrói a ideia de que a afetividade depende do valor das coisas: não custa muito “viajar de auto-caravana” ou “ver-te chorar”. É interessante notar que mesmo com a falta do dinheiro ainda resiste, potencialmente, a construção de um lugar possível e seguro, que pode ser aprendido no Youtube, rede de compartilhamentos de vídeos. Ironicamente, o espaço a ser erguido só terá movimento se houver amor, que é sugerido pelo vídeo da plataforma. Sabemos, por fim, que a “quinta” é um tempo em aberto, pronto a receber significados e a se locomover, sem nenhuma certeza, a não ser a promessa de que é na instabilidade que as relações são tecidas. Enquanto no poema de Sá-Carneiro, como notamos, os espaços físicos são demarcados, em Filipa Leal os lugares são marcados pela liquidez descrita por Bauman. Nesse sentido, retornamos ao pensamento de Walter Benjamin. Outra ponte a ser destacada é o fato de não haver a ideia de extinção no poema de Filipa Leal, mas fragmentos, ou seja, potenciais espaços que serão criados dentro de uma perspectiva de que o futuro deve ser inventado, sempre relativamente criado e repensado.

Quando Walter Benjamin pensa na circulação de informações nos jornais e, conseqüentemente, em um enfraquecimento da principal característica do relato, que é manter o contato com o outro, podemos ampliar a reflexão benjaminiana e tentar compreender a obra de alguns poetas portugueses contemporâneos. As considerações iniciais deste trabalho destacam o manifesto em que Filipa Leal defende que os poetas não têm serventia. Com ironia, a poeta faz uma defesa dos leitores de poesia em oposição a um certo conformismo provocado pela leitura dos romances. Outros poetas que começaram a publicar nas últimas décadas em Portugal, como Manuel de Freitas, também se manifestaram a favor de determinadas posições acerca do que pode ser a poesia para a contemporaneidade. Não seria o uso da prosa, que não é exclusividade da atualidade, mas parece ser mais recorrente nas obras dos poetas mais jovens, uma forma de retomar a consciência de que o poema pode reconduzir a experiência, como aponta Walter Benjamin? Não seria o uso da narrativa, a exemplo do que também nota a professora Ida Alves nos poetas a partir da década de 70, a defesa de um princípio capaz de restabelecer o contato da experiência do relator/poeta? Se recuperarmos o que diz Cabral Martins sobre Sá-Carneiro em relação ao uso do biográfico, por meio das cartas, que se liga ao ficcional e ao poético, a discussão parece estar presente desde o início do século XX. É relevante trazer outra consideração benjaminiana, dessa vez em “Experiência e Pobreza” (1984), mais especificamente quando afirma que a experiência do mundo moderno impede a movi-

mentação dos homens. A pobreza de experiência diante de uma realidade fragilizada de sentido humano, segundo o filósofo, produz a desumanização da arte e dos seus procedimentos. A lógica da indústria, que rege a máquina, também se aplica ao pensamento artístico. Hoje, ao contrário, parece haver a consciência de que as soluções devem ser pensadas também por meio do estabelecimento de pontes possíveis com a percepção de liquidez formulada por Bauman. Por fim, para tentar tecer uma conclusão, ainda que provisória, retomo os versos do poema-homenagem a Herberto Helder, “Os meus primeiros passos em volta”, utilizados na epígrafe deste trabalho:

Pergunto-me se envelhecer é sair de casa com os olhos contentes de pão e
açúcar
e chegar atrasado, anos depois, ao fim. O luto, Herberto.
(Não o luto do cão – o meu.)
O luto em Lisboa ou no Porto, o luto em Israel ou na Palestina,
o luto é igual, deve ser igual, na tua rua e na minha.
Ouve, Herberto: era Dia Mundial da Poesia. Eu tinha ido ao cabeleireiro.
(Leal 2016: 44)

O poema de Filipa Leal, que faz uma referência logo no primeiro verso ao texto de Herberto Helder, “Cães, marinheiros”, presente no livro “Os passos em volta” (1994), é mais uma das respostas a um dos objetivos deste trabalho. Seria possível retomar todas as considerações ao pensar no luto como um outro despertar do princípio da narratividade que está inserido no poema, percurso para o qual poderíamos convocar outras reflexões. No poema, mais uma vez, a exemplo do que ocorre em “Vem à quinta-feira”, a audição adquire um papel fundamental. Ouvir, segundo Benjamin, é uma ação que convoca o silêncio ou o dever pelo que poderá ser narrado, umas das habilidades mais fundamentais para garantir o fundamento da narração. Assim, em um percurso imaginado, a exemplo do primeiro poema de Filipa Leal analisado, ou por meio de um trajeto de afeto, traçado no poema em homenagem a Herberto Helder, parece haver um convite a uma das características mais remotas da poesia, que é a transmissão por meio da memória, a responsabilidade de falar ao outro.

OBRAS CITADAS

ALVES, Ida. Poesia portuguesa contemporânea e a opção pela narratividade. *Alea* (Rio de Janeiro), v. 3, n. 2, pp.57-66, jul-dez 2001. Disponível em <https://tinyurl.com/y4wg3a2m>.

BAUMAN, Zygmunt. *Confiança e medo na cidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. *Obras escolhidas*. Vol 1. São Paulo: Brasiliense, 1994, pp. 114-119.

“talvez o mundo pare de acabar tão depressa”: sobre um poema de Filipa Leal

_____. Sobre alguns temas de Baudelaire. *A modernidade e os modernos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000, pp. 103-149.

HELDER, Herberto. *Os passos em volta*. Lisboa: Cooperativa Editora e Livreira, 1994.

FERREIRA, Pedro. A poesia que dispensa gravata. *Esquerda.net*, 2016. Disponível em: <http://www.esquerda.net/artigo/poesia-que-dispensa-gravata/43312>.

HOBBSAWM, Eric. *Tempos Fraturados*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

LEAL, Filipa. *Cidade líquida & outras texturas*. Porto: Deriva, 2006.

_____. *Pelos leitores de poesia*. Lisboa: Abysmo, 2015.

_____. *Vem à quinta-feira*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2016.

MAFFEI, Luís. Para quem escreve quem hoje escreve? *Convergência Lusíada* (Lisboa), n. 33, pp. 77-87, jan-jun de 2015. Disponível em <http://rgplrc.libware.net/ojs/index.php/rcl/article/view/54/52>.

MARTINS, Fernando Cabral. *O modernismo em Mário de Sá-Carneiro*. Lisboa: Estampa, 1997.

SÁ-CARNEIRO, Mário de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

_____. *Poemas completos*. Fernando Cabral Martins (org.). Lisboa: Assírio & Alvim, 1996.

“TALVEZ O MUNDO PARE DE ACABAR TÃO DEPRESSA” [MAYBE THE WORLD WILL STOP ENDING SO FAST]: ABOUT A POEM BY FILIPA LEAL

ABSTRACT: The reflection for the writing of this article begins in the manifesto written by the Portuguese poetess Filipa Leal. From the defense of the readers of poetry, the poetess seems, ironically, to challenge the position of the readers of the novels. Nevertheless, we can observe that some critics note the presence of a narrativity in the contemporary poets. This feature seems to confirm that the absence of a more present genre, which is not a novelty of contemporary poetry, is confirmed as a possibility to talk about a time that produces its specificities. An example is present in the poem that gives title to the book, “come on Thursday”, which is a reference to a poem by Mário de Sá-Carneiro. In other books by Filipa Leal, we can note the presence of a reflection on the liquidity of contemporaneity, a possible reading key for the confirmation of Benjamin’s thesis that narration would be a genuine maintenance of experience. Therefore, there is a principle of narration that seems to be relevant to experience.

KEYWORDS: contemporary poetry; Filipa Leal; Mário de Sá-Carneiro; experience.

Recebido em 19 de junho de 2018; aprovado em 2 de dezembro de 2018.

terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

MARCAS DO TEMPO NA POESIA DE NUNO JÚDICE

Ivana Teixeira Figueiredo Gund¹ (UNEB)

RESUMO: O tempo é um elemento que revela bem mais que marcações cronológicas. Considerado em seu aspecto fugidio, ele é associado à inconstância própria do movimento da vida e da literatura. Diante disso, este estudo analisa a presença do tempo em cinco poemas do livro *Meditação sobre ruínas* (1999), de Nuno Júdice. Para tanto, toma as reflexões de Martelo (2010), Benjamin (1989), Marques (2006), Friedrich (1978) e Agamben (2006). Nos desdobramentos de sentido do tema, a relação do poeta com a tradição literária é marcada por um passado relido como tempo mítico, legado cultural ou elemento do próprio presente. Na poética de Júdice há uma consciência dos processos dinâmicos que constituem a vida e a escrita. Nesse sentido, o poeta percebe o momento histórico – a contemporaneidade – ao compreender as relações com a tradição herdada, com os seus pares e com os novos percursos literários que, fatalmente, irão se impor. Em outros termos, o tempo na sua poesia se situa entre o legado e um porvir, se não apocalíptico, pelo menos conturbado. .

PALAVRAS-CHAVE: poesia portuguesa; tempo; tradição; contemporaneidade.

O tempo é um elemento que revela bem mais que marcações cronológicas. Dentre suas possibilidades de sentido, pode ser considerado em seu aspecto fugidio associado à inconstância própria do movimento da vida, como no pensamento heraclítico, que sustenta a correlação entre o tempo, a efemeridade e a constante transformação das coisas e dos seres. Ou ainda, conforme as concepções de Agostinho (1964), pode ser compreendido por intermédio de significados modificados pela percepção humana, uma vez que as noções de presente, passado e futuro se vinculam aos conceitos de memória, intuição e esperança. Dessa forma, o tema é marcado, constantemente, por diferentes definições – entre a objetividade das horas e intangibilidade das sensações, apresentando-se mais veloz ou vagaroso conforme se vincula a um ser e às emoções sentidas por ele. Quando se trata de texto poético, essas duas abordagens sobre o tempo – variabilidade e marcas pessoais – podem se coadunar com à própria imagem dinâmica da escrita, que é espiral sempre em movimento e acréscimos. Essas

1 - ivanatfgund@gmail.com - <http://lattes.cnpq.br/4663492945756950>

duas perspectivas serão analisadas nos versos do poeta português contemporâneo Nuno Júdice, nos quais se verifica a interligação com os escritores e obras que o antecedem e compõem a tradição literária de seu país, bem como a inserção de um registro poético que é próprio desse escritor. A despeito da recorrência desse motivo literário em outras obras de Júdice, esse texto se interessa, sobretudo, pelo tempo que se encontra no livro de Júdice, *Meditação sobre ruínas* (1995), retomado por intermédio do caráter dinâmico da tradição literária e de sua constante renovação. Para tanto, nessa obra literária serão analisados cinco poemas: “Meditação sobre ruínas”, “A idade do ouro”, “Confissão”, “Poema natural” e “Escola”.

O livro em questão, mesmo que produzido na virada do século XX para o XXI, não apresenta o tempo sob o tom de decadência de fim de milênio. Há nele uma preocupação maior com a constatação da passagem da vida, compreendendo períodos que abarcam passados e presentes diferentes, que se desdobram em presentificação do passado e das projeções do futuro, e em tempo presente de fala e de reflexão do eu-lírico. Em relação ao tema, para João Minhoto Marques, *Meditação sobre ruínas* é uma obra que:

ocupa um lugar central o pensamento sobre o tempo – particularmente o que se diz ou se representa como passado (próximo, distante, mítico), mas também, por isso mesmo, como presente (o tempo de reflexão, da enunciação do poema, da sua possibilidade e da sua impossibilidade). Não sendo esta a única recolha poética do autor em que o trabalho acerca da temporalidade é fundamental, ela constitui-se numa das que, de forma mais desassomburada, equaciona, justamente, desde o título, a relação do poeta com o tempo. (Marques 2006: 47)

Sobre a palavra meditação presente no título, pode-se compreendê-la como sinônimo de reflexão ou ato de repensar, recordar. Marcada pela palavra ruínas, essa ação se aproxima de uma atitude própria do escavador: na tarefa de escavar se observa o lugar privilegiado dos vestígios de um passado, que pode ser recordado por suas partes significativas – as ruínas – pois elas, compreendidas como fragmentos, são partes que simbolizam, conforme Júdice, “o estilhaçar da intensidade” (Júdice 1999: 144). Esse acercamento das ações de recordar e escrever é analisado por Walter Benjamin, para quem aquele que pretende se aproximar do passado que lhe é próprio, precisa tomar para si a atitude de um escavador: voltar aos fatos, espalhar, revirar como se faz com o solo, quando se buscam indícios de épocas há muito vivenciadas ou até mesmo silenciadas, esquecidas, mas que guardam soterradas as impressões de um legado cultural. Tudo o que resulta desta tarefa de escavar, terá um novo valor, “ficam como preciosidades nos sóbrios aposentos de nosso entendimento tardio, igual a torsos na galeria do colecionador” (Benjamin 2006: 227). Ou, dito de outra forma, passa a ocupar um outro lugar, agora ressignificado por diversos sentidos ou funções. Assim, no trabalho de escavar, cabe a ressignificação do objeto – ruína, resíduo encontrado – pelo olhar daquele que perscruta o passado. Porque, como escreve T.

S. Eliot (1989), o passado não deve ser pensado apenas como passado, mas como elemento do presente, em uma existência simultânea, mesmo que a relação com ele seja sempre marcada pela diferença.

Nesse sentido, o escritor não deve ser aquele que apenas faz o inventário do passado, mas precisa ser aquele que assinala “no terreno de hoje o lugar no qual é conservado o velho” (Benjamin 2006: 227). O escritor, então, deverá pisar com cuidado no solo de sua tradição: meditar seria, então, a possibilidade de reconhecer o diálogo com seus antecessores e refletir sobre sua própria condição de escritor. É dessa forma que se estabelece o retorno à tradição nos poemas de Júdice, já que eles compreendem o tempo em uma totalidade que abarca o passado e a relação do escritor contemporâneo com os textos de sua tradição literária, entendendo também que, desse movimento incessante, surgirão outras vozes.

No poema homônimo ao título, “Meditação sobre ruínas”, o topos da meditação se apresenta de forma diferenciada da que, em geral, supõe-se ao termo. Nesse poema não há um espaço calmo como um refúgio ou *locus amoenus* para onde se dirige aquele que deseja refletir. Não há também um afastamento ou isolamento do ser nem mesmo uma ideia de tranquilidade ou tempo suspenso. No poema, o eu-lírico contempla um mundo composto por imagens de objetos esquecidos, quebrados, desgastados, que, todavia, não o impedem de tecer suas ponderações. Para isso, observa cenas que “ocultam um passado”:

Desembarcou numa sala sem dourados nem cadeiras:
madeiras velhas, jarras com as flores de plástico, janelas de
vidros partidos para a auto-estrada. Nem vento,
nem mar: só o ruído dos carros entrava pelas fendas
para ecoar no tecto (madeiras à vista entre os restos
de estuque). Depois, na rua, pendurou-se nos ferros podres
de antigas varandas. Percebia-se, por entre os arbustos
que invadiam tudo, uma vista que teria sido digna
de um quadro romântico. O vale coberto de casas, e
os montes invadidos por ferro-velho, ocultam um passado
de rebanhos e pastores. Mas talvez não se tenha ouvido aqui
a música da flauta. Com efeito, esta casa limita-se
a guardar antigos silêncios, que o uso transformou em manchas
sépia na memória. Agora, confundem-se com a cor das paredes;
e só abrigam tocas de répteis, que apenas se adivinham,
no inverno, escondidos do universo. Mas alguém passou por aqui,
há pouco; e um monte de madeira fumega, ainda, enquanto
o sol avança a partir do nascente, onde as cores frias
da madrugada não se dissipam, nem pássaro algum saúda
o nascer do dia. (127)²

² Nota Bene: os poemas serão citados a partir de Júdice 1999, com o número da página.

A etimologia da palavra meditação sugere ponderar, pensar sobre algo. Pela observação da materialidade dos restos de um passado – “madeiras velhas”, “ferros podres”, “vidros partidos”, “restos de estuque” – pode-se tentar desvendá-lo como fazem os arqueólogos, a fim de compreender o que persiste no presente, mas que só resta em forma de ruínas. Nos versos, os objetos esquecidos ali, “numa sala sem dourados nem cadeiras”, são sinais a serem reelaborados por intermédio de novos sentidos dados por esse que os observa. Aquilo que antes se esboçava como características de um momento na tradição literária – a exemplo, descrições da paisagem e dos ambientes – acaba por marcar a diferença contemporânea e passa a ser “digna de um quadro romântico”, enfatizando que os olhares sobre um mesmo recorte ou abordagem possuem multiplicidade de variação em períodos diversos da literatura.

A casa, lugar de “antigos silêncios” – imagem da própria tradição literária – guarda uma memória desbotada, como sugere a cor sépia, de ruínas que se constituem como vestígios do que não se pode esquecer, porém, por vezes, compostas por silêncios, dentre eles, a impossibilidade de espaço para alguns discursos, uma vez que o que se consagra como literatura passa por uma seleção pautada nos valores e normas daqueles que tem o poder de distinguir o que é ou não literatura; ou ainda pelo desconhecimento de parte das obras que compõem a tradição literária de um país. Porém, é nesse lugar que se instala esse que desembarca em um cenário marcado por imagens, ao mesmo tempo, da passagem do tempo e, paradoxalmente, de sua presença de seus pares contemporâneos, esses que há pouco passaram pela casa e que, novamente, trouxeram a ela o calor do fogo, elemento que representa vida, a possibilidade de renovação, de transformação. O fogo é símbolo ambíguo: por um lado polariza a presença da vida humana e de sua inserção na cultura, o conhecimento, as paixões humanas; ao mesmo tempo, é agente de destruição e decomposição, pois depois de passar por ele, há a transformação de uma essência em algo novo ou há as cinzas e o ressurgimento de novas.

Dessa forma, o tempo em “Meditação sobre ruínas” é marcado por uma sensação de movimento incessante, assinalada na ideia de chegada ou desembarque, no caminhar pelo cenário proposto, no ruído dos carros na estrada, na visão de um monte recoberto por casas onde antes havia rebanhos e pastores, no inverno ou no nascer do dia. Tudo isso denota o fluir constante da vida, seu caráter mutável e, por isso mesmo sua imprevisibilidade. No entanto, há também o caráter perene da arte, nas flores de plástico; há um sinal das contribuições do tempo presente nos carros da autoestrada; da janela de vidros partidos, insere-se outro ponto de observação que impõe um olhar para fora da casa, para o que está ao longe: o porvir. Um fluir que não descarta o passado nem a certeza de um futuro.

Nessa concatenação de tempos tão díspares, apresenta-se uma tensão entre a tradição literária e um desejo de tornar-se parte dessa mesma tradição. Esse desejo de marcar o tempo por intermédio de uma poética particular, expressa-se na voz que se apresenta em um segundo poema, intitulado “Confissão”:

De um e outro lado do que sou,
da luz e da obscuridade,
do ouro e do pó,
ouço pedirem-me que escolha;
e deixe para trás a inquietação,
a dor,
um peso de não sei que ansiedade.

Mas levo comigo tudo
o que recuso. Sinto
colar-se-me às costas
um resto de noite;
e não sei voltar-me
para frente, onde
amanhece. (9)

A tradição literária não deve ser compreendida apenas como uma herança ou dívida auferida sem que haja esforço por parte daquele que a recebe. O acesso a ela é fruto do trabalho árduo do escritor – de leituras, de reflexões, de escrita e reescrita. Por vezes, ela pode ser um fardo ou bagagem que se cola às costas. Em outras, pode ser ponte com a qual se estabelece um diálogo com os textos predecessores – como faz Júdice com frequência em outros de seus poemas, por intermédio de citações ou evocações à referência e nomes de outros poetas.

A relação entre o antigo e o novo em uma tradição literária é analisada por T. S. Eliot, para quem, não se trata de seguir “caminhos da geração imediatamente anterior” (1989: 38). Se assim fosse, seria uma atitude de aderência aos êxitos dessa tradição. Eliot considera que “a novidade é melhor do que a repetição” (1989: 38). Para ele, é necessário compreender a tradição em uma perspectiva do sentido histórico, pois “o sentido histórico leva um homem a escrever não somente com a própria geração a que pertence seus ossos”, mas com o “sentimento de que toda literatura [...] tem uma existência simultânea” (Eliot 1989: 39). Nesse sentido, nenhum escritor tem uma significação sozinho, mas “seu significado e a apreciação que dele fazemos constituem a apreciação de sua relação com os poetas e os artistas mortos” (Eliot 1989: 39), mesmo que seja por uma relação contrastante. Por isso, para Eliot, “não se julgará absurdo que o passado deva ser modificado pelo presente assim como o presente esteja orientado pelo passado” (1989: 40). Desse lugar é que se expressa a voz contemporânea: em sua essência de ser sucessão e, ao mesmo tempo, lugar do novo. Esta é a própria condição da poesia de Júdice. Nela, as vozes do passado ressoam mesmo que de forma dissonante ou relida.

A relação com um passado ainda mais remoto – qualificado como clássico – aparece em outro poema do livro *Meditação sobre ruínas*. Desde o título, “A idade do Ouro”, é estabelecido um diálogo com o tempo mítico dos gregos, descrito por Hesíodo *Os trabalhos e os dias* (2012). Dividido em cinco eras, esse tempo mítico compreenderia a criação do homem e etapas da existência humana. Por essa concepção clássica,

a Idade do Ouro seria o período no qual o homem teria conhecido a harmonia e a prosperidade, sem nenhuma espécie de preocupação e sendo provido em suas necessidades pelos deuses. No poema, a contrapelo do que se propôs, não se observa um tempo de abundância e de tranquilidade. O que se nota é o esforço e o labor do homem. Seus instrumentos de trabalho sulcam a terra/o texto, fazem brotar os frutos de sua produção literária. Contudo, quanto à forma, o diálogo com a tradição não se limita à recuperação de uma temática, mas retoma a estrutura da forma poética, que se organiza em quatro estrofes pensadas por intermédio da divisão clássica de etapas dialéticas – tese, antítese e síntese:

Uma curva no tempo, como num caminho,
desvia o homem da direcção antiga. De súbito,
uma paisagem diferente: casas de madeira,
a cobertura negra da ponte, o verde dos
campos. Aí, senta-se numa pedra; não sabe
onde está; nem ouve que o chamam,
do fundo, para que regresse.

Ele sabe que pode avançar,
se os olhos não fixarem
a imagem conhecida. Imóvel,
uma transformação faz com que
as coisas estranhas se tornem perceptíveis
e familiares. Assim, regressa ao rigor
que os deuses lhe roubaram
com o grito inicial.

Porém, outros homens avançam
por essa paisagem, deitando abaixo
os muros. Têm foices, enxadas, rostos
embranquecidos pela vigília. Riem
uns; e cantam, quando a terra
se abre em sulcos que sobem
os montes, descem colinas,
e se perdem na planície.

Um dia,
talvez se encontrem. (9)

Uma análise possível para esse poema parte de uma ideia de travessia, não sobre os passos antigos, mas por outra senda a ser construída em um novo e próprio caminho. Há a imagem da curva que é o lugar do desconhecido, do novo que se anunciará aos olhos se a caminhada continuar. Na curva está o mistério, a possibilidade, o re-

começo, ainda que em uma mesma estrada. Contudo, o poema recorta um instante, no qual o eu-lírico se senta e contempla o caminho, como em uma tomada de consciência do lugar ocupado pelo poeta, intelectual e partícipe de sua tradição literária. Absorto em suas meditações, o eu-lírico contempla as marcas de sua cultura, mas “sabe que pode avançar”, pois o caminho antigo não é mais a única orientação. Abre-se, assim, outro cenário, cuja presença de uma transformação do olhar dá ao que era estranho a conotação de algo reconhecível.

A poesia de Júdice, de acordo com Ricardo Marques (2012), renovou caminhos já percorridos e reinventou-se, explorando trilhos por meio de um registo poético próprio. Ou, como afirma Rosa Maria Martelo:

Nuno Júdice recupera muitos dos diálogos que a literatura foi mantendo com o indizível, valorizando, como os românticos o tinham feito, o sonho e a imaginação criadora. No entanto, numa atitude irónica, o Poeta mostra-nos as tradições com que trabalha, isto é, coloca-se depois delas; e usa-as como linguagens possíveis e como motivo de meditação. (2010: 150)

Nos versos da terceira estrofe, o eu-lírico percebe a tarefa de caminhar/escrever como atividade conjunta, porque outros também avançam pela paisagem. Há a ideia do fazer poético como trabalho que marca o terreno, abre sulcos, possibilita uma mudança. Anuncia-se a possibilidade do encontro futuro com as outras vozes, contemporâneas ou não. Dessa forma, o tempo do escritor – que é o seu presente – assinala-se, de forma aproximada, ao conceito proposto por Paul Ricouer, quando, ao analisar a concepção de tempo em Agostinho, reflete sobre a vinculação do passado, do presente e do futuro, ao que seria uma possibilidade de pensar sobre um presente ampliado que teria, nele mesmo, o que já não é, o que ainda não é e o que não permanecerá sendo: “confiando à memória o destino das coisas passadas e à expectativa o das coisas futuras, pode-se incluir memória e expectativa num presente ampliado e dialetizado” (Ricouer 2019: 23).

Essa concepção aponta para uma condição de não isolamento do poeta e recupera a noção de coletividade que entrelaça os que escrevem e que se instalam em um mesmo momento histórico ou em uma mesma tradição. Há aí uma ideia de que as mudanças correspondem à novas formas de percepção, de estética, de comportamento diante da arte literária. Mas só se constroem assim porque dialogam com as imagens antecedentes e abrem espaço para contribuições futuras. Por isso, o fazer poético relaciona o poeta, simultaneamente, à riqueza cultural recebida, aos seus pares e à concepção particular de poesia, abrindo caminhos para a continuação do movimento que é a modificação da perspectiva literária, a construção de outra e nova poética. Contudo, no poema “A idade do outro”, entre as duas poéticas – antiga e nova – pode-se perceber uma tensão: o tempo passado, de ruídos, de restos, de certas ausências, e o tempo presente, do qual se observa o humano distante de sua origem mítica da Idade do Ouro, mas que, pela proposição do poeta nos dois últimos versos, “Um dia, talvez se encontrem”. Uma proposição possível no espaço do poema, já que ele pode trazer em si a presença do que veio antes dele.

Essa persistência do tempo abarca também a argumentação da temática por meio da presença da metalinguagem, que é um recurso estilístico comum na obra de Júdice. Somente no livro *Meditação sobre ruínas*, há doze poemas com o título “Poema”, além de outros que remetem ao campo poético, como os títulos “Soneto”, “Ode” e “Rima Interna”. Entre esses poemas, é em “Poema natural” que o fazer literário pode ser pensado por uma abordagem do tempo não cronológico, de fronteiras desgastadas que se misturam entre as estações do ano e a duração do dia:

Ainda não é noite. É inverno. No entanto,
as fronteiras entre a noite e o inverno estão
em pleno meio-dia, onde chove,
de vez em quando, e os rios se empurram
para subir as margens.

Também ainda não é dia. É primavera,
porém, sem que se saiba onde acaba o dia
e começa a noite, durante essa hora
que ninguém sabe quando é, nem se é
certo que alguma vez a indicará
o ponteiro do relógio.

Não se ouve nada, entre a noite
e o inverno, entre o dia e a
primavera. Nem se vê nada
no mostrador onde o tempo
devia ter ocorrido.

Antes que a vida o gastasse. (67)

Pode-se ler nos versos acima a passagem do tempo, no movimento dos rios “que se empurram para subir as margens”, um sinal característico do decurso da vida. A vida e o rio, como no pensamento heraclítico, em sua condição perene de fluir. Há uma consciência de um tempo complexo, porque a vida é também complexa. Contudo, seu movimento é natural em cada uma de suas etapas: dia e noite, primavera e inverno, que nos versos tornam-se alusões aos momentos de dificuldades e harmonia que constituem a trajetória humana. Esse tempo, que “ainda não é noite” e “também ainda não é dia”, é o lugar de onde fala o eu-lírico: o tempo de sua enunciação. Assim, com a consciência do decurso da vida, a passagem do tempo é bem mais que a duração do dia e as estações do ano. Não é um tempo cronológico visto por meio do “ponteiro do relógio”, já que nele “não se vê nada” (67). É um tempo conturbado, no qual se constata que, se por um lado sua passagem é natural, por outro a vida não é linear. O que há de previsível nela é a certeza da morte, ao final da vida e do poema. Sem a memória do início e a consciência do tempo final – “sem que se saiba onde acaba o dia e começa a noite”, é, pois, a poesia de Júdice uma voz de seu tempo –

esse, o contemporâneo. Sobre o tempo na poesia de Júdice, observa João Minhoto Marques que:

deve ser sublinhada a forma como este está presente na escrita, como a poesia se faz de sua matéria e como, enfim, o tempo é representado, reiteradamente, enquanto figura que dissolve o mundo [...], transformando-o em matéria primariamente orgânica, num “lodo” primário e fundador. (2006: 52)

A sugestão de que as etapas da vida ensinam e, o passar do tempo, traz um refinamento do olhar com a experiência do aprender, pode ser notada no poema “Escola”. Considera-se nesse título a multiplicidade de sentidos da palavra, uma vez que esta não se refere somente ao espaço escolar, mas também a um determinado método, estilo ou sistema, bem como remete a um tempo de conhecimento, de viver e aprender sobre as coisas, misturando assim os elementos tempo e espaço – lugar físico e de fala. Das seis estrofes que compõem o poema, as três primeiras são questionamentos – aparentemente de aspecto infantil, pelo menos a princípio, porém que se tornam difusos em sua objetividade:

O que significa o rio,
a pedra, os lábios da terra
que murmuram, de manhã,
o acordar da respiração?

O que significa a medida
das margens, a cor que
desaparece das folhas no
lodo de um charco?

O dourado dos ramos na
estação seca, as gotas
de água na ponta dos
cabelos, os muros de hera? (16)

Esses versos podem ser compreendidos por meio da análise que Hugo Friedrich faz sobre a lírica do século XX. Para o teórico, tal lírica – fundada em obscuridade intencional – apresenta uma simplicidade da exposição e complexidade daquilo que é expresso, proporcionando, no contato do leitor com o texto, um “efeito de choque”. Nela, “a língua poética adquire o caráter de um experimento, do qual emergem combinações não pretendidas pelo significado, ou melhor, só então criam o significado” (Friedrich 1978: 17). Sendo assim, solicitam um leitor mais atento, capaz de ler com maior profundidade esses questionamentos sobre a vida e seu indecifrável caráter. Terá esse leitor que compreender os sentidos para os objetos, os sons, as cores, a partir de sua própria experiência, pois não há uma só resposta. Nem mesmo alguma foi dada.

Muitas vezes os poemas de Júdice apresentam um tom narrativo, construindo imagens e relatando cenas que vão se desenhando no processo de recepção do texto poético. A liberdade da métrica e a ausência de rimas são alguns desses recursos estilísticos que possibilitam à leitura uma aproximação com o contar. Essa característica da escrita poética de Júdice parece corroborar a reflexão de Ricouer, mesmo que ele se refira ao texto narrativo. Para Ricouer, “o tempo torna-se tempo humano na medida em que está articulado de modo narrativo, e a narrativa alcança sua significação plenária quando se torna uma condição da existência temporal” (2010: 91). Isso porque narrar é tarefa humana e o narrar humaniza o tempo, isto é, torna-o elemento compreendido pelo olhar humano.

A semelhança com o narrar não se apresenta de forma clara nas essas três primeiras estrofes de “Escola”. Essas destoam um pouco da predominância do estilo narrativo dos poemas judicianos, uma vez que não se sustentam em contar cenas, imagens concretas ou em experiências. Até então o tempo, no poema “Escola”, somente se marca por meio daquilo que escapa, fugidio, como o murmúrio dos lábios da terra nas manhãs, ao acordar. Ou ainda o desaparecer da cor das folhas e do dourado dos ramos, sugerindo um desgaste natural provocado pela ação do tempo. Contudo, especialmente nas três últimas estrofes, esse estilo se destaca fortemente:

A linha envolve os objectos
com a nitidez abstracta
dos dedos; traça o sentido
que a memória não guardou;

e um fio de versos e verbos
canta, no fundo do pátio,
no coro dos arbustos que
o vento confunde com crianças.

A chave das coisas está no
equivoco da idade, na
sombria abóbada dos meses,
no rosto cego das nuvens. (16-17)

Mais do que a presença dos verbos no presente, o tempo é marcado pelas coisas que parecem perder a nitidez ao longo de uma trajetória. No espaço abstrato dos versos, há um desejo de que a poesia reflita sobre o que se perdeu ou o que foi esquecido com o passar do tempo, “que a memória não guardou”, mas que, contudo, não se compreende de uma só maneira, uma vez que “a chave das coisas está / no equivoco da idade”. A percepção sobre as coisas, os fatos, a vida, vai se modificando com a idade, com o curso da vida, essa escola, que ensina, que faz aprender a partir das experiências.

A reflexão sobre o percurso da vida sustenta um caráter filosófico dos versos de Júdice. Para Martelo, isso implica dizer que a poesia desse poeta português é irônica

por “fazer com que o leitor não possa esquecer que aquilo que está a ler é poesia, e que só a poesia permitiria compreender o mundo a que assim tem acesso” (Martelo 2010: 150). Esse movimento crítico-reflexivo aponta para um sentido que não está dado nem pronto. Deve ser construído pelo leitor, por intermédio de fundamentais reflexões. Essa característica do poema pode ser comparada ao que propõe Giorgio Agamben como o legado da poética nova: ao refletir sobre a superação da tópica antiga pelos poetas provençais, o autor afirma que esta superação deu origem à poesia europeia moderna, exigindo mais do leitor. Para Agamben, há uma ligação entre poesia e filosofia, pois “[a]s experiências poética e filosófica da linguagem não estão, portanto, separadas por um abismo, como uma antiga tradição nos habituou a pensar” (2006: 102). Nessa intensa abertura de sentidos, o tempo na poesia desse poeta português não se apresenta de forma tão objetiva. Há desdobramentos que perpassam reflexões sobre o passado e seu legado, sobre o tempo no qual o poeta se situa e sobre um porvir, se não apocalíptico, pelo menos conturbado.

Nos versos de Júdice há uma consciência dos processos dinâmicos que constituem a vida e a escrita. Esse poeta se vincula a um determinado momento histórico, todavia compreende as relações com obras e autores antecessores e com o que há de vir, refletindo sobre o tempo inconcluso que é o presente. Isso parece ser mesmo a sua tarefa, efetuada em um labor árduo: o de repensar sua própria tradição literária. Por isso, é uma escrita contemplativa que adquire um caráter social e crítico, na medida em que observa um tempo de caráter coletivo e humanizado pela experiência. Em outros termos, o tempo presente em sua poesia traz em si os desdobramentos de um legado e de um porvir não apocalíptico, talvez conturbado, certamente imponderável.

OBRAS CITADAS

AGAMBEN, Giorgio. Sétima jornada. *A linguagem e a morte: um seminário sobre o lugar da negatividade*. Trad. de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006, pp. 91-111.

AGOSTINHO, Santo. *As confissões*. Trad. Frederico Ozanam Pessoa de Barros. São Paulo: Edameris, 1964.

BENJAMIN, Walter. Escavando e recordando. *Rua de mão única*. Obras Escolhidas, v. 2. Trad. de Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 2011, p. 239.

ELIOT, T. S. Tradição e talento individual. *Ensaio*. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Art, 1989. pp. 37-48.

FRIEDRICH, Hugo. Perspectivas da lírica contemporânea. *Estrutura da lírica moderna*. Trad. de Marise Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978, pp. 15-19.

JÚDICE, Nuno. *Meditações sobre ruínas*. 3. ed. Lisboa: Quetzal, 1999.

HESÍODO. *O trabalho e os dias*. Trad. Alessandro Rolim de Moura. Curitiba: Segesta, 2012.

MARQUES, João Minhoto. Meditar sobre ruínas – imagens do passado na poesia de Nuno Júdice. António Manuel Ferreira & Paulo Alexandre Pereira. *Escrever a ruína*. Aveiro: Editora da Universidade de Aveiro, 2006, pp. 47-59.

MARQUES, Ricardo. 1972-2012: Um registo poético de quatro décadas. *Revista do Centro de Estudos Portugueses (Belo Horizonte)*, v. 32. n. 48, pp. 21-35, jul-dez. 2012. Disponível em <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/cesp/article/view/6433/5446>.

MARTELO, Rosa Maria. *A forma informe: leituras de poesia*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.

RICOUER, Paul. *Tempo e narrativa*. Trad. Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

MARKS OF TIME IN NUNO JÚDICE'S POETRY

ABSTRACT: Time is an element that discloses much more than chronological frameworks. Considering its fleeting aspect, it is associated to the inconstancy of the movement itself of life and literature. Taking this into consideration, this study analyzes the presence of time in five poems from the book *Meditation on Ruins* (1999) by Nuno Júdice. To do so, it uses the reflections of Martelo (2010), Benjamin (1989), Marques (2006), Friedrich (1978) and Agamben (2006). In the possible senses of the theme, the relation of the poet regarding literary tradition is marked by a perceived past as a mythical time, cultural legacy or element of the present itself. In Júdice's poetry there is an awareness of the dynamic processes that constitute life and writing. In this sense, the poet notices the historical moment - contemporaneity - through the understanding of the relations with the inherited tradition, with its peers and with the new literary paths that will inevitably rise. In other words, time in his poetry lies between legacy and future, if not apocalyptic, at least troubled.

KEYWORDS: Portuguese poetry; time; tradition; contemporaneity.

Recebido em 28 de março de 2018; aprovado em 2 de dezembro de 2018.

terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

TENHO FEBRE E ESCREVO: TRADIÇÃO E RUPTURA NA POÉTICA DA ORPHEU

André Carneiro Ramos¹ (Unimontes)

RESUMO: Perante os riscos de se abordar um assunto tão relevante para a literatura portuguesa, que alicerçou as bases de sua modernidade, importa inicialmente dizer que revista *Orpheu*, marco literário do modernismo na terra de Camões, rasurou paradigmas inaugurando outros tantos. Assim, tentando desenvolver melhor esse tema, o que pretendo aqui abordar talvez funcione como uma espécie de relativização sobre as manifestações do Futurismo em Portugal, tendo como matriz de análise os poemas do heterônimo Álvaro de Campos, *Ode Triunfal*, lançado no primeiro número da mencionada publicação; bem como o “antifuturista” *No volante*, escrito em 1928. O curioso é que alguns críticos, como Fernando Cabral Martins e Leyla Perrone-Moisés, defendem mesmo que tal atmosfera vanguardista do mencionado período revelaria um confuso pré-Futurismo em Portugal, ou um Futurismo saudosista, na verdade. Assim, evidenciando a importância do Orphismo como a novidade que esboçaria vários dos elementos que se tornariam cruciais para o estabelecimento da identidade cultural lusitana no decorrer do século XX até os dias de hoje, a pergunta que mais me interessa ao refletir sobre a questão proposta é: Fernando Pessoa/Álvaro de Campos praticaram o Futurismo tal qual o apreçoado por Marinetti?

PALAVRAS-CHAVE: *Orpheu*; Fernando Pessoa; Álvaro de Campos; Futurismo saudosista.

É uma coisa enorme, genial, das maiores entre a sua obra. (...) você acaba de escrever a obra-prima do futurismo. Porque, apesar talvez de não pura, escolarmente futurista – o conjunto da obra é absolutamente futurista. (...) Depois de escrita a sua ode (...), eu creio que nada mais de novo se pode escrever para cantar a nossa época.

Mário de Sá-Carneiro. *Cartas a Fernando Pessoa*

No ano de 1915, Portugal se viu imerso em uma nova concepção estética. Como assinalou Jorge de Sena (1987: 32), depois de se apontar o papel que tiveram no mundo euroamericano, na primeira quinzena do século XX, o Parnasianismo, o Realismo, o Naturalismo, o Decadentismo e o Simbolismo (naquilo em que este contrariava a tradição romântica), chegara à vez de o Vanguardismo e o Pós-simbolismo inaugurarem

1 - andremacartney@hotmail.com - <http://lattes.cnpq.br/0531327643385918>

por lá não somente um antirromantismo, mas, sim, algo novo e correspondente a uma novidade que se estenderia das concepções científicas para as de âmbito estético, influenciando no próprio estilo lusitano de se conceber a vida, a moral, até mesmo a religião.

Trata-se, pois, de toda uma postura artística e ideológica que o grupo da revista *Orpheu* introduziria, e cujas figuras proeminentes foram Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro e Almada Negreiros. Tal acontecimento foi bem sintomático da transformação estética que significou o Modernismo português em sua globalidade. Sobre essa mudança de paradigma, Adolfo Casais Monteiro afirmou que o aparecimento desses três nomes no cenário lusitano representava uma catástrofe: o nascimento de um novo mundo aliado à *sentença de morte* do anterior.

Entretanto, devemos relativizar um pouco essa inicial fratura com a tradição, tentando entender melhor como isso se processou naquele momento. Um bom ponto de partida nesse sentido é o próprio modernismo apregoado por alguns membros da geração *Orpheu*. Pessoa e Sá-Carneiro, por exemplo, dão os primeiros passos nas letras, em termos de publicação, participando de outra famosa revista, *A Águia*, que paradoxalmente era um órgão tradicionalíssimo de expressão do chamado Saudosismo, corrente epigonal do *Decadentismo finissecular português*, e de matriz Ultrarromântica por sinal (Martins 2010: 208); seu mais destacado mentor foi Teixeira de Pascoaes, responsável pela chamada *filosofia da saudade*, inclusive, voltada para as questões estéticas, com o âmbito do poético sendo o seu universo mais comum. Importa aqui mencionar ainda que a Renascença Portuguesa, sociedade tradicionalíssima fundada em 1912 e radicada no Porto, teve como órgão oficial a mencionada revista, que reuniu intelectuais de diferentes especialidades, como Jaime Cortesão, Leonardo Coimbra e o próprio Pascoaes; outras destacadas figuras do movimento, de marcado caráter nacionalista, foram Mário Beirão, António Correia de Oliveira e Afonso Lopes Vieira. A configuração idealista que define o Saudosismo, portanto, teve como um de seus corolários a concepção ontológica da saudade, que segundo esses intelectuais seria o elemento crucial e formador da alma lusitana.

Seja como for, muitos buscavam um caminho diferente do seguido pelos saudosistas. Em 1913, Sá-Carneiro compõe “Dispersão”, e Pessoa o poema “Pauis”, este publicado na revista *Renascença* no ano seguinte. Em 1914, junto com Almada Negreiros, Santa-Rita Pintor e Luís de Montalvor projetam *Orpheu* – Revista Trimestral de Literatura, cujos dois únicos números saem em Lisboa, cada um contemplando os primeiros trimestres do primeiro semestre de 1915. Nas respectivas edições publicaram Luís de Montalvor, Fernando Pessoa, Almada Negreiros, Armando Côrtes-Rodrigues, Alfredo Guisado, Raul Leal e Álvaro de Campos.

O suicídio de Sá-Carneiro, em 1916, causou um forte revés no projeto, também arruinado por motivos financeiros. À semelhança de *Orpheu*, mais tarde, surgiriam outras revistas de maior ou menor longevidade, como *Exílio* (1916) – em que Pessoa publica *Hora Absurda* –, *Centauro* (1916) e *Portugal Futurista* (1917). Depois saíram *Contemporânea* (1922-23), *Athena* (1924-25) – esta dirigida por Pessoa, onde publica, sob o heterônimo de Álvaro de Campos, “Apontamentos para uma Estética Não Aristo-

télica”; por último, destaca-se *Presença* – em que aparecem textos críticos sobre os modernistas, também com a colaboração de Fernando Pessoa e Almada Negreiros.

Em meio a essa atmosfera, divulga-se que o impulso mais radical desses anos áureos modernistas foi o Futurismo. Publicado no jornal *Le Figaro*, em 1909, o manifesto Futurista de Marinetti (ele mesmo visitara Portugal em 1932), continha as bases iconoclastas do movimento, a saber: elogio do novo contra o imobilismo do passado, anticlericalismo, anticlassicismo, celebração das máquinas e de um progresso prometido.

No entanto, há quem entenda que o Futurismo em Portugal nessa época teve uma incidência demasiado provisória. Nesse sentido, não deixa de ser pontual que se tenha publicado apenas um único número da mencionada revista *Portugal Futurista* (repito: em 1917). Almada Negreiros, por exemplo, que dos modernistas portugueses teria sido aquele de maior propensão de ruptura com a tradição no período, revelou algo bastante visível sobre tal vanguarda em seu *Manifesto Anti-Dantas*, bem como na participação que teve na Primeira Conferência Futurista de 1917, onde pronunciou o seu *Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do Século XX* (com clara influência de Marinetti).

Destarte, ressalto que o Futurismo, enquanto vanguarda europeia, teve suas primeiras manifestações em Portugal advindas da curiosidade de Santa Rita Pintor e Mário de Sá-Carneiro, que entre 1912 e 1913 viveram em Paris se rendendo aos manifestos divulgados por Marinetti. Ao retornarem a Lisboa, entusiasmados com as novas experiências, iniciaram as tentativas de reprodução do que tinham visto, todavia um pouco dissonantes das propostas originais do movimento; curiosamente, num verbete escrito por Fernando Cabral Martins no *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português* (2010: 301-2), tratando do Futurismo em terras lusas, aparece a intrigante frase “E reina a confusão”...

O fato é que, de início, algumas poesias futuristas portuguesas foram divulgadas numa espécie de *desvio* da vanguarda original. Isso a ponto de as primeiras publicações de Fernando Pessoa na *Portugal Futurista*, por exemplo, não serem totalmente *Futuristas*, estando algumas delas próximas do Decadentismo/Simbolismo apregoa-do por Eugênio de Castro; afirmo isso com todas as ressalvas permitidas, resguardado por Haquira Osakabe (Martins 2010: 208-9). Mas de tudo, o que prevaleceu mesmo dessa atmosfera foi a ideia de que esse tal *ismo* representava o sinônimo de uma escrita complexa e, sobretudo, anárquica, o que muito auxiliou no desenho de uma consistente auréola futurista em Portugal, com Pessoa, Sá-Carneiro e Almada Negreiros endossando o processo, e com a poética de *Orpheu*, sobretudo, tendo um papel crucial não só na divulgação dessas e de outras experiências estéticas, mas funcionando como veículo ideológico também, de cunho provocador, gerando a expressividade e a identidade de grande parte dos poetas portugueses subsequentes.

Num dado curioso sobre a gênese dessa importante revista, algumas das cartas de Sá-Carneiro para Pessoa representam uma espécie de reportagem do episódio, evidenciando um entusiasmo da parte do primeiro, inclusive aliada a certa crise sua de incompatibilidade psicossocial: Sá-Carneiro necessitava muito dessa troca estabeleci-

da com Pessoa, inclusive objetivando certo refrigério para sua problemática; leia-se o epílogo de uma das missivas, datada de 17 de julho de 1915:

Perdoe toda esta péssima literatura. Sabe? São apenas fugitivos apontamentos: até esboço de apontamentos – para algumas páginas que presumível e futuramente escreverei. Uma crônica. Mas uma crônica paúlca. É verdade: e se eu desenvolvesse tudo isto e o ajustasse para o nº 3 do Orfeu? Como crônica, evidentemente. Que se lhe afigura que eu posso tirar daqui? Qualquer coisa interessante? Diga. E não se fie só no que lhe digo. Há muitos outros vértices. Escreva. Por amor de deus. (Sá-Carneiro 2015: 374)

Podemos considerar, portanto, que os tais vértices mencionados teriam relação direta com sua estada em Paris e uma produção literária que o salvasse do marasmo da existência, bem como no quanto as impressões dele sobre as novidades lá avistadas gerariam notícias e desdobramentos dos mais criativos para a *Orpheu*. Planejavam a publicação do número 3 (que só ocorreu em 1984, organizada por Arnaldo Saraiva), e isso é um dado de extrema relevância para o contexto de transformações e exigências do período, corroborando com a ideia de que Portugal necessitava atualizar-se a partir do que chamaria de uma assimilação funcional de certas transgressões advindas da Europa, como se Portugal dela fosse um sítio distante. Em extensa carta enviada ao amigo Armando Côrtes-Rodrigues (mencionado colaborador da revista), datada de janeiro de 1915 – anterior, portanto, à publicação do primeiro número da *Orpheu*, ocorrida em de março –, Fernando Pessoa afirma ser urgente dar publicidade a uma série de ideias, para que possam agir sobre o psiquismo nacional (1999: 141).

Dito isso, as vozes que falam, mergulhadas na equação tradição versus ruptura, por mais que tentem estimar a ideia de vanguarda divergindo do academicismo artístico, têm também de reconhecer que este último se fez presente no imbróglio com força descomunal; o passado glorioso, no caso o português, ainda persistiria lançando um considerável estigma sob qualquer tentativa de esgarçamento. É por essas e outras que muitos afirmam ter sido o Futurismo algo episódico no país de Camões.

Nesse sentido, a professora Leyla Perrone-Moisés, por exemplo, defende a tese de que Álvaro de Campos não foi um seguidor fiel de Marinetti (Martins 2010: 303), e que a poética pessoana do período, inclusive a divulgada pela *Orpheu*, o aproximaria mais do que ela chamou de um Futurismo saudosista.

Tentarei agora, muito brevemente e alicerçado por tal argumento, trazer à baila algumas ponderações sobre o poema “Ode triunfal”, bem como a poética de seu criador.

Dos três principais heterônimos, Álvaro de Campos, supostamente nascido em Tavira, no Algarve, em 15 de outubro de 1890, engenheiro naval formado em Glasgow, é o que encerra uma maior complexidade. Isso porque podemos reconhecer diferentes modos em sua poética. O Campos de “Opiário” é um poeta de filiação decadentista tardia; o Campos de “Ode triunfal” e “Ode marítima” é um poeta que fundamentalmente celebra com euforia a civilização e o progresso; por último, reconhecemos um

Campos que sucumbe ao tédio, ao desespero existencial, à melancolia; tudo isso por ser um poeta sumamente emotivo. Vejamos estes dois últimos Campos, o eufórico e o disfórico.

Nas odes (poemas de grande monta, extensos, e em versos brancos), segue-se a lição dos mestres Whitman (o poeta de “*Song of myself*”) e Caetano, incorporando inegáveis “ecos” de um Futurismo ao estilo Marinetti (dado inegável), entoando um canto de celebração da humanidade – com seu esplendor e miséria –, da civilização das máquinas, da ciência, da técnica e do progresso. Eduardo Lourenço (2008: 60) sintetizou que Pessoa, a partir da sombra de Whitman e Marinetti, tornou-se o poeta da diversidade e da diferença em suas múltiplas manifestações, do mundo com seu tumulto e luta de contrários. São elucidativos a este respeito alguns dos primeiros versos de “*Ode triunfal*”:

Por todos os meus nervos dissecados fora,
Por todas as papilas fora de tudo com que eu sinto!
Tenho os lábios secos, ó grandes ruídos modernos,
De vos ouvir demasiadamente de perto,
E arde-me a cabeça de vos querer cantar com um excesso
De expressão de todas as minhas sensações,
Com um excesso contemporâneo de vós, ó máquinas! (306)²

Álvaro de Campos propõe, assim, novas pautas de uma beleza não-aristotélica: uma máquina, uma fórmula matemática, a velocidade de um automóvel último modelo são tão belos quanto a *Vênus de Milo*. Ademais, é patente que a relação do eu-lírico com as máquinas passa pela vontade de se fundir fisicamente com elas. Nota-se o fundo sensacionista de Campos: um *sentir tudo de todas as maneiras*, que se distingue da apologia das sensações feita por Caetano, isso porque o primeiro é o poeta da vida urbana e o segundo, da vida campestre. No seguinte fragmento, essa fusão se aproxima de um tom quase masoquista:

Ah, poder exprimir-me todo como um motor se exprime!
Ser completo como uma máquina!
Poder ir na vida triunfante como um automóvel último-modelo!
Poder ao menos penetrar-me fisicamente de tudo isto,
Rasgar-me todo, abrir-me completamente, tornar-me passento
A todos os perfumes de óleos e calores e carvões
Desta flora estupenda, negra, artificial e insaciável! (306)

Esse sadomasoquismo nos situaria perante um poeta que pretende em muitos lugares de sua práxis poética escandalizar, erguendo-se contra o lirismo de recorte sentimental, bem como a filosofia e moral estabelecidas. Sua poética, por conseguinte, se aliaria a uma decidida finalidade de transgressão: o verso e o poema não conhecem limites, utilizando-se reiteradamente de interjeições, oximoros, enumerações, onomatopéias e exclamações, abrindo o eu-lírico para um *excesso de sensações*; afir-

² Nota Bene: os poemas serão citados a partir de Pessoa 1977, com o número da página.

mo isso parafraseando a lição de José Augusto Seabra, que determinou para o poeta, no que tange a sua escrita, um produtivo *excesso de expressão* (PESSOA 1997: 201).

Como tudo sobre este tema é interessante, não posso deixar de brevemente retornar à publicação *Portugal Futurista*. Como já mencionado, Pessoa divulgou em seu exclusivo número alguns poemas que, se analisados detidamente, não corresponderiam tanto assim aos ditames de Marinetti, estando mais alinhados com o Decadentismo. Sobre o tema, comenta a professora Perrone Moisés:

Contrariando os decretos de Marinetti, que já havia “matado o luar”, o ortônimo aí publica um decadente “Plenilúnio”, e ainda insiste no tema lunar em outros quatro poemas: “Saudade dada”, “Pierrot bêbado”, “Minuete invisível” e “Hiemal”. São poemas tipicamente decadentistas, de “nevoentos desencantos” e rosas vaporosas “nadas da hora lunar”. (Martins 2010: 303)

O futurismo vem a ser uma fotografia abstrata das coisas, escreveu o poeta dos heterônimos (1966: 175). Essa informação é relevante, demonstrando o quanto Pessoa poderia se posicionar indefinido no tocante ao Futurismo, talvez aproximando Campos dessa vanguarda justamente pelo cosmopolitismo que lhe era característico. E a impressão mesmo é a de um heterônimo em consonância com o passado e na contramão de Marinetti, antípoda de qualquer tempo pretérito. Álvaro de Campos se lança, de tal modo, a uma condição ao mesmo tempo agônica, contemplativa, atual e incontornável, tentando em meio ao caos moderno daquele momento a recuperação de um prestígio lusitano que ficou para trás:

Olá tudo com que hoje se constrói, com que hoje se é diferente de ontem!
Eh, cimento armado, beton de cimento, novos processos!
Progressos dos armamentos gloriosamente mortíferos!
(...)
Amo-vos a todos, a tudo, como uma fera.
Amo-vos carnivoramente,
Pervertidamente e enroscando a minha vista
Em vós, ó coisas grandes, banais, úteis, inúteis,
Ó coisas todas modernas. (308)

Outra discrepância a Marinetti se refere ao fato de que este incitava o esquecimento dos grandes nomes do passado, substituindo-os por cientistas e inventores modernos; Almada Negreiros concordava com isso: em seu “Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do Século XX”, defendeu um corte radical com a tradição, abrindo mão de todas as épocas passadas em favor da glorificação da juventude: “dispensai os velhos... e atirai-vos independentes pra sublime brutalidade da vida”. Contrariando tal ditame, em “Ode triunfal”, Álvaro de Campos não deixou de se referir entusiasticamente aos gregos, em clara dissonância com o futurista italiano e o amigo Almada:

Eh lá o interesse por tudo na vida,

Porque tudo é a vida, desde os brilhantes nas montras
Até á noite ponte misteriosa entre os astros
E o mar antigo e solene, lavando as costas
E sendo misericordiosamente o mesmo
Que era quando Platão era realmente Platão
Na sua presença real e na sua carne com a alma dentro,
E falava com Aristóteles, que havia de não ser discípulo dele. (308-309)

E numa vertente um tanto existencialista, há outro aclamado poema de Álvaro de Campos, intitulado “Ao volante”, escrito em 1928, e na qual me deterei ainda a seguir. Interessantes perspectivas se abrem a partir de sua leitura, inclusive no tocante a uma rasura mesmo do Futurismo, inclusive sinalizando uma possibilidade “mediúni-ca” desse heterônimo no que se refere aos cíclicos desdobramentos de nossa “nebulosa” contemporaneidade:

Ao volante do Chevrolet pela estrada de Sintra,
Ao luar e ao sonho, na estrada deserta,
Sozinho guio, guio quase devagar, e um pouco
Me parece, ou me forço um pouco para que me pareça,
Que sigo por uma outra estrada, por outro sonho, por outro mundo,
Que sigo sem haver Lisboa deixada ou Sintra a que ir ter,
Que sigo, e que mais haverá em seguir senão não parar mas seguir? (371-372)

Ora bem: o fato, por exemplo, de o eu-lírico se colocar “ao volante” pode sugerir o quanto ele se veria forçado a fundir-se com a máquina – o automóvel –, algo que logo em seguida tenta anular, pois seu escape poético o leva na direção do luar e do sonho, isso numa estrada totalmente destituída de provocações modernas (além do próprio carro, é claro); de início, isso já forçaria uma possibilidade necessária e urgente de solidão, com ele almejando um mundo que talvez não mais exista, um sítio onde as pessoas possam se isolar completamente dos aparatos tecnológicos.

De início, o eu-lírico ruma de Lisboa para Sintra, ou seja, de um lugar cosmopolita para uma vila, cuja tranquilidade seria um de seus reconhecidos atributos. O que se nota é o quanto uma realidade, digamos, industrial, é por ele rejeitada, buscando-se no poema um vivenciar de experiências que muito bem poderiam ser reminiscências, resgatadas para além do “volante” pela necessidade de uma fuga na direção a uma solidão de sonhos e mundos diversos (até mesmo imaginados). Isso pode sinalizar a necessidade de um retorno às coisas simples da vida, em oposição ao que o Capitalismo industrial oferecia como “novidade futurista daquele tempo”, inundando o mundo com um manancial de objetos tidos como utilitários, porém excessivos; nesses e em outros sentidos, isso seria por si só algo premonitório em relação à própria crise atual, com a nossa tecnologia por vezes tão admirável quanto obliterante:

Vou passar a noite a Sintra por não poder passá-la em Lisboa,
Mas, quando chegar a Sintra, terei pena de não ter ficado em Lisboa.
Sempre esta inquietação sem propósito, sem nexos, sem consequência,
Sempre, sempre, sempre,
Esta angústia excessiva do espírito por coisa nenhuma,
Na estrada de Sintra, ou na estrada do sonho, ou na estrada da vida... (372)

Aqui se confirma a imagem de um sujeito imerso numa espécie de entre-lugar atemporal (passado, presente e futuro dialogando entre si), cujo devir se desestabiliza perante duas possibilidades: de um lado a moderna, de onde não se deveria escapar; e de outro a campesina, com a qual se almeja nem que seja uma brevíssima libertação. No que nos sugere o poema, o eu-lírico, heideggerianamente enquanto ser-no-mundo, já se encontraria “emoldurado” pelo sistema, força que se tenta vencer, porém de forma ineficaz; num plano maior da existência, configurar-se-ia nesse ponto uma angústia sem solução.

Maleável aos meus movimentos subscientes do volante,
Galga sob mim comigo o automóvel que me emprestaram.
Sorrio no símbolo, ao pensar nele, e ao virar à direita.
Em quantas coisas que me emprestaram eu sigo no mundo!
Quantas coisas que me emprestaram guio como minhas!
Quanto me emprestaram, ai de mim!, eu próprio sou!(372)

A essa altura, acabei também por me indagar sobre o fato de Álvaro de Campos ter escolhido um carro justamente da marca Chevrolet para este seu poema. Será que isso se deveu por tal empresa ter sido a maior concorrente da Ford à época, em termos de novidades tecno-mercado-lógicas, ao mesmo tempo em que se estabelecia a partir de um fortalecimento da ideologia corporativa propagada pelo fordismo?

A curiosidade aqui se dá pelo fato de o poeta muito provavelmente ter percebido que havia uma disputa entre as duas maiores empresas do ramo automobilístico à época. Em 1903, Henry Ford funda a sua empresa e toda uma nova modalidade industrial, calcada na produção incessante, bem como a comercialização de seus itens, valorizando qualidade aliada a preços baixos. Oito anos mais tarde, Louis Chevrolet, juntamente com Willian C. Durant, fundaram um poderoso grupo, a General Motors, cuja premissa básica seria a publicidade/propaganda de seus produtos, aliada aos preceitos do fordismo, evidentemente. Isso representou um salto considerável no comércio de bens e serviços. Ocorre que não consigo deixar de pensar em Campos (como homem de seu tempo que era) observando tais matizes, avaliando seus desdobramentos e já intuindo o que a indústria automobilística, por exemplo, haveria de se tornar no futuro. E em termos de mercado, como se sabe, a GM somou alguns pontos a mais do que a Ford naquele momento, pois o marketing se transformaria numa ferramenta vital para a indústria justamente por disfarçar as mazelas que, de modo inevitável, os automóveis causariam à humanidade.

E aos olhos do poeta, tal selvageria já obliterava a visão do homem comum, anestesiado que estava em meio à “magia e encantamento” oferecidos pelo consumismo desenfreado.

E tempo é dinheiro, dizem. Mas o fato é que o automóvel, no sentido que aqui se lhe atribui, foi o símbolo máximo do Capitalismo na aurora do século XX, bem como das formas incontornáveis de alienação materialista do período. A questão levantada sobre “o automóvel que me emprestaram” é bem ilustrativa do esquema de financiamento a juros praticado pelos bancos, maquiavélicos representantes do processo de escravidão financeira pela qual passa o homem comum, isso a ponto de muitos se realizarem enquanto indivíduos somente a partir dos empréstimos feitos para se acumular coisas. A título de ilustração, de acordo com David Harvey, parece que o Terceiro Mundo, no desenrolar da pós-modernidade, por um crucial momento não ficara tão satisfeito assim com os desdobramentos do fordismo, pois este se vendeu como um processo:

de modernização que prometia desenvolvimento, emancipação das necessidades e plena integração (...), mas que, na prática, promovia a destruição de culturas locais, muita opressão e numerosas formas de domínio capitalista em troca de ganhos bastante pífios em termos de padrão de vida e de serviços públicos (...) a não ser para uma elite nacional muito afluyente que decidira colaborar ativamente com o capital internacional. (2009: 133)

A partir do âmago dessa adversidade, vale muito, portanto, salientar, que a relação de interdependência homem/máquina levantada por Campos no poema *Ao volante* pode ser também compreendida como uma crítica contumaz ao Futurismo “necessário, ordenador e belo” proposto por Marinetti, que via nas máquinas a concretização do apogeu tecno-existencial da humanidade. O fordismo, dentre outros estigmas corporativistas sistematizados ao longo do século XX, acabou por demonstrar que quase sempre o progresso se estabelece de mãos dadas com certo grau de insatisfação/aniquiação.

À esquerda o casebre – sim, o casebre – à beira da estrada.
À direita o campo aberto, com a lua ao longe.
O automóvel, que parecia há pouco dar-me liberdade,
E agora uma coisa onde estou fechado,
Que só posso conduzir se nele estiver fechado,
Que só domino se me incluir nele, se ele me incluir a mim. (372)

Nesse sentido, o casebre representa as coisas elementares, ordinárias e essenciais da vida, justamente por terem essa característica. Essa edificação, com traços propositais de ruína, reafirma a necessidade de um apelo ao ínfimo, ao basilar, dentro de toda a configuração moderna e, a meu ver, “antifuturista” estabelecida no poema, justamente por focar num cenário agora à beira da estrada, ou melhor, à margem,

sinalizando uma liberdade mais palpável que a proposta pelo automóvel; na verdade, tal sensação ele, enquanto máquina, não consegue mesmo oferecer.

Entretanto, ao que parece, a contraditória ideia de avanço ligado ao tecnológico, e que os motores a essa altura reverberam, segue subvertendo até o próprio cenário bucólico e relativizador instaurado, pois as pessoas de dentro do casebre acabam por se deixarem seduzir pela aura de possibilidades que o automóvel emana, sinalizando com isso mais ainda o seu poder incontornável e castrador de individualidades:

À esquerda lá para trás o casebre modesto, mais que modesto.
A vida ali deve ser feliz, só porque não é minha.
Se alguém me viu da janela do casebre, sonhará: Aquele é que é feliz.
(...)
Talvez à rapariga que olhou, ouvindo o motor, pela janela da cozinha
No pavimento térreo,
Sou qualquer coisa do príncipe de todo o coração de rapariga,
E ela me olhará de esguelha, pelos vidros, até a curva em que me perdi.
Deixarei sonhos atrás de mim, ou é o automóvel que os deixa? (372)

Por fim, a aceleração repentina, que se mostra a certa altura como um “desconso-lo”, pode ser lida como a inevitável escalada para a qual o homem do futuro se verá lançado. Em meio a isso, o coração do eu-lírico se vê lançado às pedras, que simbolizam, evidentemente, a aurora da humanidade, naquilo que o mundo já foi em termos matriciais. Nessa feita, a estrada do casebre também guardaria essa ressonância, pois é um sentimento antigo, “*mais exato que a vida*”, que remete às origens e à simplicidade das coisas alheias a qualquer mecanicismo alienante. Reside aí um quê fundador, elo primordial para um possível reencontro existencial. Mas que no poema em questão não se realiza assim tão facilmente:

À porta do casebre,
O meu coração vazio,
O meu coração insatisfeito,
O meu coração mais humano do que eu, mais exato que a vida.

Na estrada de Sintra, perto da meia-noite, ao luar, ao volante,
Na estrada de Sintra, que cansaço da própria imaginação,
Na estrada de Sintra, cada vez mais perto de Sintra,
Na estrada de Sintra, cada vez menos perto de mim... (373)

Para terminar, em certo plano, é claro que os escritos futuristas de Fernando Pessoa/Álvaro de Campos – dentre os quais destaco dois poemas, “Ode Triunfal” e “Ode Marítima”, ambas de 1914; a “Saudação a Walt Whitman”, de 1915; e o seu “Ultimatum”, de 1917 – contém elementos que se mantêm próximos das características apregoadas por Marinetti, como o culto à velocidade, o frenesi nas metrópoles, o modernismo desprendido das máquinas, bem como os recursos tipográficos utiliza-

dos, como a onomatopéia, por exemplo. No entanto, segundo Perrone Moisés, tal produção seria contribuinte de propostas anteriores ao Futurismo (como a poesia de Whitman), de projetos pessoais de Pessoa (como o Sensacionismo), e apresentam traços melancólicos e disfóricos pouco futuristas (Martins 2010: 304).

Já em “No volante”, o que se percebe efetivamente é a distância entre o Álvaro de Campos das “Ode Triunfal” e “Ode Marítima” (primeira fase de sua poesia) e o momento em que, a partir de 1923 (com “Lisbon Revisited I”), evidencia-se de forma mais efusiva em seus escritos uma etapa antifuturista, antimodernista a bem dizer, e num tom existencialista, que culminará no admirável poema “Tabacaria”, de 1928, dentre outros.

Enfim, esse interesse de Fernando Pessoa pelo Futurismo, de certo modo relativo e provisório, como se percebe, não deixa de ser importante, pois nos faz refletir sobre o quanto Portugal se via em um momento díspar em sua entrada na modernidade, algo que, apesar dos esforços de renomados artistas e intelectuais, revelou-se como um processo lento, penoso até, se considerarmos as históricas dificuldades do país na solução de seus impasses econômicos, sociais, políticos e culturais.

Após essa tentativa de relativização do Futurismo em Pessoa, que como se verificou é algo bastante plausível, este meu comentário não ficaria completo se ignorasse o constructo que a poética da revista *Orpheu* representou em sua totalidade, abrindo as portas do século XX para os lusitanos, gerando a centelha para rupturas mais amplas, que dali para adiante passariam a ocorrer mais gradualmente, apesar dos carregados tempos de ditadura que se seguiriam. É sempre bom recordar um dos lemas posteriores da revista: *Orpheu* acabou. *Orpheu* continua.

OBRAS CITADAS

HARVEY, David. *Condição pós-moderna*. Trad. Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Loyola, 2009.

LOURENÇO, Eduardo. *Pessoa, rei da nossa Baviera*. Lisboa: Gradiva, 2008.

MARTINS, Fernando Cabral (coord.). *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*. São Paulo: Leya, 2010.

PESSOA, Fernando. *Correspondência 1905-1922*. Manuela Parreira da Silva (org.). Lisboa: Assírio e Alvim, 1999.

_____. *Mensagem – Poemas esotéricos*. Edición crítica. José Augusto Seabra (org.). Madrid: ALLCA XX, 1997.

_____. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1977.

_____. *Páginas de Estética e de Teoria Literárias. Fernando Pessoa*. Lisboa: Ática, 1966.

SÁ-CARNEIRO, Mário de. *Antologia*. Cleonice Berardinelli (org.). Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2015.

_____. *Cartas a Fernando Pessoa*. 2ª ed. Vol. I. Lisboa: Ática, 1992.

I HAVE FEVER AND I WRITE: TRADITION AND RUPTURE IN POETRY OF ORPHEU

ABSTRACT: Given the risks of approaching a subject so relevant to Portuguese literature, which laid the foundations of its modernity, it is important to say that *Orpheu* magazine, literary landmark of modernism in the land of Camões, has shaved paradigms inaugurating so many others. Thus, trying to better develop this theme, what I intend to address here may work as a kind of relativization on the manifestations of Futurism in Portugal, having as a matrix of analysis the poems of the heteronym Álvaro de Campos, “Ode Triunfal”, released in the first number of the mentioned publication; as well as the “anti-futurist” poem “No volante”, written in 1928. The curious thing is that some critics, like Fernando Cabral Martins and Leyla Perrone-Moisés, even defend that such avant-garde atmosphere of the mentioned period would reveal a confused pre-Futurism in Portugal, or a Nostalgic Futurism, in fact. Thus, highlighting the importance of Orphism as the novelty that would sketch several of the elements that would become crucial for the establishment of the Portuguese cultural identity in the course of the twentieth century to the present day, the question that most interests me when considering the proposed question is – Have Fernando Pessoa/Álvaro de Campos practiced Futurism as proclaimed by Marinetti?

KEYWORDS: *Orpheu*; Fernando Pessoa; Álvaro de Campos; Nostalgic Futurism.

Recebido em 19 de junho de 2018; aprovado em 2 de dezembro de 2018.

terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

DE SINES ÀS TRIBOS DO NÉON: AL BERTO E O FIM DO MUNDO

Leonardo de Barros Sasaki¹ (USP)

RESUMO: O poeta Al Berto demonstrou particular interesse pela ambivalência das imagens da catástrofe, que atingem seu paroxismo na noção de fim do mundo. Sob tal perspectiva, o poema, por um lado, reveste-se da voz apocalíptica que nos anuncia o medo e o pessimismo de um tempo; e, por outro, afirma-se contra a desertificação dos afetos e em defesa da experiência particular dos sujeitos. Transitamos, dessa maneira, de uma leitura coletiva e teleológica para uma espécie de escatologia íntima, porque é justamente na intimidade que se opera e se revela o trágico desfecho. Nesse percurso, naufrágios, pestes e desastres ambientais atravessam a obra, recuperam e subvertem representações tradicionais do medo e colocam em xeque noções como as de progresso tecnológico, de segurança e de controle. Buscaremos, portanto, destacar e discutir o ímpeto poético albertiano, que, de maneira tão ostensiva, tão densa e tão obsessiva, se lançou nos abismos do medo, no dizer dos apocalipses do sujeito e na atenção vigilante de um tempo de fins/fim dos tempos.

PALAVRAS-CHAVE: Al Berto; poesia; Sines; fim do mundo.

Consta do espólio de Al Berto, depositado na Biblioteca Nacional de Portugal, um texto para exposição organizada por ele durante seu período como animador cultural da Câmara de Sines. Intitulado “Algumas notas soltas sobre a exposição: recordação de sines”, de 1982, a apresentação concluía: “Se a exposição conseguir prender o olhar de alguns, tantas vezes distraído, para o que nos rodeia e vive lado a lado como todos nós, não terá sido inútil a sua montagem. E os dias serão talvez menos incertos, menos escuros...”. O público, dessa forma, não encontrava ali uma fruição saudosista e reconfortante de um éden alentejano, mas um contato pessimista com as marcas do passado que davam corpo, na verdade, a uma urgência e um alerta do presente diante de um futuro sombrio.

¹ leoarrudab@gmail.com - <http://lattes.cnpq.br/0771133720857713>

Isso já nos serve, senão para ilustrar, ao menos para indiciar um dos vetores que se articulam nesse não negligenciável imaginário do fim do mundo existente em sua obra. O tema adquire, assim, tanto essa dimensão espacial, que passa pela relação poesia/paisagem de Sines, quanto uma dimensão temporal, que se reporta ao milenarismo do fim de século e às tradições literárias a ele atreladas, como, por exemplo, o Romantismo Negro ou o Decadentismo. Para dimensioná-lo dentro da obra, o fim do mundo seria, então, mais uma das expressões de sua pesquisa poética, estruturada pela emoção do medo, acerca das imagens de catástrofes e desastres.

O texto da exposição há pouco mencionado trazia ainda excertos dos poemas de *Mar-de-Leva*, que haviam sido publicados como plaquette, em 1976, e, posteriormente, incluídos no livro *Trabalhos do Olhar*, em 1980, no mesmo ano em que o petroleiro “Campeón” explodiu na costa de Sines, de modo a inaugurar uma década de desastres famigerados na região, como os casos do navio “Nisa”, em 1987, e “Marão”, em 1989, que espalharam toneladas de petróleo bruto naquelas praias. O complexo industrial e portuário de Sines começou a ser implantado no início da década de 70, quando o governo de Marcello Caetano planejava fazer da cidade um ponto estratégico de produção e distribuição de energia. Al Berto, que retornara a Portugal em 1975, chegou precisamente em momento sensível e transfigurador da paisagem sinesense.

Atento às mínimas pistas, vestígios e resíduos, o poeta não acompanharia impassível a agressiva industrialização à qual a cidade foi – e tem sido – submetida, como demonstra em entrada de 1984 de *O Medo*:

debruçado sobre esta paisagem de mar e de fulvas praias poderia ser um homem feliz, mas não; esta paisagem é inquietante, é um destroço, está à beira de se transformar em poeira. (...) aqui, cresce a cidade e a ruína, a catástrofe lenta da alma. vivo no nojo dos dias esburacados por garras aceradas, vivo no alerta permanente dum acidente que varra o que está precariamente vivo e o que está morto e abandonado.

desertos, anunciam-se desertos. talvez que outros homens se debrucem sobre as areias e nelas morram sem se aperceberem disso, porque nenhuma beleza é possível sob o peso da destruição. (M 368)²

O deserto “de poeira”, nesse contexto, é a aniquilação de quaisquer sinais de vida: não só o que está “precariamente vivo”, mas até o que está “morto e abandonado” será (nova e definitivamente?) extinto. Nessa medida, Marc Augé, em *Le temps en ruines* (2003: 90-95), dizia não haver tempo, na contemporaneidade, para produzir ruínas; a obra de Al Berto, por sua vez, nos aponta como o progresso tecnológico quanto mais (rápido) avança, mais intensifica e presentifica sua própria ruína. Não se trata mais, por conseguinte, de objetos submetidos à longa consumação do tempo, mas de um presente que potencialmente esgota as possibilidades de futuro. Em outras palavras, a velocidade da ruína, o seu vagar, deixa de caracterizar a corrosão

2 Nota Bene: as obras de Al Berto serão documentadas a partir do seguinte siglário: D: *Diários*; Dp: *Dispersos*; e M: *O Medo*, acompanhadas do número da página.

do já construído e se aplica, então, ao presente, ao que se constrói e, aí, se gesta “a catástrofe lenta da alma”. A ruína, portanto, já não se identifica na degeneração, mas no crescimento: “aqui cresce”.

Jean Luc Nancy, ao meditar sobre um mundo pós-Fukushima, conclui que “não existem mais catástrofes naturais, existe apenas a catástrofe civilizacional que se expande toda vez”. É nesse sentido que propõe a noção de “equivalência das catástrofes”: “em todas essas estruturas autogeridas e autocomplexificadas – ou autocomplicadas, auto-obscurecidas – reina o que eu tenho chamado de equivalência: forças lutam entre si e compensam-se mutuamente, substituem-se mutuamente” (2015:25-26). Um evento catastrófico, dada sua complexidade e a potência tecnológica, opera em rede e desdobra-se em outros desastres por uma trilha na qual é impossível antecipar os riscos e demais ocorrências que mobilizaria em cadeia. Tal vulnerabilidade e impotência escancaram o paradoxo e o fracasso do projeto prometeico da segurança e da prevenção: se o objetivo do homem moderno um dia fora dominar as contingências da Natureza através do desenvolvimento científico, hoje, é ele a principal fonte de nossas ameaças e inquietudes.

Sob tal perspectiva, em seu último título publicado em vida, *Horto de Incêndio*, o poeta dirige-se aos seus antepassados, levantados da “inércia dos séculos”, nos seguintes versos: “diz-lhes que vives junto ao mar onde / zarpam navios carregados com medos / do fim do mundo” (M 621). As embarcações que carregam não apenas o medo, mas o próprio gérmen do fim, pronto a ser derramado, podem reportar-se às náufragas naus e seu afã de domar “os segredos escondidos / da natureza e do úmido elemento”, para recuperar o texto camoniano. Os séculos que separam esses versos bem ilustram a relação mesma entre o homem, a técnica e os objetos de temor. Quando Al Berto reúne suas obras completas sob o título de *O Medo*, estava também em causa a dimensão do dito progresso tecnológico de nossa sociedade através do qual se cumpre a maldição do Adamastor lançada sobre outro siniense, Vasco da Gama: os danos já são efetivamente maiores do que nossa imaginação do perigo pode prever.

Michaël Foessel, em *Aprés la fin du monde*, sobre o predomínio da mentalidade tecnológica e do discurso dito objetivo-científico-racional, fala-nos de uma “tecnificação das experiências” [“*technicisation des expériences*”], isto é, de uma perda do poder humano e, conseqüentemente, de sua capacidade de “fazer mundo” [“*faire monde*”] (2012: 15). Daí não nos surpreende, como, por exemplo, contra tal empobrecimento da experiência, o poeta potencialize sua inscrição mnemónica-afetiva.

Para aquele consciente de que, repetimos, “poderia ser feliz, mas não; esta paisagem é inquietante, é um destroço”, os momentos de *recordação* apontam-nos para referências tanto físicas quanto simbólicas; elas têm algo do inquietante, do *unheimlich*, que revela a ameaça, o “alerta permanente”, da destruição justamente no que lhe é ou foi familiar. A poesia, nesse sentido, enquanto matéria de elaboração da memória – pessoal, mas, no limite, também nacional e civilizacional –, possibilita ao sujeito vislumbrar uma outra Sines, avesso submerso, sonhado, daquilo que se reflete no espelho metálico do mar: “a vila, ao longe, cercada de pipelines. o mar sob a lua, um

rasgão de prata. o mar não é mais que uma superfície de chumbo derretendo noite adiante, já não avisto a não ser nos sonhos. o mar só é real quando inunda a memória” e conclui: “dentro de pouco tempo será insuportável viver aqui” (M 362-363).

Muito atento à dimensão performática de sua obra, não foi por acaso que, para o programa “Elogio à Leitura”, de 1989, Al Berto se deixou gravar lendo um poema em cenário marítimo, atravessado por dutos e tubulações, bastante semelhante ao aqui descrito, ao lado de uma placa em que se lê “Perigo de Morte. Gases tóxicos e explosivos” (vide frames abaixo):



Nessa futura paisagem insuportável, em perigo constante, incapaz de acolher a vida, a anunciação do deserto – lembremos: “desertos, *anunciam-se* desertos” – é um *apocalipse*, etimologicamente uma revelação do fim, cujo cenário, de “outro planeta”, poderia ser perfeitamente o descrito em seus *Diários*: “Sines, ao longe, cercada pela refinaria e petroquímica iluminadas. Aproxima-me outro planeta, o mundo parece querer terminar aqui. (...) O vento e as águas chegarão contaminados. A praia será um areal negro, um pesadelo sem nome, onde morrem as palmeiras, que ali plantaram” (D 79; grifo nosso).

Pedro Eiras, ao tratar das paisagens do fim do mundo em Carlos de Oliveira, demonstra como a Gândara era, ali, “paisagem-limite, ainda habitada e já habitável, negociando uma sobrevivência difícil. É ainda mundo, mas fim do mundo, lugar híbrido que já não pode ser realmente vivido pelo homem, essa medida de todas as coisas” (2016: 226). Na obra albertiana, tal relação compartilha desse estatuto de intermédio, fronteiro, carregado de ambivalências. Se o litoral alentejano de Sines, ao gosto do poeta, era associado aos desertos da África e à herança mourisca em Portugal, ele tem também a sua contraparte em *wastelands* futuras, tomadas pelo óleo, nas quais praia e mar já não se distinguem no “areal negro” da contaminação. Na resistência aos *pipelines* que cortam as águas e as areias, seus versos se espriam pelos litorais da página branca, um outro deserto, lugar-nada aberto à criação: “consola-me a escrita correndo livre nas imensidões do deserto, o texto-corpo” (M 27). Afirma o poeta: “enquanto durmo à velocidade dos pipelines / esboço cromos para uma coleção de sonhos lunares / e ao acordar... a incoerente cidade odeia / quem deveria amar” (M 326). Nesse corpo-paisagem textual cria-se um espaço de disputa e convívio entre sonhos e pipelines, entre o amor e ódio, entre a topofobia e a topofilia. O contínuo

deserto-praia-mar abre-se, assim, aos diferentes impactos de uma mancha de tinta e de uma mancha de óleo: “repara / naquela mancha de metal sujo sobre o mar / nela se afunda a vida triste do rosto encostado / ao vidro de assustadoras janelas” (M 477).

Nesses versos inóspitos, a negação da casa insere-se em equação do desabrigo, que sintetizara em seus *Diários*: “nas casas vazias a peste / nas ruas o silêncio / nos corpos a desolação” (D 135). Tal desamparo, tal habitação difícil aplica-se, como em círculos concêntricos, igualmente ao corpo, à casa e à cidade, em diferentes escalas da desolação: “a cidade foi abandonada pelos seus habitantes” (M 120) e “os últimos grupos de habitantes abandonam a cidade, os relógios pararam” (M 115), conforme lemos em *Meu fruto de morder, todas as horas*, seu segundo título publicado. O livro é particularmente rico em imagens da marginalidade de uma “cidade destruída pegajosa abandonada” (M 123), cujas paisagens, por um lado, se converteram em ruína e contaminação – “um vômito sulca os corredores subterrâneos, corpos magoados / os putos dormem nos parkings contaminados, desertos” (M 114) – e as relações humanas, por outro, se reduziram a restos de memória, ausências: “lá fora nada resta da cidade. números de telefone onde ninguém mora. bebedeiras imensas. trapos abandonados lixo da memória. cinza” (M 123).

O existir urbano revela uma precariedade e uma instabilidade que antecipam em muitos aspectos o nomadismo da catástrofe daquilo que Al Berto chamou de Tribos do Néon, espécie de comunidade imaginária pós-apocalíptica que representava o epítome dessa vivência do desastre. Nessa narrativa, destacaríamos em especial a figura da peste nesse imaginário:

a peste voltava ciclicamente, e as flores perdiam o perfume e o pólen, e as aves despenhavam-se do alto do voo, e as nuvens eram secas como chumbo, e as árvores carcomidas pelos ventos contaminados, e as planícies cobertas de lava (...)

e a peste irrompia dos alicerces sujos da cidade, invadia as sossegadas famílias, a sua grande mediocridade e pouca grandeza, e devassava as estátuas dos fortuitos heróis. (M 374)

O relato das Tribos do Néon, que se configura como vestígio de antiga-futura civilização, aparece inesperadamente em uma entrada de diário. À primeira vista poderia ser um rascunho, um exercício de escrita, mas, se considerado sob essa perspectiva, o fato de o texto destoar radicalmente das demais entradas cria, formalmente, o efeito de um fragmento perdido e reencontrado, crônica incompleta com suas lacunas narrativas. Não sabemos os antecedentes da catástrofe, tampouco o que lhes sucedeu. Se é verdade que o relato parece de forma deslocada por sua localização na obra, também é verdade que, tematicamente, ele dá seguimento às imagens do desastre de maneira mais ou menos semelhante à já explorada na relação poética com a paisagem de Sines e sua busca pelo elemento vivo desses cenários.

Quando miramos o pequeno quadro desses sobreviventes do Néon, encontramos diversos elementos em comum com outras narrativas de catástrofes ou pós-apocalíp-

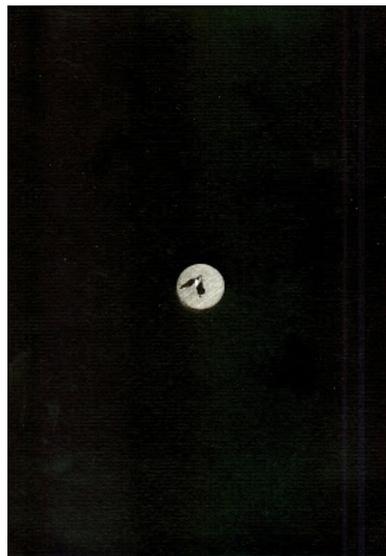
ticas, como as relações de naufrágios e, sobretudo, os diários da peste: a dissolução da noção de ordem e seus avatares, a quebra do senso de partilha e solidariedade, o isolamento progressivo, as ruínas/deserto e as casas abandonadas compõem alguns temas recorrentes e revisitados por Al Berto.

Nesse cenário de desagregação não é difícil imaginarmos que o *solitário* de “um homem só” torne-se o *derradeiro* de “um só homem”, conforme podemos ler nos rascunhos das Tribos de Néon:

Talvez que esta tribo que transita, de dia para dia, não seja mais que um só homem, com as mãos desocupadas e feridas, pés descalços, gestos sem significados, olhos ainda cheios de horror, coração pesado por ter sobrevivido. Talvez que um homem só, seja suficiente para nos transmitir o medo da máscara tremenda dalgum rosto que se desintegra. (D 138)

Ainda que excluído da versão final, não há nada nesse excerto que já não fora sugerido em outras passagens da obra então publicada, conforme veremos a seguir. Por ora, importa-nos referir que o tema do último homem tem uma trajetória dentro da história das artes (como em adaptações cinematográficas recentes de romances como *I am legend*, de 2007, e *The Road*, de 2009), em especial a partir do Romantismo Negro, quando foi glosado, por exemplo, por Lord Byron e Mary Shelley – no último caso, também em um cenário de peste. Para os românticos, o último homem representava a resistência de uma subjetividade, que tanto se distanciava de um arrimo divino que a tudo presidiria, quanto se constituía como a consciência terminante crítica do universo, a única, entre todas as formas de vida, capaz de contemplar – pensá-lo e senti-lo – o grande livro do mundo em toda a sua dramaticidade, até o limite de seu epílogo. Um quadro como “The Last Man” (1849), de John Martin, dá-nos pistas desse aspecto quando comparado à foto que ilustra a plaquette *O último habitante* de Al Berto (vide figuras abaixo):





O sujeito posto no alto de uma montanha assume uma postura tipicamente romântica. Caspar David Friedrich estabeleceu o clássico paradigma em seu quadro “Viajante sobre o mar de névoa” (1818). Para um exemplo português na poesia, Alexandre Herculano também aí se posicionava, “sentado num penhasco, e perto / das águas, então quedas, do oceano”, para meditar e conectar-se plenamente com a paisagem de sua Arrábida, metonímia da força da Natureza e de Deus. Em tais representações, existem dois pólos tensionados: a pequenez do indivíduo frente à paisagem – e ao que ela representa – e, ao mesmo tempo, a grandiosidade de posição escolhida pelo observador. Esse último homem já testemunha o apagar da claridade iluminista do controle e da compreensão enciclopédica das coisas, mas ele é ainda um observador privilegiado desse acontecimento. No caso da fotografia de Paulo Nozolino que compõe a capa de *O último habitante*, a perspectiva é radicalmente outra: o alto do penhasco, em primeiro plano, já está vazio, e o sujeito, sem gestos grandiloquentes, diminuído em sua insignificância e vulnerabilidade, caminha solitário por uma estrada erma, entre o deserto e o mar, os mesmos que se confundiam na paisagem desolada das Tribos do Néon e que radicam, em conjunto, parte considerável do imaginário topofóbico/topofílico, conforme já demonstrado.

Esse último habitante não é o Noé anunciador de uma nova era, detentor de um novo plano fundacional; ele próprio se torna o vestígio errante, fugidio, de uma outra potência de vida, tolhida, à beira do desaparecimento, o que é reforçado, gráfica e materialmente, pela faca especial da sobrecapa que apequena e isola ainda mais o sujeito. Na desconfiança de seu potencial de integração com ou de controle da Natureza, ele representa, quando muito, um corpo tomado pelo medo que, sozinho, sobrevive; no reverso da boa-nova, e na tradição dos cronistas da catástrofe, será ele – “com os olhos ainda cheios de horror, coração pesado por ter sobrevivido”, repetimos – que nos transmitirá “a máscara do medo” sobre a qual se gravou, se talhou o terror do desastre; o poeta é, nesse sentido, aquele que *revela* a face do fim, na acepção primitiva do apocalipse.

O fim do mundo não necessariamente significa a humanidade dizimada como a ficção científica costuma nos apresentar e como o texto albertiano, à primeira vista, sugeriria; pode significar o cerceamento ou até mesmo a impossibilidade de um modo de vida, o que equivaleria, portanto, à extinção de uma visão do mundo. Nesse sentido, a figura da peste enquanto o arquétipo da doença letal – na duplicidade de uma grande matança e de uma morte solitária – traz nuances aos textos aqui em análise.

Al Berto mostra-se interessado, dessa maneira, na força e fúria das duas faces da catástrofe, exatamente porque é na ambivalência dessas imagens que o poeta encontrou possibilidades de reação. Sob tal perspectiva, por um lado, a escrita assume a vivência da peste em sua defesa do contato e da partilha; por outro, o poeta desconfia de que o fim do mundo não é outro senão a desertificação dos afetos, isto é, da experiência subjetiva e emocional dos indivíduos. Dito de outra maneira, se o medo da peste é um medo do fim do mundo, o poeta ressignifica o aspecto mais medonho da doença – o contágio – e, ao mesmo tempo, identifica nas reações a esse medo – o autocentramento e o recrudescimento da hostilidade nas relações sociais – a real motivação de um extermínio. Passamos, assim, de uma leitura coletiva e teleológica para uma espécie de escatologia íntima, porque é justamente na intimidade, na sua dinâmica emotiva, que se opera e se revela o trágico desfecho. À vista disso, é interessante notar como a advertência de Foessel, na conclusão de seu livro, em 2012, aponta para esse exato sentido: “o perigo presente não reside tanto no apocalipse como no aparecimento de uma nova forma de insensibilidade”³ (2012: 288), que a ele se equivaleria, por fim.

Aquilo que, na versão final, fica sugerido em “e noite após noite cada homem se isola mais” (M 374) desdobra-se, nos rascunhos das Tribos do Néon, em indivíduos que caminhavam “desprovidos de nome próprio, desprovidos de ligação com os outros homens” (D 138) e que “olhavam uns para os outros / como se procurassem uns nos outros o / reflexo do que eram / e descobriam que já eram tão pouca coisa / sem amor sem ciúme sem paixão” (D 136). Essas linhas avançariam, portanto, no sentido de uma perda de identidade atrelada principalmente ao despojamento de vínculos afetivos – “sem amor sem ciúme sem paixão”. Seguir por essa senda não só nos ajuda a melhor caracterizar o que se entende por “fim do mundo”, como também já nos impõe, subterraneamente, a questão da partilha/contágio das emoções para um sujeito que se autointitula como o último habitante.

Existem dois momentos na obra em que o poeta explicitamente se autorrepresenta desta forma: “sou o último habitante da espessa noite do desejo, morada de imenso cansaço onde as alucinações perturbam e maravilham” (M 230) e “atravesso a sabedoria das infindáveis areias do sono / sou o último habitante do lado mitológico das cidades” (M 239). O fato de sua persona se caracterizar não necessariamente como o último homem, mas como o último *habitante* recoloca a problemática da habitação, isto é, estão em jogo as possibilidades de, existindo, conquistar um lugar, algum lugar, de abrigo. Por isso, parece-nos tão importante, nesse contexto, as imagens espaciais do corpo-casa-cidade, já que essa tríade tão facilmente se desarticula,
3 “le danger actuel ne réside pas tant dans l’apocalypse que dans l’apparition d’une nouvelle forme d’insensibilité”.

também e sobretudo, nos cenários de epidemia. Lembremo-nos da equação: no corpo, desolação; na casa, peste; na cidade, silêncio.

Al Berto condóia-se do isolamento, do individualismo demasiado. Em entrevista para o *Diário de Lisboa*, em 1989, o poeta detecta uma alternativa a isso por meio da oposição entre vida noturna e diurna: “Acho que as pessoas que se encontram durante a noite são espantosas. São pessoas que, normalmente, têm uma *disponibilidade* que as que circulam durante o dia não têm. Interessa-me a *disponibilidade* das pessoas” (grifo nosso). Rafael Argullol, em seu *O fim do mundo como obra de arte*, precisamente sobre a habitação notívaga (mitológica?) das cidades, adianta-nos que sempre haveremos de encontrar alguma casa noturna, algum bar ou clube chamado “Apocalipse” ou afins. Para o filósofo, o fim do mundo – enquanto ideia que “lateja, mas não se mostra, impedindo que o homem se familiarize com seu pavor” (2002: 112) – só seria concebível se “transfigurada parodicamente, até ser transformada em cenário sob cuja extensão se pode dançar, rir ou cantar como dançavam, riam ou cantavam os acólitos de todas as religiões ante as decorações obscenas nas quais se representava sua condenação” (Argullol 2002: 113). Nessa catarse proporcionada pela dança, atualizada sob luz neón, conclui que o “homem quer esquecer que, após tantas tentativas, não conseguiu fugir desse monólogo esgotante no qual expressa sua solidão” (Argullol 2002: 113).

Nessa direção, a obra de Al Berto faz coincidir a órfica descida aos infernos da poesia com o *underground* dos inferninhos urbanos; em tais processos, sua escrita consente poucas possibilidades de esquecimento do fim ou mesmo de descompressão da angústia por – e do alerta de – sua chegada: “em tempos escrevi um diário perdido numa mudança de casa / continuo a monologar com o medo a visão breve destes ossos / suspensos no fulcro da noite por um fio de sal” (M 239).

Isso nos leva à conclusão de que, mesmo no atomizado “monólogo com o medo”, mesmo em sua mais intransponível solidão – e talvez exatamente por isso –, a poesia de Al Berto realiza-se na partilha, como confessa nos versos: “escrevo para sobreviver / como quem necessita partilhar um segredo” (M 541). Em texto escrito em outubro de 1996, imaginava, conforme indicava o título, o outono a partir de uma janela para – novamente ela – a cidade em sua disponibilidade, na qual “se possa caminhar – aperceber os corpos, a beleza dos gestos” e acrescentava “o som criador das palavras, a partilha das coisas...” (Dp 95). E tudo cabe nessas coisas..., reticentes, nessa cidade sonhada, ambiente de trocas e contatos. Tudo é matéria de partilha da/pela escrita, pois só assim as coisas passam a existir dentro da dinâmica do corpo gasto, espoliado, só assim ele tem a certeza de “não possuir nada, e de ter possuído tudo” (M 367). Nesse sentido, é preciso sublinhar que não se trata exatamente de uma afirmação da vida humana no sentido de sua conservação ou sobrevivência – acepções frequentemente atreladas ao imaginário apocalíptico –; a vida é, antes de tudo, *experiência qualificada*, levada ao extremo, na qual não se equaciona, ao menos não prioritariamente, a sua preservação.

Não por acaso, o já mencionado Foessel nos ensina como, dentro de uma perspectiva de tecnicização da experiência, “as lógicas imunológicas manifestam a oposição

entre o desejo de sobrevivência e as demandas na construção política de um mundo aberto à alteridade”⁴ (2012: 271). A poesia, portanto, não é um corpo imune, nem inócuo, mas é, na verdade, uma forma de constante fricção e partilha, de constante contato e contágio. Se tratamos de uma poesia que, no trabalho da e-moção, é capaz de co-mover, isto é, mover-se em conjunto, em Al Berto, sabemos que escrever é sinônimo ainda de tocar e, mais do que isso, de contágio, de *con-tangere*, tocar conjuntamente.

O apocalipse, de modo radical, coloca o sujeito a nu, despido de tudo aquilo que chamamos de civilização. Sobre os destroços do mundo extinto, caminham os homens com o que lhes resta ainda de humanidade, isto é, com aquilo que os constitui e os une, a sua vida afetiva. Imaginar tais cenários, para Jean-Noël Lafargue, em *Les fins du monde*, seria, em síntese, uma maneira de “descrever os fundamentos da relação que mantém os indivíduos ligados uns aos outros: o que é amor, amizade e outros grandes sentimentos em condições vitais de sobrevivência?” (2012: 208)⁵. Sobre tais grandes sentimentos, poderíamos acrescentar ainda, a partir da obra de Al Berto, o que é, afinal, o medo nessas mesmas condições? Dito de outra maneira, e a pergunta nos parece central para a compreensão da *démarche* albertiana, como os sujeitos têm experimentado o(s) medo(s) e respondido a eles?

Pode-se argumentar que Al Berto não tenha sido necessariamente um poeta do fim do mundo, mas foi, de certo, um poeta do medo e, nesse ofício, não lhe era alheio aquilo que Foessel chamou de “angústias apocalípticas” [“*angoisses apocalyptiques*”] (2012: 32). Se a persona albertiana é aquela que, simultânea e paradoxalmente, tem na escrita a fonte dos medos e o instrumento de luta contra eles, esse sujeito preservava um modo de se relacionar com o mundo atravessado estruturalmente pelo convívio, no reverso do monologismo dos cálculos de riscos, com o instável e até mesmo com o incontrolável do verbo poético; seu *ethos* condicionava-se, assim, pela ambivalência de se buscar parceiros de dança não para o esquecimento ou para o entorpecimento temporário, mas para estar próximo de si e dos outros, no constante pressentimento dessa revelação impossível do fim.

OBRAS CITADAS

AL BERTO. *O Medo*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009. (M)

_____. *Dispersos*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007. (Dp)

_____. *Diários*. Porto: Assírio & Alvim, 2012a. (D)

_____. “Al Berto: uma entrevista sem fim...”. *Diário de Lisboa*, Lisboa, 27 de jan., 1989.

4 “les logiques immunitaires rendent manifeste l’opposition entre le désir de survie et les exigences qui portent sur l’édification politique d’un monde ouvert à l’altérité”.

5 “décrire les fondements des rapports qu’entretiennent les individus les uns avec les autres: que sont l’amour, l’amitié et autres grandes sentiments dans des conditions vitales de survie?”.

ARGULLOL, Rafael. *O fim do mundo como obra de arte*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002

AUGÉ, Marc. *Le temps en ruines*. Paris: Galilé, 2003.

EIRAS, Pedro. *Constelações 2 - ensaios comparatistas*. Porto: ILCML/Edições Afrontamento, 2016.

FOESSEL, Michäel. *Après la fin du monde*. Paris: euil, 2012.

LAFARGUE, Jean-Noël. *Les Fins du Monde, de l'Antiquité à nos jours*. Paris: François Bourin, 2012.

NANCY, Jean-Luc. *After Fukushima: the equivalence of catastrophes*. New York: Fordham University Press, 2015.

FROM SINES TO “TRIBOS DE NÉON”: AL BERTO AND THE END OF THE WORLD

ABSTRACT: The Portuguese poet Al Berto showed particular interest in the ambivalence of catastrophes images, whose paroxysm is the notion of the end of the world. In this perspective, the poem, on the one hand, bears the apocalyptic voice that announces fear and pessimism of our time; and, on the other, it affirms itself against the desertification of the affections and in defense of the subjective experience. Thus, we move from a collective and teleological reading to a kind of intimate eschatology, since it is precisely in one's intimacy that the tragic outcome is elaborated and revealed. In this context, themes such as shipwrecks, epidemics, and environmental disasters recur throughout his poetry, recover and subvert traditional representations of fear, and challenge notions like technological progress, security, and control. We will therefore seek to highlight and discuss the poetic impetus of Al Berto, who, so openly, so dense and so obsessive, has thrown himself into the depths of fear, into the apocalypses of the subject, and into the vigilant attention of a time of endings/end of times.

KEYWORDS: Al Berto; poetry; Sines; end of the world.

Recebido em 30 de abril de 2018; aprovado em 2 de dezembro de 2018.

terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

NIETZSCHE E FERNANDO PESSOA: PERSPECTIVISMO E HETERONÍMIA NA (DES)CONSTRUÇÃO DO SUJEITO

Francisco Fianco¹ (UPF)

RESUMO: O presente artigo tem como tema a possibilidade de intersecção entre o pensamento de Nietzsche e a obra literária de Fernando Pessoa. Para tanto, utilizaremos como subsídio principal as obras *Fernando Pessoa e Nietzsche: o pensamento da pluralidade*, de Nuno Ribeiro; *Pessoa e Nietzsche: subsídios para uma leitura intertextual*, de António Azevedo; e *Olhares Europeus sobre Fernando Pessoa*, organizado por Paulo Borges.

PALAVRAS-CHAVE: multiplicidade; modernismo português; Crítica ontológica.

O impacto do pensamento de Friedrich Nietzsche na cultura europeia do último quartel do século XIX e a herança de seu pensamento nas primeiras décadas do século XX se fizeram sentir, ainda que pontualmente, em diversos contextos. Nossa proposta com este texto é tentar rastrear, de forma aproximativa e não exaustiva, através de pesquisas já realizadas e obras bem consolidadas sobre o tema, de que maneira poderia ter chegado ao modernismo português, em especial à obra de Fernando Pessoa e seus heterônimos, a influência daquele pensador. É sabido, como se demonstrará na argumentação que segue, que Pessoa muito provavelmente não realizou leituras diretas de Nietzsche, embora as ideias principais do filósofo não lhe fossem em absoluto desconhecidas, o que nos permite sugerir ecos do pensamento nietzschiano em diversas manifestações da poesia pessoana.

Nossa intenção será, portanto, mostrar de que maneira e por quais caminhos pode a filosofia das marteladas ter chegado até a poesia de Pessoa. Para tanto, utilizaremos, como subsídios principais, as obras *Fernando Pessoa e Nietzsche: o pensamento da pluralidade*, de Nuno Ribeiro; *Pessoa e Nietzsche: subsídios para uma leitura inter-*

1 - fcofianco@gmail.com - <http://lattes.cnpq.br/2124983929639021>

textual, de António Azevedo; e *Olhares Europeus sobre Fernando Pessoa*, organizado por Paulo Borges. O texto se dividirá em dois momentos: o primeiro caracterizando contextualmente a filosofia de Nietzsche e trazendo brevemente alguns de seus conceitos que serão importantes para traçar esta relação com Fernando Pessoa; e um segundo momento no qual se investigará mais pormenorizadamente a relação entre estes dois autores e as possibilidades de influência do pensador alemão sobre o poeta português.

1. NIETZSCHE E O OCASO DA RACIONALIDADE OCIDENTAL

Localizado temporalmente na segunda metade do século XIX, o pensamento de Nietzsche pode ser entendido como um diagnóstico da decadência da civilização ocidental e de diversos de seus pressupostos mais antigos. O pensamento ocidental, desde o surgimento da cultura grega, sempre esteve pautado em uma estrutura ontológica dualista, lapidarmente ilustrada pelo mundo das ideias de Platão e sua apropriação pela mitologia monoteísta judaico-cristã e seus desenvolvimentos. Esse pensamento religioso transcendente vai ser substituído pelo culto à racionalidade e ao progresso do Iluminismo do século XVIII, com sua ideia de melhoria constante e de possibilidade de felicidade universal. Por isso Nietzsche vai propor desde muito cedo, sendo um dos temas centrais de *O Nascimento da Tragédia*, de 1872, que retomemos a cultura trágica dos gregos como forma de enfrentar tanto a civilização dominada pelo pensamento religioso quanto pela sua continuidade imanente, o pensamento científico-tecnológico, de modo a fazer da arte um meio de resistência ao desespero causado pelo modelo de vida da modernidade (Nietzsche 2003:55). Não apenas a negação de um modelo cultural, mas igualmente a negação de uma concepção de tempo e de uma cosmologia. De acordo com a visão sustentada pelo ocidente até então, o tempo é dotado de linearidade, seja a partir da criação pela divindade, seja pela encarnação de Cristo, ambos eventos que denunciam uma centralidade cosmológica na humanidade, seja pelo fato de um universo ter sido criado para o seu domínio, seja pelo sacrifício do filho de um deus para a sua remissão. O desenvolvimento racional dos saberes não representa uma ruptura a este pensamento, senão apenas a sua metamorfose e disfarce (Nietzsche 1999: 56-58).

Isso significa, aproximando o pensamento de Nietzsche do Sensacionismo pessoano, que a relação do homem com o mundo não é efetivamente uma relação de conhecimento, senão uma relação estética, baseada inteiramente em sensações. Esta oposição entre o racionalismo pessimista e a valorização da vida como fenômeno estético através da experiência trágica pode ser entendida, portanto, como foco central dos textos de juventude de Nietzsche (Machado 1984: 116), como podemos perceber igualmente no texto *Sobre verdade e mentira no sentido extra-moral* (Nietzsche 1999). Mas há algo mais neste texto que nos interessa e antecipa um dos pontos principais de nossa argumentação: a quebra da noção de linearidade temporal realizada pela crítica de Nietzsche ao mito da ciência e do progresso da filosofia das luzes e que acaba por desconstruir a unidade subjetiva sobre a qual repousavam os fundamentos

da estruturação cognitiva, ontológica e moral da cultura ocidental moderna é sustentada por uma hipótese ainda mais radical, a da morte de Deus. (Azevedo 2005:143)

A morte de Deus (Nietzsche 2002: 135) não pode ser aí, bem como em outras passagens de Nietzsche, interpretada superficialmente como um ataque ao cristianismo ou à divindade monoteísta personalizada, e sim a constatação de um lento e crescente esfacelamento dos valores ontológicos e gnoseológicos que vinham sustentando a civilização ocidental e que culminam na sensação de decadência da modernidade, decadência da qual ele mesmo, Nietzsche, tem consciência de fazer parte. Segundo António Azevedo (2005: 20), é na poesia de Fernando Pessoa, no âmbito do modernismo português, que o niilismo nietzscheano, ao representar a crise espiritual de fins do século XIX, vai se fazer mais presente.

Ainda que não desenvolvido especificamente em uma obra, mas salpicado em diversas passagens dos textos de Nietzsche, o conceito de niilismo é um dos mais profícuos e importantes de seu pensamento (Araldi 1998: 75) Podendo ser entendido como o desencantamento com os ideais que vinham sendo desenvolvidos pela cultura ocidental até então, o niilismo se mostra como um profundo mal-estar, oriundo da constatação de que são arbitrários e frágeis, mesmo artificiais, os valores que sustentam a cultura e atribuem sentido à existência dos indivíduos. Consequência direta da “morte de Deus”, por vezes representado como uma doutrina do nada, como um impulso de negação da vida que denuncia a decadência da modernidade, como um cansaço da humanidade (Nietzsche 2004: 35), o niilismo é, em suma, “compreendido como doença, como transcurso doentio típico, adquirindo desse modo estatuto de questão fundamental, a partir da qual seria possível criticar-destruir a moral existente e possibilitar a criação de novos valores” (Araldi 1998: 84). Dessa maneira, o niilismo pode ser entendido em sua ambivalência, pois, se por um lado ele denuncia a falência dos valores estabelecidos, por outro ele anuncia a superação da decadência da qual ele mesmo faz parte e abre espaço para a criação, ou transvaloração, dos valores.

Voltando à discussão a respeito da maneira pela qual os conceitos de Nietzsche, como a “morte de Deus” e o Niilismo abordados acima podem ter influenciado a obra literária de Pessoa, chamamos a atenção para a forma através da qual os conceitos citados podem aparecer nas manifestações literárias do Modernismo Português. Embora o período mais intenso do Modernismo Português possa ser temporalmente localizado entre os anos 10 e os anos 40 do século XX, sua delimitação temática é infinitamente mais complexa (Martins 2010: 473). Social e ideologicamente, podemos compreender o modernismo como uma reação à estruturação social massificada e capitalista da sociedade burguesa e de seus valores fundamentais, como a estruturação familiar, a rigidez moral, o materialismo cotidiano. Além de corresponder a um tempo historicamente conturbado, os fundamentos teóricos do Modernismo foram semeados nas décadas anteriores pelos chamados “pensadores da suspeita”, como Nietzsche, Marx e Freud, todos eles orgulhosos de haver abalado irremediavelmente as certezas sobre as quais até então repousava o pensamento ocidental. Nada mais natural do que a literatura deste período ecoar incessantemente a pergunta pela natureza do sujeito e pela possibilidade de acesso deste ao real, ou seja, ao mesmo

tempo uma indagação e uma incerteza existencial e, por consequência, epistémica. Isso contextualiza a literatura modernista em geral como uma literatura que se faz através do ensaio, uma literatura da dúvida, que seguidamente cede o espaço da narrativa linear para figurar personagens que se assemelhem aos sujeitos que lhe são contemporâneos, perdidos e angustiados na fragmentação aforística da realidade. (Alonso 2010: 11-12).

Em relação especificamente ao Modernismo Português, podemos centralizar cronologicamente seu ápice entre os anos 1915 e 1917, ou seja, começando com a primeira das três edições, sendo que a última nunca veio a público, da *Revista Orpheu*, e terminando com *Portugal Futurista*. Isso obviamente para efeitos de sistematização, pois não se pode entrever aí uma determinada coerência teórica entre os diversos representantes do modernismo português nem neste período, nem no subsequente, no qual se faz notar claramente a influência dos primeiros e mais importantes representantes, entre eles Sá-Carneiro, Almada Medeiros e, sobretudo, através da “aventura ontológica negativa” (Martins 2010: 476), Fernando Pessoa.

Nesse sentido, podemos entrever o desenvolvimento dos heterônimos e mesmo do ortônimo como o desenrolar de diversas tentativas distintas de lidar com o drama de ideias, esta ruptura radical que termina por eliminar alguns dos baluartes mais substanciais sobre os quais se erguia esperançosa de futuro a civilização ocidental deste período de transição para o século XX, como os antes sacralizados e então destruídos conceitos de Deus, Racionalidade, Progresso e Humanidade:

Assim, o que nos parece é que a recepção de Nietzsche, por parte de Pessoa, tem mais a ver com ambos comungarem do “drama de ideias”, que corporizam e iluminam a crise espiritual, que nasce nos finais do século XIX, e que grosso modo se caracteriza, por um lado, pela rejeição de uma metanarrativa histórica, do cristianismo, da democracia, do socialismo e do humanitarismo, e por outro, pela substituição da ciência, da religião e da filosofia pela arte. (Azevedo 2005: 20)

Isso não significa, obviamente, uma concordância plena entre ambos, senão a possibilidade de um diálogo entre as duas obras. Embora compartilhem do mesmo contexto cultural, da mesma constatação da necessidade de abandonar uma cosmovisão racionalista e otimista por uma cosmovisão mais trágica e realista, de certa forma radicalmente imanente, ambos apresentam caminhos alternativos, ainda que sutilmente, ao impasse causado pelo niilismo e pela decadência da cultura ocidental. O drama vivenciado por estes dois personagens de si mesmos é efetivamente o drama do homem moderno esmagado sob o niilismo, do sujeito que não é capaz de dotar sua existência de sentido porque todas as estruturas simbólicas que lhe permitiam isso já ruíram, como a transcendência do pensamento metafísico, a religião instituída como organização psicológica e social, seriamente desconfiado da capacidade da razão e da ciência em substituírem plenamente as ilusões supersticiosas do passado. Dessa forma, sem poderem gozar da liberdade possibilitada pelo vazio, Pessoa e Nietzsche

identificam e, principalmente, antecipam as agruras a serem vividas e enfrentadas pelos sujeitos na pós-modernidade.

2. NIETZSCHE E PESSOA: UMA RELAÇÃO INEXISTENTE?

Um primeiro aspecto a ser explicitado em uma pesquisa que se dedique a estabelecer uma possível relação entre Friedrich Nietzsche e Fernando Pessoa é que esta relação, de forma concreta e inquestionável, não existe, ainda que, paradoxalmente, isto não invalide a intenção de pesquisá-la. Geralmente, quando se procede uma análise que versa entre dois autores distintos e sem filiação aparente ou direta, o que se procura encontrar são traços bem claros que liguem um ao outro, o que torna o labor, de certa forma, mais seguro, embora não menos louvável. Nossa questão é que não existem indícios claros a respeito da influência dos textos de Nietzsche sobre Pessoa ou do acesso deste à leitura direta da obra daquele, senão por intermediários ou mesmo pelo que se poderia chamar de atmosfera cultural da época em Lisboa.

Pelo que se sabe a partir da análise da biblioteca pessoal de Fernando Pessoa e de suas listas de leitura, o poeta português não entrou em contato direto com o pensamento do filósofo alemão. Segundo António Azevedo (2005:13) é de causar estranhamento o fato de que não se encontre nenhuma obra de Nietzsche no espólio de Fernando Pessoa em Lisboa, a despeito do evidente conhecimento da filosofia daquele que o poeta parece demonstrar ainda que indiretamente, principalmente se atentarmos ao fato de que ele conhecia a figura de Nietzsche no ambiente cultural europeu desde muito cedo, entre dezessete e vinte anos, ou seja, nos primeiros anos após o seu retorno da África do Sul, o que se deu em 1905, fato comprovado por um fragmento de carta identificado e assim datado por Maria José de Lancastre:

São inúmeros, em todo o mundo, os discípulos de Nietzsche, havendo alguns deles que leram a obra do mestre. A maioria aceita de Nietzsche o que está apenas neles, o que, de resto, acontece com todos os discípulos de todos os filósofos. A minoria não compreendeu Nietzsche, são esses poucos os que seguem fielmente a doutrina dele. (1981: 114)

Mais espantoso ainda é, segundo António Azevedo (2005: 15), o fato de que quando se pronuncia diretamente sobre Nietzsche Pessoa tende a criticá-lo, como em *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias* e *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*. No primeiro caso, Pessoa critica o fato de que Nietzsche, em relação à cultura e suas transformações ao final do século XIX, tende a abraçar as mudanças em curso que estariam levando a civilização ocidental a um patamar inferior em relação ao contexto precedente, sem se dar conta de o quanto um filósofo seria o resultado do contexto cultural sobre o seu temperamento, ao contrário do que Nietzsche propunha, que o pensamento seria a expressão individual e autónoma do pensamento. Já no segundo caso, Pessoa critica o suposto paganismo nietzschiano na medida em que este seria germânico e não grego, ou seja, que ao invés de elevar a cultura ao nível de desen-

volvimento que ela experimentou no mundo clássico pré-cristão ele estaria encaminhando a cultura para o estágio de barbarismo nórdico que resultaria na apropriação fascista do pensamento de Nietzsche, de uma cultura baseada na força.

O ódio de Nietzsche ao cristianismo aguçou-lhe a intuição nesses pontos. Mas errou, porque não era em nome do paganismo greco-romano que ele erguia o seu grito embora o cresse; era em nome do paganismo nórdico dos seus maiores. E aquele Diôniso, que contrapõe a Apolo, nada tem com a Grécia. É um Baco Alemão. (Pessoa 1966: 236)

Tal fragmento nos comprova que Pessoa tinha conhecimento, pelo menos, dos argumentos principais de *O Nascimento da Tragédia*, obra de 1872, embora sua interpretação esteja claramente mediatizada pelo senso comum europeu de então a respeito do pensamento nietzscheano, ou seja, a sua assimilação aos processos político-sociais totalitários. E tal interpretação do pensamento nietzscheano está adequadamente contextualizada se atentarmos para a maneira através da qual o pensamento de Nietzsche foi usado como motor de propaganda para o militarismo da Primeira Grande Guerra e, posteriormente, para o mito de superioridade da raça ariana no terceiro Reich e na Segunda Grande Guerra, conforme destaca e desenvolve o filósofo francês Michel Onfray no capítulo “Usos de um Intempestivo” da obra *A Sabedoria Trágica: sobre o bom uso de Nietzsche* (2006: 31).

Em uma extensiva análise destas relações em *Un insólito nietzschiano*, Pablo Javier Pérez López sugere que Fernando Pessoa apresentava, através de alguns de seus heterônimos, traços de concordância com o pensamento de Nietzsche a despeito do fato de se pronunciar concretamente contrário a este autor em seus comentários sobre a filosofia:

E para tornar tudo ainda mais paradoxal ainda: Não será verdadeiro igualmente o nietzscheanismo e o antinietzscheanismo pessoano? Expressão de uma tensão entre o que sofreu por amor à verdade e o que se abandonou ao misticismo, entre o poeta caeriano pagão e o filósofo ainda de inspiração romântica e schopenhaueriana? (López 2010: 171, trad. nossa)²

Parece, então, que o nietzschianismo de Pessoa pode ser entendido, ou mesmo resumido, pela sua frase lapidar que é, inclusive, usada por Pérez López como epígrafe de seu texto: “On n’est nietzschéen qu’à condition de ne pas avoir lu Nietzsche” (López 2010: 157). Ou seja, só se é verdadeiramente nietzschiano com a condição de jamais haver lido Nietzsche. E isso pode não ter sido um grande problema para o poeta na medida que o seu contato com Nietzsche não se tenha dado de forma sistemática ou a partir de uma leitura completa da obra de Nietzsche, e sim de forma lacunar e fortemente impregnada das interpretações que lhe eram contemporâneas, ou seja,

2 Y para hacerlo todo más paradójico aún: ¿No será verdadero a la par el nietzscheanismo y el antinietzscheanismo pessoano? ¿Expresión de una tensión entre el que sufrió por amor a la verdad y el que se abandonó al misticismo, entre el poeta caeriano pagano y el filósofo aún de inspiración romántica y schopenhaueriana?

com “adherencia germanistas, interpretaciones malintencionadas y ediciones muy poco fidables” (López 2010: 160).

Acompanhando o estudo de António Azevedo (2005: 17), podemos supor que Pessoa tenha entrado em contato com o pensamento de Nietzsche, para além de uma possível mas até então não comprovável leitura direta, através de escritores ingleses, como Yeats e Bernard Shaw, e, sobretudo, por comentadores como Max Nordau e Jules de Gaultier, sendo que em relação a este último o espólio pessoano conta com um exemplar da obra *De Kant a Nietzsche*, além de outra obra sua, *La dépendance de la morale et l'indépendance des mœurs*. Quanto à leitura direta (Azevedo 2015: 18), ela se torna possível através da publicação da obra de Nietzsche em Portugal desde muito cedo, fato atestado também pela publicação, já em 1916, da obra de Raul Proença *Eterno Retorno*, com ampla repercussão nos meios intelectuais modernistas e anarquistas da Lisboa do início do século. Mesmo que não tenha possuído pessoalmente obras do pensador alemão, não lhe seria vedado o acesso a elas enquanto frequentador da Biblioteca Nacional, que já contava, desde 1901 e desde então continuamente, com exemplares, mormente em edições francesas, dos principais títulos de Nietzsche, excetuando-se *Der Antichrist*.

Assim, o contato comprovado de Pessoa com o pensamento de Nietzsche se dá principalmente de forma indireta e mais especificamente através da obra *De Kant à Nietzsche*, de Gaultier. A despeito dos trechos críticos à Nietzsche deixados por Pessoa, nesta obra, a partir das passagens sublinhadas e da marginalia pessoana, especialmente atentando ao contraste entre os sublinhados e as notas no capítulo oito do referido livro, com o título de Frédéric Nietzsche e os demais capítulos, com escassas notas e mesmo alguns com páginas imaculadas, podemos perceber um ponto de aproximação entre ambos através da admiração do poeta pela concepção estética do filósofo (Azevedo 2005: 18) Quando destaca, de acordo com Antonio Cardiello, respectivamente nas páginas 304 e 302 de seu exemplar da quarta edição de *De Kant à Nietzsche*, publicado em 1910 por Jules de Gaultier, as frases: “Assim a obra de arte é a suprema explicação da vida” e “É isto que a arte dionisíaca agrega à arte apolínea, é a consciência junto ao artista da identidade entre espetáculo e espectador” (Cardiello 2010: 145, trad. nossa)³.

A concepção da existência como um fenômeno estético resulta em uma necessidade de encarar o pensamento não como um exercício exclusivo de rigorosidade científica ou de reflexão moral, mas como uma reflexão sobre a vida segundo critérios estéticos, e assim, conseqüentemente, uma reflexão sobre vida enquanto obra de arte e o sujeito como personagem de si mesmo. Ainda que a filosofia tenha em comum com a ciência o expressar-se conceitualmente, difere daquela através de seu objeto de reflexão, a vida, e o seu meio de expressão de vitalidade, a arte. Do contrário, tem-se uma filosofia subjugada à ciência, ao instinto de conhecimento exagerado que no contexto grego Nietzsche identifica com o racionalismo socrático, e que é um reflexo do enfraquecimento da vitalidade e um abandono dos valores que possibilitam uma existência poderosa e criativa. Mantendo-se fiel a esse procedimento, o

³ Ainsi l'ouvre d'art est la suprême explication de la Vie” e “Ce que l'art Dionysien ajoute a l'art Apollinien, c'est la conscience chez l'artiste de l'identité du spectacle et du spectateur.

pensamento nietzschiano inaugura uma nova abordagem da tarefa da filosofia, pois ao ultrapassar os limites da teoria do conhecimento e da ética, sua filosofia dedica-se à beleza e suas consequências em todos os aspectos da vida humana, fazendo da capacidade afirmativa da existência inerente à arte a antítese ao pessimismo e ao niilismo, que atravessam as eras, começando no contexto grego com o racionalismo socrático-platônico, sedimentando-se ao longo dos tempos com o plato-cristianismo e culminando na modernidade como a doutrina do nada na qual só pode desembocar esse modelo de pensamento negador da vida. (Araldi 2004: 130). O importante, nesse contexto, não é tanto o rigor argumentativo ou a consistência lógica dos enunciados, nem mesmo sua profundidade metafísica ou sua adequação à realidade empiricamente verificável, e sim a verdade que eles apresentam, seja através da filosofia, da arte ou dos mitos ou da literatura. E essa verdade deve servir, em último caso, para permitir ao ser humano uma existência harmônica em relação à vida, a despeito de toda a dor e sofrimento que ela traz consigo. Por essa razão é que a arte salva a vida para si mesma, justificando a existência e o mundo como fenômeno estético e baseando a vida na aparência e na beleza, mesmo que essas sejam ilusão e erro, pois apenas uma existência extremamente próxima da vida tem a necessidade e o privilégio de enxergar o mundo através do véu da beleza que, longe de esconder a verdade, permite, através de si, compreendê-la (Dias 2000: 13).

Nuno Ribeiro (2011: 52) destaca o fato de que, apesar do flagrante interesse por filosofia e dos diversos projetos de Pessoa de escrever sobre filósofos, nomeadamente Parmênides, Heráclito e Schopenhauer, o mesmo não se dá com Nietzsche, sendo que a respeito deste se encontra no espólio apenas uma página nomeada “Friedrich Nietzsche”, além da citação de seu nome e de obras suas e a seu respeito nas listas de leituras que o poeta pretendia realizar, sendo listadas as obras *Nietzsche et l'imoralisme*, de Fouillée, e *Philosophie de Nietzsche*, de Henri Lichtenberg, listados em um caderno de notas de 1906. A persistência do interesse de Pessoa no pensamento de Nietzsche fica clara se levarmos em consideração que em outro caderno de notas, este de 1911, ou seja, cinco anos depois, encontramos a menção a outros livros sobre o filósofo, nomeadamente *Nietzsche: his life and works* e *Nietzsche and art*, ambos de Anthony Ludovici e *Friedrich Nietzsche, his life and work*, de Maximilian August Mügge.

Além destas, podemos listar algumas obras sobre Nietzsche escritas por comentaristas, sendo uma delas o já citado *De Kant a Nietzsche* de Jules de Gaultier e a outra *Revaluations: historical and ideal* de autoria de Alfred Benn, especialmente deste o longo capítulo (53 páginas) chamado *The Morals of an Immoralist – Friedrich Nietzsche*, que se encontra, assim como o capítulo dedicado a Nietzsche do livro de Gaultier, muito mais sublinhado, indicando uma leitura mais interessada e atenta do que os demais. Os escritos de Pessoa contêm outras referências a obras de comentaristas de Nietzsche, como uma tradução francesa da obra *Entartung* de Max Nordau, que, apesar de não constar na biblioteca de Pessoa, está em pelo menos quatro de suas listas de leitura e uma referência a obra *Frédéric Nietzsche: contribution a l'histoire des idées philosophiques et sociales du XIX siècle*, de Eugène de Roberty citada por Pessoa em seu *Escritos sobre Génio e Loucura* (Ribeiro 2011: 54).

Porém, apesar de todas estas referências não apenas comprovarem o interesse de Pessoa por Nietzsche como nos permitirem igualmente inferir a grande influência do pensador sobre o poeta, não há indício nenhum de que tais leituras em projeto, tanto estas citadas quanto as de obras do próprio autor, tendo em vista que em uma lista de leitura de Pessoa abaixo dos nomes de Max Nordau e de Jules de Gaultier apareça a expressão genérica: “Fr. Nietzsche: (Livros)” (Ribeiro 2011: 55), tenham sido efetivamente realizadas, embora se encontrassem disponíveis a Pessoa através da Biblioteca Nacional, conforme já comentamos acima.

A despeito de todas estas incertezas, o que é inegável é o aparecimento, ainda que esporádico, de diversos conceitos nietzschianos, seja por via de leitura direta ou de comentadores, na escrita de Fernando Pessoa, o que nos permitiria identificar com certa precisão determinadas leituras em fonte direta. Segundo Nuno Ribeiro (2011:55) conceitos como anticristianismo, “morte de Deus”, moral dos senhores e moral dos escravos, apolíneo e dionisíaco, aparecem em diversos trechos da obra de Pessoa sem que o nome de Nietzsche ou de suas obras sejam diretamente citados, o que nos permite inferir senão uma leitura direta pelo menos a possibilidade de popularização de tais conceitos no ambiente cultural e literário que lhe era contemporâneo.

Por outro lado, a possibilidade de uma leitura direta só pode ser pensada se pudermos localizar citações textuais, ainda que inexatas, de Nietzsche presentes em Pessoa. Nesse sentido, Nuno Ribeiro destaca (2011:55) duas passagens: a primeira uma citação de *Assim Falava Zaratustra*, “A alegria quer profunda, profunda eternidade”, e a segunda referindo-se a uma frase d’O *Anticristo*, “Desde este dia, em toda a Ibéria, transformação de todos os valores”. Ambas as citações são imprecisas, uma vez que, no caso da primeira, a citação original é “Alle Lust will Ewigkeit, will tiefe, tiefe Ewigkeit”, na qual Nietzsche usa a palavra *Lust*, desejo, prazer, e não alegria, *Freude*. Erro este que talvez não possa ser creditado a Pessoa, que certamente usou uma tradução, esta sim, provavelmente, imprecisa, já que o poeta tentou, sem sucesso, aprender alemão (Ribeiro 2011: 56). A segunda, encontrada nos rascunhos de um ensaio que se chamaria “Ibéria”, é igualmente imprecisa, pois Pessoa usa o termo “transformação”, que em alemão seria *Verwandlung*, ao passo que a citação original é “Umwertung aller Werte!”, sendo *Umwertung* traduzido geralmente por “transvaloração” (Ribeiro 2011: 56).

Anotamos que Ribeiro usa o termo “transmutação”. Optamos por “transvaloração” por ser a tradução mais comumente encontrada na bibliografia brasileira sobre o tema, sendo utilizada por diversos especialistas em Nietzsche no Brasil (Scarlet Marton, Oswaldo Giacoia Junior, Roberto Machado), que é igualmente a forma encontrada na tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho das obras incompletas de Nietzsche na coleção “Os Pensadores”. A tradução mais recente, de Paulo César de Souza, usa “tresvaloração”, justificando sua escolha em uma nota de rodapé (nota 81) de *Além do Bem e do Mal* (Nietzsche 2004: 52).

Assim sendo, podemos concluir que, apesar do aparecimento de conceitos da filosofia nietzschiana em diversas obras e personagens literárias de Pessoa, sua leitura direta comprovável, ainda que não integralmente, pelo menos de forma igualmente

fragmentária, é pelo menos das obras *O Anticristo* e *Assim Falava Zaratustra* (Nietzsche 2007: 2014). Porém, mais fundamental para o desenvolvimento de nossa argumentação é não apenas a relação comprovada ou não entre ambos, senão suas convergências de contexto, criticidade e reflexão.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: MULTIPLICIDADE E HETERONOMIA

O aspecto artístico, teorizado por Nietzsche e seguido enquanto forma de criação literária por Pessoa, não é, no entanto, o único traço que se pode intuir como semelhança entre ambos a uma primeira vista. Faz-se notória a questão da identidade e da pluralidade, da unicidade e da multiplicidade. Ao longo da leitura de *Fernando Pessoa e Nietzsche*, de Nuno Ribeiro (2011), podemos perceber, a partir da heteronímia e da pluralidade do sujeito, outros argumentos comuns que estão logicamente encadeados à problemática questão do sujeito múltiplo e esfacelado, como uma visão de mundo imanente, ou seja, desprovida de um elemento transcendente como alma, consciência ou substância que possa dar ao sujeito uma unidade identitária. O abismo ontológico desse sujeito mutante, que aliás segue sendo desenvolvido no *Livro do Desassossego* (Pessoa 2016) gera também uma desconfiança em relação ao conhecimento das coisas para além dos sentidos e de sua imediaticidade, pois não havendo transcendência não pode haver igualmente uma essência, seja dos sujeitos, seja dos objetos, para ser conhecida, desencadeando a conclusão da artificialidade das relações sociais e da moralidade, pois estas se baseiam inteiramente nas aparências das coisas e se iludem tomando tais aparências por essências.

Embora não lide com heterônimos, Nietzsche pode ser entendido igualmente como um pensador plural, na medida em que usa diversos personagens para expressar e ilustrar seus argumentos, recorrendo também a mitos e narrativas que muito se aproximam da composição literária. Diversos momentos de sua obra podem ser entendidos tanto como a elaboração literária, com mais ênfase na retórica do que no desenvolvimento racional de seus argumentos, quanto como um teatro de conceitos filosóficos no qual personagens distintos interpretam o papel de conceitos distintos. Em diversas passagens de *Zaratustra*, assim como em outras obras, estes múltiplos personagens interagem entre si, discutem, concordam, criticam e se autocriticam, ilustrando perfeitamente a evolução do pensamento de um filósofo que não teme a incerteza e o abismo criados pela dissolução das estruturas da modernidade.

Apesar do paralelo em termos de pluralidade e perspectivismo, não é possível superar a multiplicidade heteronímica pessoana, uma vez que sejam registradas mais de setenta personalidades literárias, das quais as citadas acima são apenas as mais ilustres. Porém, não apenas de uma miríade de personalidade diferentes se compõe o corpus pessoano, senão que igualmente de correntes múltiplas de pensamento, como o neopaganismo, o interseccionismo, sebastianismo, sensacionismo, entre diversos outros, nos quais faz encaixar seus heterônimos, sobre os quais eles tecem

críticas aos movimentos e uns aos outros, defendem pontos de vista estéticos, entrecruzando referências e criando um mundo literário e intelectual autossuficiente e extremamente complexo. E a pluralidade de personagens se soma à multiplicidade de posicionamentos teóricos para sofrer ainda uma nova variação, a pluralidade de estilos de escrita que, praticada por ambos os autores com igual maestria, nos força a suspeitar de uma multidão em cada um dos múltiplos eus da poesia de Pessoa e do pensamento de Nietzsche.

Estas considerações nos forçam a indagar sobre a validade de seguirmos lidando com a noção clássica de unidade subjetiva. Talvez este seja um raro ponto de concordância entre os diversos heterônimos de Pessoa, o de que não existe estabilidade ou unidade em nenhum sujeito, pois, ao passo que Ricardo Reis diz “Vivem em nós inúmeros”, Alberto Caeiro sobre si mesmo diz “Eu o complexo, eu o numeroso”. Isso significa que talvez estejamos nos enganando constantemente ao dizer “eu” e, ao longo do discurso, acreditar que este eu se refira sempre ao mesmo sujeito, e não aos diversos sujeitos que nos habitam. Assim, a pluralidade, ou o sujeito como realidade plural, só vai ganhar unidade através de sua obra, processo utilizado como equilíbrio destas diversas forças conflitantes que compõe o sujeito tanto pelo viés da reflexão filosófica nietzschiana quanto, e principalmente, pela criação da multidão heteronímica pessoana. Mas esta relação entre Nietzsche e Pessoa do ponto de vista da multiplicidade subjetiva e da pluralidade da heteronomia, desenvolvimento lógico desta pesquisa, terão que ser abordados em um momento futuro.

OBRAS CITADAS

ALONSO, Julia. Fernando Pessoa: Un pensamiento de la nada. Paulo Borges (org.). *Olhares europeus sobre Fernando Pessoa*. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2010, pp. 11-42.

ARALDI, Clademir Luís. *Nilismo, Criação, Aniquilamento: Nietzsche e a filosofia dos extremos*. São Paulo: Discurso Editorial, 2004.

_____. Para uma caracterização do Nilismo na obra tardia de Nietzsche. *Cadernos Nietzsche* (São Paulo), n. 5, pp. 75-94, 1998. Disponível em: http://www.gen.fflch.usp.br/sites/gen.fflch.usp.br/files/upload/cn_05_05%20Araldi.pdf.

AZEVEDO, António. *Pessoa e Nietzsche: Subsídios para uma leitura intertextual de Pessoa e Nietzsche*. Lisboa: Instituto Piaget, 2005.

CARDIELLO, António. Pessoa, Leitor de Gaultier: De Kant à Nietzsche. Paulo Borges (org.). *Olhares europeus sobre Fernando Pessoa*. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2010, pp. 143-156.

DIAS, Rosa Maria. *Arte e Vida no pensamento de Nietzsche*. Daniel Liens et al (orgs.). Nietzsche e Deleuze: Intensidade e Paixão. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000, pp. 9-21.

LANCASTRE, Maria José de. *Fernando Pessoa: Uma Fotobiografia*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1981.

LÓPEZ, Pablo Javier Pérez. Um Insólito nietzschiano: Notas sobre el Nietzscheanismo explícito e implícito de Fernando Pessoa. Paulo Borges (org.). *Olhares europeus sobre Fernando Pessoa*. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2010, pp. 157-230.

MACHADO, Roberto. *Nietzsche e a Verdade*. Rio de Janeiro: Rocco, 1984.

MARTINS, Fernando Cabral. *Fernando Pessoa e o Modernismo Português*. São Paulo: Leya, 2010.

NIETZSCHE, Friedrich W. *A Gaia Ciência*. [Die Fröhliche Wissenschaft] Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. *Além do Bem e do Mal: Prelúdio a uma Filosofia do Futuro*. [Jenseits von Gut und Böse: Vorspiel einer Philosophie der Zukunft] Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. *O Anticristo*. [Der Antichrist] Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. *O Nascimento da Tragédia ou Helenismo e Pessimismo*. [Die Geburt der Tragödie] Trad. Jaime Guinsburg. 2ª ed. 7ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. *Sobre Verdade e Mentira no Sentido Extra-Moral*. [Über Wahrheit und Lüge im Außermoralischen Sinne]. *O Livro do Filósofo*. [Das Philosophenbuch]. Porto: Rés, 1999, pp. 52-63.

_____. *Assim falou Zaratustra: Um livro para todos e para ninguém*. [Also sprach Zarathustra]. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

_____. *La volonté de puissance II*. Paris: Gallimard, 1995.

ONFRAY, Michel. *La Sagesse Tragique: Du bon usage de Nietzsche*. Paris: Grasset & Fasquelle, 2005.

PESSOA, Fernando. *O guardador de rebanhos e outros poemas*. São Paulo: Círculo do Livro, 1987.

PESSOA, Fernando. *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias*. . Lisboa: Ática, 1966.

PESSOA, Fernando. *O Livro do Desassossego*. Porto: Assírio & Alvim, 2016.

RIBEIRO, Nuno. *Fernando Pessoa e Nietzsche: O Pensamento da Pluralidade*. Lisboa: Babel, 2011.

NIETZSCHE AND FERNANDO PESSOA: PERSPECTIVISM AND HETERONOMY IN (DE)CONSTRUCTION OF SELF

ABSTRACT: The present text has as its aim the possibility of intersection between Friedrich Nietzsche's philosophical works and Fernando Pessoa's poetry. To do so, we will use as main subsidy the works *Fernando Pessoa and Nietzsche: the thought of plurality*, by Nuno Ribeiro; *Pessoa and Nietzsche: subsidies for an intertextual reading*, by António Azevedo; and *European Looks on Fernando Pessoa*, organized by Paulo Borges.

KEYWORDS: multiplicity; Portuguese modernism; ontological criticism.

Recebido em 9 de abril de 2018; aprovado em 2 de dezembro de 2018.

terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

PHOTOMATON & VOX:
A CONSTRUÇÃO DA POÉTICA DE HERBERTO HELDER

Gabriela Silva¹ (URI)
e Gustavo Melo Czekster² (PUC-RS)

RESUMO: Herberto Helder configura-se como um dos mais importantes poetas portugueses da segunda metade do século XX e século XXI. Sua poesia marcada pelo silêncio, pelo corpo e por metáforas sobre o próprio fazer poético tornou-se reconhecida por seus contemporâneos e por gerações futuras de escritores de prosa e poesia. Publicado em 1979 pela primeira vez, *Photomaton & Vox* é uma obra que alinha fragmentos de textos ensaísticos e poemas. Composto de comentários, experiências memorialísticas e estéticas, o livro tornou-se uma forma de poética herbertiana, onde encontramos diferentes aspectos que norteiam sua escrita. O presente artigo recorre a singulares ensaístas sobre o poeta e sobre o gênero poético para analisar excertos de *Photomaton & Vox*, percebendo as características que o promovem enquanto poética, bem como a importância de Herberto Helder para a poesia portuguesa pós-Fernando Pessoa.

PALAVRAS-CHAVE: Herberto Helder; *Photomaton & Vox*; poesia portuguesa contemporânea; poética.

Existem poetas que, pela sua capacidade de criarem um universo próprio constituído por palavras, excedem os limites da subjetividade a que se encontra vinculada a ideia de poesia e tornam-se marcas de um estilo poético pessoal. Não raro esses poetas tornam-se adjetivos, e assim surgiram palavras como “baudeliariano”, “drummondiano” ou “pessoano”, todas designando um fazer poético que lembra o primeiro autor que se aventurou por um determinado estilo. Característica comum que une os poetas capazes de escapar da subjetividade e ingressarem no universal é o fato de suas poesias não só se comunicarem com os eventuais leitores, repercutindo na interioridade deles, como também de conterem uma autoreflexão sobre o fazer poético que, de particular, passa a designar um mundo onde outros escritores e poetas

1 srtagabi@gmail.com - <http://lattes.cnpq.br/5397370043144169>

2 gusczekster@gmail.com - <http://lattes.cnpq.br/1682361110091940>

podem se aventurar em busca da própria expressão. Entre esses escritores, merece destaque o poeta português Herberto Helder, que conseguiu constituir uma poética não só capaz de fascinar seus leitores como de propiciar uma série de reflexões teóricas sobre os limites da criação artística e suas variadas nuances.

Para entender o crescimento do interesse pela obra de Herberto Helder, é imperativo analisarmos a evolução da poesia portuguesa nos últimos anos. Em *A alquimia da linguagem* (1986), Maria Lúcia Dal Farra realiza uma atenta leitura da cosmogonia poética de Herberto Helder, comentando a respeito do que é necessário para entender ou “diagnosticar” a poesia portuguesa no período que sucede a Fernando Pessoa: “para cobrir o espaço literário português compreendido entre o aparecimento de *Orpheu* (1915) e as manifestações poéticas dos últimos anos, a crítica tem encontrado uma solução: a dicotomia legibilidade/ilegibilidade” (1986: 27). Essa ideia parte, respectivamente, do texto como algo que se enquadra em limites de leitura por seus conteúdos de acordo com determinada tradição literária e da concepção da poesia como “independente do real” (1986: 28), que constitui em si mesma “leis de relacionamento interno”, podendo desencadear diferentes respostas semânticas.

“A palavra liberta”, conceito que aparece em *A poesia portuguesa hoje* (1973), texto de Gastão Cruz, converge para a definição de Maria Lúcia Dal Farra e acaba por reforçar a sua posição. O teórico resgata Adolfo Casais Monteiro, importante crítico português, para a tentativa de uma definição da modernidade da poesia portuguesa:

A libertação da palavra é o fenómeno mais marcante da evolução da poesia, de há um século para cá. «Libertação é termo insuficientemente elucidativo, mas todos sabem que ao dizer isto se entende o reconhecimento à palavra de um poder que se acha presente, mas não reconhecido na poesia clássica. (Cruz 1973: 10)

As teorias do neorrealismo e do surrealismo começam a ressignificar o poder da palavra (para além de recuperá-lo), concedendo-lhe autonomia e, por que não, a ilegibilidade. De acordo com Gastão Cruz, o surrealismo abre espaço para Herberto Helder (1930-2015) e seu “discurso metafórico” (1973: 17), apresentando outras formas de tratamento da palavra poética. O poeta não pertenceu ao surrealismo, embora seja identificável a presença de elementos surrealistas em sua escrita. Segundo Natália Correia em *O surrealismo na poesia portuguesa* (2002), em Herberto Helder “as determinantes surrealistas se diluem nas intensidades de um impressionante personalismo lírico” (2002: 430). Entretanto, mesmo assim ele é considerado um dos poetas geradores do chamado experimentalismo poético português, lançado na revista *PO-EX* em 1964. À ideia do experimentalismo associava-se o conceito de liberdade, característica intrínseca da poesia herbertiana.

Em 1979, Herberto Helder publica *Photomaton & Vox*, poética em prosa que, segundo Manuel Gusmão, é uma “estranha autobiografia fabular e poética” (2010: 371). O livro é composto por seis poemas, depois publicados em *Poesia Toda* (1981), textos

em prosa e apontamentos sobre o fazer poético – o que permite que o consideremos por tantas vezes como uma poética. Angela Varela Rodrigues, ao discorrer sobre o hibridismo entre prosa e poesia no texto “O poema em prosa na literatura portuguesa”, aponta algumas características que identifica em *Photomaton & Vox*, destacando que “a ruptura dos géneros parece acentuar-se, desde os escassos versos à flutuação gráfica (entre a prosa e o verso) aos blocos compactos (do parágrafo ao fragmento), pelo predomínio da linguagem de prosa, discursivo coloquial, ilustrando a pseudo-anedota” (1980: 31).

Por *poética* entendemos o conjunto de regras, pressupostos e ideias sobre a construção da escrita, aqui nomeadamente a poesia, ligando o uso do termo à sua natureza mais primitiva – aristotélica – por estar direcionado ao género poético e sua constituição. A partir do século XIX e XX, a modernidade reconsidera o termo como referência para o estudo da literatura de uma forma mais abrangente. *Photomaton & Vox* converge para a primeira definição, constituindo-se como um aparato ou suporte para entendermos a escrita de Herberto Helder. São elementos dessa poética herbertiana o significado de poesia – “Os poemas são apenas equivalências do crime, ou são então eles mesmos um acto explosivo no próprio centro do mundo” (45); a natureza da palavra e das imagens construídas nos poemas – “Delas irrompe a cega proliferação das imagens” (60) e a mão que escreve – “Um autor está entregue a si mesmo, corre os seus (e apenas os seus) riscos” (71). Para entendermos o sentido de *Photomaton & Vox*, é impreterível que comecemos alcançando a ideia de poesia em seu autor. Recordemo-nos de Sophia de Mello Breyner Andresen, contemporânea de Herberto Helder e que também escreve as suas Artes poéticas, compostas de aspectos estéticos e temáticos recorrentes nas suas poesias. Conforme coloca José Augusto Mourão no ensaio “A arte poética de Sophia de Mello Breyner Andresen (do elogio da ascese e da nostalgia do signo)”, “não podemos deixar de notar na nostalgia mítica do reino da poesia, na obstinação da escrita em relação ao real, na ascese e na rejeição do artesanato” (1984: 205). A poesia portuguesa pós-Fernando Pessoa emerge com produções que elaboram novas formas de usar a linguagem e de pensar a própria criação poética. “O mundo é a linguagem como invenção”, diz-nos Herberto Helder em *Photomaton & Vox*, e é a partir dessa ideia que se constrói o sentido de uma poética elaborada pelo poeta, o que leva Manuel Gusmão a comentar acerca do assunto:

Há na poesia de Herberto Helder uma poética, e é uma poética da invenção. Na sua obra encontramos insistentemente representações figurais da cena da escrita, ou poemas que podemos designar como “artes poéticas, mas trata-se em geral de gestões e figurações de uma poética imanente ao poema, que não se diz de fora ou ao lado da poesia, e que se furta a uma suposta e ilusória transparência do pensamento da poesia sobre si própria, antes é movimento do poema, refazendo-se e reflectindo-se. (Gusmão 2010: 378)

3 Nota Bene: as citações de Herberto Helder (2017) serão feitas apenas com o número da página.

Herberto Helder considera que a linguagem poética mistura-se à linguagem não poética, e toda a matéria proveniente do mundo exterior ao poema se multiplica e adensa ao passar pelo tratamento dado à palavra quando se torna o material da escrita. “O poema é feito de palavras necessárias e insubstituíveis” (2012: 53), diz-nos Octavio Paz em *O arco e a lira*, pois no poema a palavra se torna única, compondo uma totalidade em que os elementos são substanciais e imprescindíveis. E a palavra, para Herberto Helder, é “uma provocação destinada a uma espécie de intransigência física” (119). Ela impregna tudo que nomeia e preenche de força simbólica cada elemento sobre o qual detém o poder do nome: “Porque se ao princípio era o nome, foi dos nomes que nasceram as coisas” (60).

Em ensaio para a *Colóquio Letras*, “Revisão da moderna poesia portuguesa”, Fernando Guimarães comenta a respeito da relação de Herberto Helder com as palavras, colocando-o como um dos grandes nomes da poesia portuguesa do século XX:

Herberto Helder não deixa de ir do mesmo modo, procurar às palavras a sua profundidade elementar e, numa tentativa a que não é alheia a adesão que lhe pareceu de início a experiência surrealista, as múltiplas possibilidades que têm de deslumbramento através de uma imaginação discursiva que plenamente se liberta – «linguagem com gente respirando e abrindo os lenços frente às imagens essenciais» –, unindo o estranho e o evidente, o essencial e o acessório, num acto de criação que é sem dúvida um dos mais originais e válidos. (1971: 43)

Para Herberto Helder, a poesia se consagra como exercício sobre a visão de mundo, utilizando a palavra para representar o essencial – “Era a escrita – a escrita exercida como caligrafia extrema do mundo, um tempo apocalipticamente corporal” (18). Essa é a ideia recorrente em sua poesia, na qual a vivência e todas as coisas experienciadas entram no terrível campo da inspiração: a dor, a morte, a guerra, a solidão, o amor, o sexo, a infância e a palavra como *metaconstrução*. O imaginário e a memória são o arcabouço da criação poética herbertiana que amplia sua capacidade de criação – o mundo é “matéria residual inactiva” (30) –, pois o que lhe dá sentido é aquilo que foi captado e acumulado pela imaginação.

Por intermédio do uso da palavra em uma construção poética, Herberto Helder consegue atingir a “máxima eficiência de expressão”, aquele momento em que cada palavra alcança o seu auge de sentido e de significação. Nesse sentido, aproxima-se daquilo que Ezra Pound menciona como característica do grande poeta:

Analisando mais de perto, descubro que pretendo dizer algo assim como ‘máxima eficiência de expressão’; quero dizer que o escritor expressou alguma coisa interessante de maneira tal que não se poderia redizê-la com maior eficácia. Quero também dizer algo relacionado com descoberta. O artista deve ter descoberto alguma coisa – acerca da própria vida ou dos meios de expressão. (Pound 1976: 75)

Para Pound, o autor que constitui uma poética necessita descobrir algo peculiar sobre o mundo que lhe cerca ou inovar a linguagem de tal maneira que subverta as noções poéticas até então vigentes. No caso de Herberto Helder, as duas características se articulam no instante em que ele conjuga descoberta com experiência poética. Esta é essencialmente linguagem, um desdobramento da palavra como material maleável de acordo com o desejo do poeta em relação àquilo que deseja nomear, dar sentido, conduzir. A poesia implica em retirar do silêncio o que pode ou deve ser dito. Sousa Dias, em *O que é poesia* (2014), comenta:

A poesia não poetiza o mundo: torna dizível-sensível a sua textura poética, isto é, a enigmaticidade objectiva do mundo, a sua resistência ao *logos* (ao dizer discursivo). O poeta restitui ao mundo, na palavra, o impacto poético do mundo sobre a sua sensibilidade, as sensações que o afectaram como vertigens do ser mesmo mais trivial, o enigma do sensível. Se a criação poética, em todas as suas formas e épocas diz um enigma, é sempre e apenas o da sensibilidade. (2014: 33)

A ideia de Sousa Dias encontra fundamento também em Mikel Dufrenne em *O poético* (1969), no sentido de que a palavra, matéria essencial do poema, dimensiona o mundo e a experiência que usa como referência para a sua estrutura interna de sentido: “Que o assunto só se torna poético no poema, permanece irrefutável. Importa, porém, acalantar a ideia de que ele possa possuir por si mesmo uma carga e, por conseguinte, de que o mundo ao qual foi arrancado possa ser poético” (1969: 93). Para o autor português, assim, o poema é “um instrumento, mas não das disciplinas da cultura, é uma ferramenta para acordar as vísceras – um empurrão em todas as partes e ao mesmo tempo” (120). A matéria-prima em Herberto Helder é a própria palavra, que é imagem e sentido. Por ser potência, a palavra constrói o significado escolhido pelo poeta, elaborado e organizado através de elementos pontuais que constituem técnica que lhe é peculiar. Essa palavra não se preocupa em exprimir algo do mundo real, mas uma característica que aparece na reflexão *metapoética* expressa na comparação: a realidade é um repto e a poesia um raptó. A realidade funciona, então, como provocação ao poeta, oferecendo-lhe as circunstâncias que podem construir determinados sentidos, mas é na poesia, que é raptó, que a palavra assume a sua função de imagem e de metáfora (a ideia da conotação, intrínseca à construção poética). São extremos complementares, ambos queimam por que iluminam ou despertam o leitor em um movimento de epifania:

A história, a cultura, a experiência, a biografia fornecem graus menores de sentido, desordens pequenas de símbolos, um secreto convite sob o desalinhamento para a completa representação expressiva das coisas, uma metáfora da totalidade e unidade formais do mundo. A realidade é um repto. A poesia é um raptó. De uma para a outra queimam-se os dedos, e como é de fogo que se trata, tudo se ilumina. (30)

Essa dicotomia entre a realidade empírica e a liberdade poética de ressignificar o conteúdo da realidade é elemento essencial da poética herbertiana. A analogia com o fogo não é gratuita: para o poeta, o fazer poético situa-se no campo da ideia, entre a materialização formal e a realidade. Manuel Gusmão, ao discorrer sobre a poesia de Herberto Helder e as ideias de *Photomaton & Vox*, afirma que a questão primordial do livro é a experiência poética, a tentativa de equilíbrio entre a figura do poeta e a escrita do poema. Recorrente tema na poesia de Herberto Helder, a própria construção poética e o poeta se tornam objeto de invenção:

Há na poesia de Herberto Helder uma poética, e é uma poética da invenção. Na sua obra, encontramos insistentemente representações figurais da cena da escrita ou poemas que podemos designar como «artes poéticas»; mas trata-se em geral de gestos e de figurações de uma poética imanente do poema, que não se diz de fora ou ao lado da poesia, e que se furta a uma suposta e ilusória transparência do pensamento da poesia sobre si própria, antes é movimento do poema fazendo-se e reflectindo-se. (Gusmão 2010: 379)

A poesia transforma-se em uma tarefa “a ser realizada e que se funda no incontável desamparo que assombra a humanidade” (2011: 171), lembra-nos Izabela Leal, convergindo para aquilo que nos diz o próprio poeta ao recordar Rimbaud: “A hipotética beleza convicta da metáfora que é o poema resume-se ao equilíbrio interno de uma estratégia com destino à eficácia” (2017: 44). Em texto de 1964, para o primeiro caderno de *Poesia Experimental*, Herberto Helder enunciaria aquilo que tantas vezes aponta em *Photomaton & Vox*: “A linguagem encontra-se sempre ameaçada pelos perigos de inadequação e invalidez. É algo que, no seu uso, se gasta e refaz, se perde e ajusta, se organiza, desorganiza e reorganiza – se experimenta. Como diria um poeta, essa é a própria lição das coisas” (Hatherly & Castro 1981: 34). Percebe-se, assim, a consciência que o próprio autor possui a respeito da importância da linguagem como espaço de significação – e de silêncio.

O silêncio ocupa espaço determinante na poética de Herberto Helder. Manuel Frias Martins, em “Um outro olhar sobre a condição herbertiana de «levar a linguagem à carnificina»”, aborda o tema na obra do poeta – o silêncio é legitimado como “libertação da consciência” (2015: 238). Na compreensão de Frias: “Por intermédio do silêncio o poeta acredita conseguir um vislumbre da comunhão cósmica entre o espírito e o mundo, ou até mesmo aceder às realidades suprassensíveis que, em visão se oferecem ao homem” (2015: 238). Em *Photomaton & Vox*, o propósito do silêncio é enunciado pelo poeta:

Se o conhecimento é uma forma de escrita, mesmo sem palavras, uma respiração calada, a narrativa que o silêncio faz, de si mesmo, então não se deve escrever, nem mesmo admitindo que fazê-lo seria o reconhecimento do conhecimento. Pode-se escrever acerca do silêncio, porque é um modo de alcançá-lo embora impertinente. Pode também escrever-se por asfixia, porque essa não é maneira de morrer. Pode-se ainda escrever por ilusão criminal: às

vezes imagina-se que uma palavra conseguirá atingir mortalmente o mundo.
(82)

Assim o silêncio, na poética herbertiana, compõe essa “constelação errática” como define Maria Lúcia Dal Farra em *A alquimia da linguagem*. A autora comenta sobre o silêncio a partir das ideias sobre o surrealismo e vanguarda. Ao trazer o silêncio como parte essencial e indissociável da poesia, Helder constrói uma poética que “não cessa de inaugurar novas zonas de fermentação” (1986: 90). O silêncio é o que acontece logo após o término de um poema ou de um livro, numa alusão à morte. Ele é uma narrativa, pois encerra em si múltiplos significados e conhecimentos, engendrados pela reflexão ou pelo fazer poético. Escreve-se – numa possível leitura do significado de silêncio e escrita pensado por Helder – para tentar “alcançar” o próprio silêncio; escreve-se por asfixia e pela necessidade de respirar fora do silêncio, mas também se escreve para que a palavra seja “rapto”, conforme dito anteriormente, e para que ela atinja o mundo de maneira irreversivelmente significativa. Carla Riso no ensaio “Auto-bio-thanato-grafia: a experiência do silêncio em *Photomaton & Vox*, de Herberto Helder” comenta sobre a ideia de silêncio no poeta: “As palavras cessam sempre que parece estar tudo dito, o que, em última instância, acontece de cada vez que se acaba um texto. A recuperação da voz, a retomada da escrita, é a ‘movimentação errática’ de um poema que inevitavelmente erra e persiste na errância” (2004: 55). O silêncio é redimensionado a cada novo movimento de escrita, no devir do próprio fazer poético, por isso a errância, qualificando a poética herbertiana tanto em Maria Lúcia Dal Farra quanto em Carla Riso.

Manuel Gusmão, em alusão às iniciais do poeta, HH, “que não se pronunciam nesta língua, são uma letra muda que se repete” (2010: 368), ao comentar sobre como falar de poesia, aproxima a ideia da mudez das letras ao silêncio evocado por Herberto Helder como necessidade do poeta e exigência do poema:

Se a poesia não é, não tem de ser uma palavra cheia de silêncio em volta, suponho que o que justifica tentar responder-lhe, pormo-nos em movimento em direção a um lugar a que é impossível chegar, mas que talvez possamos apontar: é um lugar do alto, é uma temperatura extrema, e nós sabemos que quer o fogo quer o gelo queimam. (Gusmão 2010: 368)

A ideia da linguagem como material poético une-se ao reconhecimento de seu artífice: o poeta. Em *O arco e a lira* (2012), Octavio Paz comenta sobre a inspiração, experiência única vivida pelo poeta e que lhe permite, através do desejo de nomear as imagens, a construção de um universo poético em que a voz de seu criador acaba por surgir ao longo do poema. Como são compostos os poemas? Pergunta-nos Paz, e em seguida responde, definindo a natureza do poeta: “O poeta é, ao mesmo tempo, o objeto e o sujeito na criação poética: é a orelha que ouve e a mão que escreve o que a sua própria voz dita” (2012: 164). Afirma que a missão do poeta é atrair a força poética, eis que ele “transforma-se num cabo de alta-tensão que permita a descarga de imagens. Sujeito e objeto se dissolvem em proveito da inspiração” (2012: 178). A

figura do poeta e a maneira através da qual ele mesmo se define acabam por alicerçar a ideia de constituição de uma poética individual.

Em *Photomaton & Vox*, ocorre ainda a construção da figura do poeta, imagem indissociável da ideia de poética, por ser ele o artista que trabalha o material da linguagem. Importante lembrar a lição de Rosa Maria Martelo no livro *Os nomes da obra*, sobre a construção da imagem ou figuração do poeta na poética herbertiana: “As imagens (figurações) que temos do poeta Herberto Helder estão, por isto mesmo, intimamente ligadas a uma ideia de escrita na qual a dessubjectivação é obtida através da emergência das imagens em sentido retórico e perceptivo/memorativo.” (2016: 13). Para Herberto Helder, o poeta é um demiurgo que recria um universo à semelhança do mundo real, retirando dele as imagens primordiais e as transformando em novas, agora em um sentido “retórico e perceptivo/memorativo”, como salientado por Rosa Maria Martelo e evocado pelo próprio poeta: “Eu pergunto se o poeta cria as coisas, pergunto se as reconhece, ou então se as ordena” (131). A ideia da ordenação está ligada ao conteúdo do poema que “não é a apresentação da paisagem, a narrativa de coisas, a história do trajeto, mas um nó de energia como o nó de um olho ávido, o fulcro de uma corrente electromagnética” (131). Nessa “cosmogonia”, como define Maria Lúcia Dal Farra (1986) ao analisar a obra do autor português, está a figura do poeta “personagem”, criatura capaz de transitar entre os mundos e que “confessa”, no próprio poema, a vocação para construir universos.

Em atento ensaio sobre *Photomaton & Vox*, Manuel Frias Martins comenta a respeito da consciência sobre a natureza do fazer poético exposta por Herberto Helder: “A aventura intelectual em que *Photomaton & Vox* nos faz participar não se desliga da consciência por que Herberto Helder comenta o seu próprio movimento de atração pela poesia” (2015: 243). Além da possibilidade da criação desse universo singular, também há o trabalho com a palavra, lembrado por Herberto Helder como algo complementar à viagem interior que é a poesia:

Ouçam: é bom mexer nas palavras, organizá-las num espaço, estabelecer-lhes movimentos de rotação e translação umas com as outras. Cria uma tensão que evita a fuga completa da vida interior. Este é um outro modo de ver a questão, mas sabe-se imediatamente que é do outro modo do mesmo modo. (130-131)

Outrossim, para Herberto Helder, a palavra é o cerne do ato poético, onde não se procura resgatar o sentido de uma palavra, mas através dela elaborar o enigma, o “rpto” que constrói a ideia de sentido (ou exercício) da poesia. Trata-se, portanto, dessa organização lógica de “movimentos de rotação e translação” que permite que a construção do poema seja um fazer contínuo em que se conjuga também o desejo de escrita, da elaboração dos significados e das imagens que são as palavras na poesia herbertiana.

A poesia portuguesa contemporânea assume uma diversidade extensa em temas e em traços particulares que denominamos como poéticas. Para Jorge de Sena, em *Da poesia portuguesa* (1959), a poesia portuguesa era deficiente em qualidade de escrita,

pois precisava sobreviver à sombra de autores do porte de Camões, Sá de Miranda, Fernando Pessoa e outros nomes já reconhecidos pela crítica e pertencentes ao consagrado cânone português: “A poesia portuguesa é pobre de poetas. Há realmente, muitos poemas, muita poesia difusa; mas grandes poetas, não tantos” (Sena 1959: 18). Em 1964, o movimento da poesia experimental teria sua primeira publicação, já referida no início desta reflexão. A ideia de Sena, anterior aos novos poetas, revisitada, agora como contraponto à ideia do que era produzido em Portugal, por alguns críticos, nos mostra a evolução das poéticas e dos poetas. Vinte anos depois da obra de Sena, era publicado *Photomaton & Vox*, com a perspectiva herbertiana quanto ao fazer poético e o papel do poeta. Anos depois de Sena, também Gastão Cruz escreve sobre poesia em *A poesia portuguesa hoje*, e justamente no capítulo denominado “A querela dos antepassados”, comenta a respeito da permanência da poesia e dos “ajustes” ou evolução do fazer poético: “A poesia – nunca se insistirá demasiado nisso – é uma investigação permanente. Escrivê-la é, automaticamente, contestar e refazer toda a poesia anteriormente escrita. Cada obra poética é uma nova totalidade; cada estilo, uma nova síntese” (Cruz 1973: 19).

No que concerne à natureza da função do poeta e do poema, Herberto Helder afirma que existem duas formas de pensar o mundo ao transformá-lo em poesia:

- a) Levar a linguagem à carnificina, liquidar-lhe as referências à realidade, acabar com ela – e repor então o silêncio.
- b) Fingir escolarmente que não aconteceu nada – e escrever poemas cheios de honestidades várias e pequenas digitações gramaticais, com piscadelas de olho ao “real cotidiano”. (126)

É a ideia central de *Photomaton & Vox*: a função da poesia e do poeta. Lembremos da bipartição “repto” e “rpto”. A carnificina dirige-se diretamente ao rpto que é a poesia. Se ela é suspensão da realidade, é preciso cortar, “liquidar” o que é elo entre ambas as esferas. Então acontece a separação entre o poeta que atinge a vórtice da escrita de suspensão e afastamento, que resulta no silêncio como efeito sobre o poeta, que exaurido, permite-se não escrever e o poeta que reduz a poesia ao uma referência parcial do cotidiano. Ao longo dos textos, que se configuram em poemas, fragmentos de leituras e memórias, além de arremedos de ensaios sobre fazer poético, Herberto Helder procura esclarecer sobre essa natureza poética. Abrange a linguagem, a memória e o corpo – o poema não é apenas palavra, mas organismo, possui sangue, músculos e nervos. E surge do corpo: é a experiência do poeta que dá sentido ao que pretende dizer ao mundo. A poesia está muito além da matéria com que é escrita, constituindo um amálgama entre a memória e a experiência, tudo dentro da formação de uma poética própria, que nada mais faz do que expressar a visão de mundo do seu autor.

É substancial entender a importância do poeta para a poesia contemporânea. Herberto Helder representa a figura do poeta em busca das linhas essenciais que ordenam sua produção poética, conforme destacado por Manuel Frias Martins:

A poética subjacente a *Photomaton & Vox* tem um impulso criativo indesmentível, mas ela é também expressão de um tempo muito próprio. De facto, o seu quadro intelectual, é o que nos mostra que a poesia, sobretudo, a partir da segunda metade do século XX, deixou de ser um esforço público de comunicação para passar a ser um gesto iniciático de encenação de uma ausência: a de sentido do próprio mundo. (2015: 243)

Esse tempo “muito próprio” a que se refere o ensaísta depreende-se da ideia da poesia contemporânea portuguesa como momento em que se evidencia a percepção crítica sobre o fazer poético, algo que pode ser identificado também nos denominados Poetas do Silêncio. A poesia construída a partir da segunda metade do século XX e no século XXI possui a ambição de entender a linguagem, revelando-se como um espaço privilegiado para a diversidade de vozes e para novas formas de pensar o exercício poético.

A própria experiência, expressa ora no poema, ora em poéticas que procuram construir um campo de imaginário, linguístico e mitológico de cada poeta, configuram também uma perspectiva do artista como o sujeito que reflete sobre o mundo real e sobre as suas particulares razões de escrita. Como lembra Manuel Frias Martins, “O que a poética de *Photomaton & Vox* coloca em evidência é sem dúvida o marco português de um movimento artístico geral, dito da modernidade, orientado para uma cultura de dissociação do mundo” (Martins 2015: 242). Herberto Helder comenta na obra sobre o escrever em português que, de maneira íntima, liga-se a uma estrutura e forma de pensar singulares: “O meu labor consiste em fazer com que eu próprio ajuste cada vez mais ao meu gosto pessoal o clima geral do poema já português: a temperatura da imagem, a velocidade do ritmo, a saturação atmosférica do vocábulo, a pressão do adjectivo sobre o substantivo” (73).

João Barrento, em *A chama e as cinzas* (2016), aponta determinadas características tanto da prosa como da poesia portuguesa contemporânea e, ao deter-se sobre a poesia, comenta: “O tempo português, e europeu, que se vive na viragem do século é um tempo de passagem, de aparente tranquilidade e de muitos desassossegos, de grandes transformações e crise (no duplo sentido do termo: fase de mudanças e de consciência aguda, «crítica», dessas mudanças)” (Barrento 2016: 149). Nesse sentido, Manuel Frias Martins comenta em seu texto sobre a representatividade de Herberto Helder na poesia contemporânea e nas gerações futuras de leitores e poetas: “a produção herbertiana, e muito particularmente a que se reconhece nos princípios equacionados em *Photomaton & Vox*, aponta para um tempo cultural europeu muito específico. Chamemos-lhe o tempo dos Poetas do Silêncio” (Martins 2015: 246), opinião essa baseada nas palavras do próprio Herberto Helder quando afirma que “o silêncio é que deveria ter sido o ponto de partida para a experiência espiritual da modernidade” (126). Assim, ele é um poeta que ou está ligado, ou é fruto de um período de experimentação, alguém que constitui uma poética pessoal graças “às respectivas violações dos códigos normativos da escrita artística e da tipologia estabelecida dos géneros (poesia, romance, ensaio, etc.)” (Martins 2015: 247).

De forma circular, voltamos para o início: a ideia de liberdade, lembrada por Gastão Cruz. A liberdade da palavra, espaço de sentidos múltiplos, e a liberdade do poeta em transformar a palavra no que desejar que ela seja ou mostre ao leitor. Ao leitor, assim como ao poeta, tudo é possível. Nos desassossegos apontados por Barrento, incluímos a voragem de Herberto Helder, “poeta obscuro”, designação elaborada por ele mesmo e que aparece nas páginas de *Photomaton & Vox*. São ideias que passam as linhas de seus versos e de sua poética: a desestabilização dos nomes e dos sentidos das coisas; a provocação do corpo e do sangue; a obscuridade da escrita e o silêncio do poema.

OBRAS CITADAS

- BARRENTO, João. *A chama e as cinzas – um quarto de século de literatura portuguesa*. (1974-2000). Lisboa: Bertrand, 2016.
- CORREIA, Natália. *O surrealismo na poesia portuguesa*. Lisboa: Europa-América, 2002.
- CRUZ, Gastão. *A poesia portuguesa hoje*. Lisboa: Plátano, 1973.
- DAL FARRA, Maria Lúcia. *A alquimia da linguagem – leitura da cosmogonia poética de Herberto Helder*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1986.
- DIAS, Sousa. *O que é poesia?* Lisboa: Documenta/Sistema Solar, 2014.
- DUFRENNE, Mikel. *O poético*. Trad. Luiz Arthur Nunes e Reasylyvia Kroeff de Souza. Porto Alegre: Globo, 1969.
- GUIMARÃES, Fernando. Revisão da moderna poesia portuguesa *Revista Colóquio/Letras* (Lisboa), n. 1, pp. 34-44, mar. 1971. Disponível em <http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issueContentDisplay?n=1&p=34&o=p>.
- GUSMÃO, Manuel. *Tatuagem e palimpsesto – da poesia em alguns poetas e poemas*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2010.
- HATHERLY, Ana & Ernesto Manuel de Melo e Castro. *PO.EX: Textos Teóricos e Documentos da Poesia Experimental Portuguesa*. Lisboa: Moraes, 1981.
- HELDER, Herberto. *Photomaton & Vox*. Rio de Janeiro: Tinta-da-China Brasil, 2017.
- LEAL, Izabela. Coisas que aprendi com Herberto Helder. *Poetas que interessam mais: leituras da poesia pós-Fernando Pessoa*. Ida Alves & Luis Maffei (orgs.). Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2011, pp. 169-179.
- MARTELO, Rosa Maria. *Os nomes da obra Herberto Helder ou o poema contínuo*. Lisboa: Documenta/Sistema Solar, 2016.
- MARTINS, Manuel Frias. Um outro olhar sobre a condição hebertiana de «levar a linguagem à carnificina». Catherine Dumas et al. (orgs). *Herberto Helder, Se eu quisesse enlouquecia*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2015, pp. 231-250.

MOURÃO, José Augusto, A arte poética de Sophia de Mello Breyner Andresen (do elogio da ascese e da nostalgia do signo). *Poética do século XX*. Lisboa: Horizonte, 1984, pp. 205-214.

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

POUND, Ezra. *A arte da poesia*. Trad. Heloysa de Lima Dantas e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1976.

RODRIGUES, Angela Varela. O poema em prosa na literatura portuguesa. In.: *Revista Colóquio/Letras* (Lisboa), n. 56, pp. 23-34, jul. 1980. Disponível em <http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issueContentDisplay?n=56&p=23&o=r>.

RISO, Carla. auto-bio-thanato-grafia: a experiência do silêncio em *Photomaton & Vox*, de Herberto Helder. *SCRIPTA* (Belo Horizonte), v. 8, n. 15, pp. 46-59, 2º sem. 2004. Disponível em <http://200.229.32.55/index.php/scripta/article/view/12567/9869>.

SENA, Jorge de. *Da poesia portuguesa*. Lisboa: Ática, 1959.

PHOTOMATON & VOX: THE CONSTRUCTION OF HERBERTO HELDER'S POETICS

ABSTRACT: Herberto Helder is one of the most important Portuguese poets of the second half of the XX century and XXI century. His poetry marked by silence, body and metaphors about his own poetic making became recognized by his contemporaries and future generations of writers of prose and poetry. Published in 1979, for the first time, *Photomaton & Vox*, is a work that aligns fragments of essays texts and poems. Composed of comments, memorialistic and aesthetic experiences, the book has become a form of "herbertian" poetics, where we find different aspects that guide its writing. This paper uses singular essayists on the poet and on the poetic genre to analyze excerpts from *Photomaton & Vox* perceiving the characteristics that promote it as poetic and the importance of Herberto Helder for Portuguese poetry after Fernando Pessoa.

KEYWORDS: Herberto Helder; contemporary Portuguese poetry; poetics.

Recebido em 31 de março de 2018; aprovado em 2 de dezembro de 2018.