Revista *do* Centro de Estudos Portugueses

v. 37 n. 58 jul./dez. 2017

ISSN 1676-515X (Impressa)
ISSN 2359-0076 (eletrônica)

Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Reitor: Jaime Arturo Ramírez
Vice-Reitora: Sandra Regina Goulart Almeida

FACULDADE DE LETRAS
Diretora: Graciela Inés Ravetti de Gómez
Vice-Diretor: Rui Rothe-Neves

CENTRO DE ESTUDOS PORTUGUESES
Coordenadora: Silvana Maria Pessôa de Oliveira

CONSELHO ADMINISTRATIVO

Silvana Maria P. de Oliveira (Coordenadora)

Ana Lúcia Esteves dos Santos
Bernardo Nascimento de Amorim
Luiz Fernando Ferreira Sá
Marcus Vinícius de Freitas
Maria Cecília Bruzzi Boechat
Matheus Trevizam
Mônica Valéria Vitorino
Rogério Barbosa da Silva
Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa
Viviane Cunha
Wagner José Moreira

CONSELHO EDITORIAL DA REVISTA

Ângela Beatriz de Carvalho Faria (UFRJ)
Ângela Vaz Leão (UFMG/PUCMinas)
Annie Gisele Fernandes (USP)
Annick Moreau (Universidade de Poitiers)
Barbara Spaggiari (Universidade de Perugia)
Bernardo Nascimento de Amorim (UFOP)
Cid Ottoni Bylaard (UFC)
Edgard Pereira (UFMG)
Ida Maria Santos Ferreira Alves (UFF)
Lélia Maria P. Duarte (PUC-Minas)
Marcus Vinícius de Freitas (UFMG)
Maria Zilda Ferreira Cury (UFMG)
Mercedes Brea (Univ. de Santiago de Compostela)
Paola Poma (USP)
Raquel de Souza Madanelo (UFMG)
Renata Soares Junqueira (UNESP-Araraquara)
Rogério Barbosa da Silva (CEFET-MG)
Silvana Maria Pessoa de Oliveira (UFMG)
Viviane Cunha (UFMG)
Wagner José Moreira (CEFET-MG)

ENDEREÇO PARA CORRESPONDÊNCIA

Centro de Estudos Portugueses
FACULDADE DE LETRAS DA UFMG
Av. Antônio Carlos, 6627 - Sala 3049 - Pampulha
31270-901 - Belo Horizonte - Minas Gerais - Brasil
Fone: (31) 3409-5134 Fax: (31) 3409-5120
e-mail: jmitraud.pessoa@ig.com.br

Revista do Centro de Estudos Portugueses

Revista do CESP	Belo Horizonte	v. 37	n. 58	111 p.	jul./dez. 2017

Direção:
Silvana Maria Pessôa de Oliveira

Organização deste número:
Silvana Pessôa (Universidade Federal de Minas Gerais)
Ida Maria dos Santos Ferreira Alves (UFF)
Raquel dos Santos Madanêlo Sousa (UFMG)

Diagramação: Henrique Vieira e Alda Lopes

Normalização: Alda Lopes

Capa: Pedro Freitas

Ficha Catalográfica elaborada pelas Bibliotecárias da Biblioteca da FALE/UFMG

REVISTA DO CENTRO DE ESTUDOS PORTUGUESES. - v. 1,
n. 1, (jun. 1979). - Belo Horizonte : Faculdade de Letras da UFMG, 1979 -
il. ; 22 cm.

Resumo bilíngue.
Semestral.
Continuação do Boletim do Centro de Estudos Portugueses, a partir do v. 21, n. 28/29, (jan.-dez. 2001).
ISSN 1676-515X (impressa)
e-ISSN 2359-0076 (online)

1. Literatura portuguesa. 2. Literatura brasileira. 3. Literatura africana (Português). 4. Língua portuguesa. 5. Lingüística.

CDD : 869
469

S u m á r i o

NOTA DE APRESENTAÇÃO
Silvana Pessôa
Ida Maria dos Santos Ferreira Alves
Raquel dos Santos Madanêlo Sousa 7

ENSAIOS

Poema sobre palco: cenas de Mário Cesariny
Poem on stage: Scenes of Mário Cesariny
Maria Silva Prado Lessa 11

"a alcipe, duplamente": Vasco Graça Moura e o diálogo com a tradição
"a alcipe, duplamente": Vasco Graça Moura and the dialog with tradition
Natália Ubirajara Silva 29

Figurações do pensamento-paisagem na recente poesia de Fernando Echevarría
Thought-Landscape Figurations in the Recent Poetry of Fernando Echevarría
Arturo Diaz 45

Surrealismo e dimensão plástica em Apenas uma narrativa, de António Pedro
Surrealism and Plastic Dimension in Apenas uma Narrativa, by António Pedro
Letícia Valandro 57

Equivocidade da língua e alteridade do sujeito: a poesia de Fernando Pessoa
Language Equivocity and Subject's Alterity: Fernando Pessoa's Poetry
Glória Maria Monteiro de Carvalho
Maria de Fátima Vilar de Melo 75

RESENHAS

MONTEIRO, George. *The Pessoa Chronicles* (Poems, 1980-2016). Willimantic, CT: Bricktop Hill Books, 2016. 353 p.
Marcus Vinicius de Freitas 95

FIGUEIREDO, Isabela. *A Gorda*. Lisboa: Caminho, 2017. 285p.
Simão Valente 101

MARTELO, Rosa Maria. *Os nomes da obra*: Herberto Helder ou O poema contínuo. Lisboa: Documenta, 2016. 93p.
Mariana Pereira Guida 105

Apresentação

Abre este volume 37, número 58, da Revista do Centro de Estudos Portugueses o artigo de Maria Silva Prado Lessa que tem por foco a análise das "cenas de escrita" na poesia de Mário Cesariny. Nos poemas selecionados, destaca-se o diálogo com o teatro e ressalta-se a posição do leitor/espectador diante do espetáculo que se encena no poema.

Já o ensaio de Natália Ubirajara Silva discute, por meio da análise de um poema de Vasco Graça Moura, os intrincados processos de intertextualidade detectáveis na poesia portuguesa contemporânea.

Na sequência, Arturo Diaz, apoiando-se no conceito de "pensamento-paisagem" cunhado por Michel Collot, empenha-se em refletir sobre as "paisagens abstratas" e as "paisagens mentais" que se delineiam na poesia mais recente de Fernando Echevarría.

Por seu turno, Letícia Valandro discute a denominada "dimensão plástica" presente na pouco conhecida novela Apenas uma narrativa, de António Pedro, considerada por Jorge de Sena "uma das melhores obras surrealistas em qualquer língua".

Fechando a seção de ensaios, o texto da dupla Glória Maria Monteiro de Carvalho e Maria de Fátima Vilar de Melo comenta a poesia de Fernando Pessoa, abordando-a segundo as noções de "sujeito do insconciente" e "lalangue", conforme pensadas por Jacques Lacan.

Na seção de resenhas, podem-se ler três comentários acerca de obras recentemente publicadas: The Pessoa Chronicles (George Monteiro), A gorda (Isabela Figueiredo) e Os nomes da obra: Herberto Helder ou o poema contínuo (Rosa Maria Martelo).

Silvana Maria Pessôa de Oliveira (UFMG)
Ida Maria dos Santos Ferreira Alves (UFF)
Raquel dos Santos Madanêlo de Souza (UFMG)

ENSAIOS

Revista do CESP, Belo Horizonte, v. 37, n. 58, p. 11-27, 2017

Poema sobre palco: cenas de Mário Cesariny

Poem on stage: Scenes of Mário Cesariny

Maria Silva Prado Lessa
Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro / Brasil
mariasplessa@gmail.com

Resumo: Na obra poética de Mário Cesariny, há inúmeros poemas identificados como "artes poéticas". A metalinguagem característica dessas composições sugere uma encenação por meio da qual se replica, para o leitor, o processo de feitura do texto que tem em mãos. Fundam-se, dessa forma, sucessivas "cenas de escrita" que revelam o gesto dramático da criação poética. Esses poemas assumem, assim, um caráter performático próprio do universo teatral, onde "dizer" equivale a "fazer". Nesse sentido, a poesia de Cesariny se abre ao diálogo com o teatro e demanda uma reflexão acerca da posição do leitor/espectador diante do espetáculo de "reabilitação do real cotidiano" que se põe em cena.

Palavras-chave: literatura portuguesa; Mário Cesariny; surrealismo; cenas de escrita.

Abstract: There are several of Mário Cesariny's poems identified as "arts of poetry". The meta-language of such compositions suggests enacting, replicating to the reader the process of making the text. Successive "scenes of writing" are thus established, revealing the dramatic gesture of poetic creation. Such poems adopt a performative character, which is proper to the theatrical universe, where "saying" equals "doing". Cesariny's poetry is thus open to dialogue with theater and demands a reflection about the position of the reader/spectator towards the spectacle of the enacted "rehabilitation of everyday reality".

Keywords: Portuguese literature; Mário Cesariny; surrealism; scenes of writing.

eISSN: 2358-9787
DOI: 10.17851/2359-0076.37.58.11-27

Recebido em 30 de outubro de 2017
Aprovado em 5 de janeiro de 2018

1 Introdução

Considerado o maior representante do Surrealismo em Portugal, Mário Cesariny iniciou sua trajetória pública nas artes visuais e nas letras quase simultaneamente – expondo pela primeira vez sua obra plástica em 1949, na "I Exposição dos Surrealistas" com telas, desenhos e objetos (CESARINY, 1997, p. 61), e publicando *Corpo visível*, seu livro de estreia, no ano seguinte. Uma vez que a produção que desenvolveu ao longo de sua vida enveredou por múltiplas linguagens, investigar os traços interartísticos que se manifestam em sua "obra escrita", geralmente tomada como um todo uniforme, torna-se tarefa fundamental.

Este é o caso da abordagem do aspecto dramático da escrita do autor, o qual se faz notar tanto na abundância de poemas que dialogam com o universo teatral – conforme se lê no marcante "You are welcome to Elsinore", o qual remete à tragédia de Shakespeare, *Hamlet* –, quanto na produção de textos tradicionalmente "dramáticos" – como *Um auto para Jerusalém*, peça que mereceu duas montagens em Portugal, e *Políptika de Maria Klophas, dita mãe dos homens*, também encenada no país. A imbricação do plano da poesia com o do drama, contudo, se faz notar especialmente em suas "artes poéticas", poemas nos quais a simultaneidade entre a apresentação de uma teoria poética e a sua prática se assemelha ao gesto espetacular do encenador e do prestidigitador. A metalinguagem característica dessas composições instala uma dimensão processual de sua própria escrita, apontando a existência de um traço teatral na criação poética. Fundam-se, assim, sucessivas "cenas de escrita" que marcam a obra de Mário Cesariny desde seus primeiros livros.

Rosa Maria Martelo, em seu "Cenas da poesia", aborda a relação entre "artes poéticas" e "cenas de escrita" defendendo que, "quando um poema se transforma em cena de escrita, o que nos é dado a ver é sempre a poética que lhe está subjacente, numa situação que lhe dá corpo, espessura e concreção" (MARTELO, 2010, p. 323). Dessa forma, a leitura das cenas de escrita na poesia de Mário Cesariny revela uma poética que pensa a si mesma como um esforço de reabilitação do espaço público habitado por poeta e leitores. A consciência de ser poesia, consequência

da autoapresentação dos poemas enquanto processos de escrita, provoca um deslizamento das fronteiras entre arte e vida, como um abalo na quarta parede ficcional que é a garantia, no teatro, da distância entre público e palco. Tal projeto de transformação da vida ganha força quando se observa a frequência com que o cenário urbano é ocupado por um eu-lírico que assume o papel de personagem poeta-ator. Este, "galgando o passeio / o lápis miúdo / no bolso de trás" (CESARINY, 1961, p. 107), indaga a respeito do que escreve:

> E isso o que é que é?
> Ah, isso, veremos.
> Cinema. Teatro.
> Poesia, talvez. (CESARINY, 1961, p. 109-110).

2 Artes poéticas e encenação

Na obra escrita de Mário Cesariny, muitos são os poemas que representam "artes poéticas" e tematizam os seus processos de composição e de criação. Ao contrário das artes poéticas da Antiguidade e do Renascimento, as quais procuravam definir normas gerais para a escrita, as reflexões acerca da função da poesia e do papel do poeta no mundo nos textos de Cesariny fundam um modo particular de funcionamento. Os teóricos renascentistas, apesar de terem encabeçado um movimento de defesa da poesia e "dos princípios da educação humanista" (GREENE *et al*., 2012, p. 1158, tradução nossa) com a redação dos diversos tratados de poética, contribuíram para uma limitação das maneiras tanto de se produzir quanto de se falar sobre arte, reduzindo-as aos "termos formulados e promulgados pela poética renascentista" (GREENE *et al*., 2012, p. 1162).

Já no contexto da poesia moderna, o processo de definição de uma poética não tem como objetivo a formação de outros poetas, mas a apresentação de um modo autoral de escrita. João Cabral de Melo Neto, em seu "Poesia e composição – A inspiração e o trabalho de arte", analisa o sentido da teoria da composição na poesia moderna, defendendo que o autor

> cria as leis de sua composição. Do mesmo modo que ele cria seu tipo de poema, ele cria seu conceito de poema, e a partir daí, seu conceito de poesia, de literatura, de arte. Cada poeta tem sua poética. Ele não está obrigado a obedecer a nenhuma regra, nem mesmo àquelas que

> em determinado momento ele mesmo criou. [...] O que se espera dele, hoje, é que não se pareça a ninguém, que contribua com uma expressão original. (MELO NETO, 2012, p. 528)

Em sua coincidência entre a prática poética e a defesa de uma teoria de poesia, os poemas que representam artes poéticas parecem demonstrar o seu próprio ato de escrita, desenvolvendo-se processualmente, progressivamente, num ato performativo que se põe diante dos olhos do leitor. A imbricação dos planos da poesia e do drama emerge com especial força ao se perceber o caráter performático que subjaz a essas composições, uma vez que, no universo teatral, a ação em cena é tomada, simultaneamente, como uma representação simbólica de uma ação – ficção – e uma execução objetiva desta – que se dá também no mundo extra-ficcional, onde se encontra o ator que age sobre um palco, ou um poeta que escreve, efetivamente, o poema que diz escrever. Um traço da dramaticidade das artes poéticas reside, portanto, no fato de que, ao representarem um momento de fundação de uma poética autoral, têm como consequência imediata a fundação objetiva desta, na forma de uma cena de escrita.[1]

Nesse movimento, o poeta que se dedica às cenas de escrita dá a ver a encenação, ou a *mise en scène*, de um poema, expondo os diversos elementos necessários para que empreenda o trabalho com as palavras, pois "a *mise en scène* é a arte de projetar no espaço aquilo que o dramaturgo só poderia projetar no Tempo", como afirma Adolphe Appia (1954, p. 8 *apud* PAVIS, 2013, p. 10, tradução nossa). Dessa forma, a encenação da escrita leva o poema a se transformar em um palco, isto é, leva-o a assumir uma dimensão espacial que ultrapassa os limites da página sobre a qual se imprime, tocando os objetos e espaços trazidos à cena e os transfigurando em função da poética que os vincula.

Desde *Corpo visível* (1950), sua primeira publicação, Cesariny explora uma *mise en scène* poética que apresente aos leitores o ambiente em que se encontra o "autoractor" (CESARINY, 2004, p. 91) da "letra muito fina extremamente caligráfica" (CESARINY, 1961, p. 205) com a qual escreve o poema, sugerindo, com os elementos postos sobre o

[1] É possível perceber, aí, um eco do teatro épico de Brecht, no qual a relação dialética entre teoria e prática é feita por meio de uma direção épica cuja "tarefa maior [...] é exprimir a relação existente entre a ação representada e a ação que se dá no ato mesmo de representar", como afirma Walter Benjamin (1987, p. 88).

palco do poema, as primeiras marcas da poética que será desenvolvida ao longo de sua trajetória artística. A apresentação de cenas do cotidiano urbano será uma marca de Cesariny, na qual se toma a escrita como força de transformação do mundo e o poeta, comparado a um *prestidigitador*, "organiza um espetáculo" (CESARINY, 2008, p. 45) por meio do qual poderá reestruturar e reabilitar o "país / onde o poeta o poeta é só até à *plume*" (CESARINY, 2008, p. 83).

Em *Discurso sobre a reabilitação do real quotidiano* (1952), publicação seguinte a *Corpo visível*, o autor parece imprimir com especial profundidade o traço teatral da escrita poética que se pensa como maneira de "atravessar fronteiras" (CESARINY, 2008, p. 150). Os poemas do livro reúnem partes de uma realidade fragmentada e representam uma tentativa de "reabilitação" poética da vida "no país no país no país onde os homens / são só até ao joelho" (CESARINY, 2008, p. 83) por meio da apresentação de pequenas cenas urbanas.

Nessas "esquetes", o poeta implora aos habitantes da cidade, com "a mão erecta contra o céu" (CESARINY, 2008, p. 78), que lhe dêem "um pouco de amor" (CESARINY, 2008, p. 78), reconhecendo que entre ele e o *real quotidiano* permanece uma distância "de certa maneira hiante" (CESARINY, 2008, p. 100):

> a velha que vende bananas
> o velho roxo de calor
> o rapaz que grita sacanas
> dêem-me um pouco de amor (CESARINY, 2008, p. 78)

Os traços caracteristicamente surrealistas que se imprimem nos poemas, como o humor negro, a listagem aparentemente despropositada de elementos desencontrados, os jogos de palavras, a narrativa de sonhos e a recorrência de imagens impossíveis, como "um braço de cristal servindo de sirene / às aves trôpegas de tanta música grátis" (CESARINY, 2008, p. 92), sob o riso curto e imediato do estranhamento que provocam, mostram com especial crueza a melancolia de um sujeito que não tem lugar numa cidade que tenta reinscrever sob "um novo real poético (uno)" (CESARINY, 1997, p. 89).

Como um *flâneur*, o artista solitário traça um percurso característico da poesia moderna desde Baudelaire e de sua manifestação portuguesa em Cesário Verde. Nessa trilha, o que antes se apresentaria como uma deambulação de um sujeito pelas ruas se revela uma grande "Parada", à moda de Rimbaud, a desfilar diante dos olhos de um poeta

que afirma: "só eu tenho a chave desta parada selvagem" (RIMBAUD, 2007, p. 21). Como nas *Iluminações*, o percurso traçado pelo eu-lírico se passa no plano da linguagem que ele próprio põe em marcha: trata-se um pronunciamento "a respeito" da reabilitação do real quotidiano que busca imprimir uma nova marca por cima das reabilitações operadas anteriormente, as quais emergem nas repetidas referências a outros poetas que deixaram suas marcas sobre o cenário citadino. Dessa maneira, o trabalho de reestruturação da vida é desenvolvido a partir da montagem de pequenas cenas não apenas de escrita, mas também de leitura de certa tradição moderna da poesia. Recorrer à memória poética será tomado, portanto, como uma maneira por meio da qual se torna possível reabilitar a cidade e reabitar o espaço decadente do cotidiano português. Na tentativa de habitar os diferentes discursos sobre a cidade, o eu-lírico afirma: "a gente às vezes esquece a dor dos outros / o trabalho dos outros o coval / dos outros" (CESARINY, 2008, p. 91).

A solidão do poeta que deambula pelas ruas – ou que, antes, fá-las deambular diante de si –, evoca crônicas cesarianas como as de "O sentimento dum ocidental". A expressão moderna de "um desejo absurdo de sofrer" (VERDE, 1977, p. 93) de Cesário Verde, cujos percurso por Lisboa e encontro com os seus habitantes também se dão a partir de um olhar de um sujeito que com aqueles não se identifica, é retomada por Cesariny em seu *Discurso* de maneira exemplar. Se Cesário evoca "as crônicas navais" (VERDE, 1977, p. 94) e tenta ressuscitá-las em seu poema, numa descrição "sincrética" (MARTELO, 2005, p. 58) de interseção de imagens realistas com a meditação de "um livro que exacerbe" (VERDE, 1977, p. 99), em seu olhar analítico e bipartido de quem vê de "luneta de uma lente só" (VERDE, 1977, p. 98), também o surrealista português recorre à memória literária como maneira de transfiguração de sua experiência cotidiana, não mais partida, mas inteiramente transformada por um sujeito que "us[a] os [s]eus olhos grandes bons e abertos / e [vê] a noite" (CESARINY, 2008, p. 83).

3 Cena de escrita, cena de leitura

No poema "XVII" de *Discurso sobre a reabilitação do real quotidiano*, encontra-se uma característica arte poética cesarinyana estruturada, como outros poemas desse livro, como uma cena de escrita que representa, também, uma cena de leitura de outros poetas – principalmente

de Cesário Verde, como se verá. Em seu centro, um escritor se põe a trabalhar em seus versos "num café da baixa" (CESARINY, 2008, p. 95), ocupando e transformando, assim, o espaço público:

> eu em 1951 apanhando (discretamente) uma beata (valiosa)
> num café da baixa por ser incapaz coitados deles
> de escrever os meus versos sem realizar de facto
> neles, e à volta sua, a minha própria unidade
> – Fumar, quere-se dizer
>
> esta, que não é brilhante, é que ninguém esperava ver num livro de versos. Pois é verdade. Denota a minha essencial falta de higiene (não de tabaco) e uma ausência de escrúpulo (não de dinheiro) notável.
> [...] (CESARINY, 2008, p. 95)

Na arte poética que é esse poema, o trabalho artístico ocupa o espaço da cidade, atento aos seus habitantes, em um tempo específico – "eu em 1951" (CESARINY, 2008, p. 95), como escreve – e em diálogo com outros poetas. Estas são características que se repetirão em incontáveis poemas de Cesariny, constituindo os pontos nevrálgicos da poética que desenvolveu. Martelo vê, em "XVII", a "inscrição surrealista da poesia na vida, [...] acto performativo e libertário que mais inclui em si a poesia escrita do que se reduz a ela" (MARTELO, 2010, p. 328). A cena de escrita que se passa na cidade e em seus cafés demonstra, portanto, a necessidade da ocupação dos espaços pelos corpos poéticos de Cesariny e de seus colegas, que frequentavam os cafés lisboetas nas décadas de 1950 e 1960, os quais "podem ser vistos como laboratórios vivos de experiências performativas e experimentais, conhecendo-se mais o impacto que tiveram na história da literatura portuguesa como centros nevrálgicos de vivência, partilha e difusão de experiências estéticas" (DIAS, 2015, p. 168).

A cena de escrita passada "num café da baixa" (CESARINY, 2008, p. 95) trará outro personagem, "o Armando", que compartilha a experiência do eu-lírico, trabalhando, ele também, nos seus versos:

> [...] o Armando, que escreve à minha frente
> o seu dele poema, fuma também.
> fumamos como perdidos escrevemos perdidamente
> e nenhuma posição no mundo (me parece) é mais alta
> mais espantosa e violenta incompatível e reconfortável
> do que esta de nada dar pelo tabaco dos outros
> (excepto coisas como vergonha, naturalmente,
> e mortalhas) [...] (CESARINY, 2008, p. 95).

Uma vez que a cena é narrada desde um local de encontro com outros poetas e artistas, o poema configurará uma cena de leitura na qual se revela a possibilidade de diálogo com um poeta de outro tempo. Cesário Verde é, assim, convocado como uma "mnemónica literária" (CESARINY, 2000, p. 38), forma de aprendizado e de transformação de um cotidiano degradado. Apesar de tentar apagá-los, a arte poética de Cesariny dialoga com alguns poemas de Cesário, dos quais se destacam "Humilhações" – em que, numa cena que se passa em frente a um teatro, surge uma "fanhosa, infecta, rota, má / [...] uma velhinha suja" (VERDE, 1977, p. 42) a pedir um cigarro ao eu-lírico – e "Contrariedades", no qual se apresenta uma cena de escrita que, além refletir acerca da marginalidade do poeta frente à sociedade, traz também o hábito de fumar como característica do eu-lírico. Cesariny, no entanto, transpõe a cena de escrita do poema de Cesário – passada no interior de um apartamento – para o café, espaço público ocupado pelo poeta e por seu tabaco a infestá-lo.

> [...] (que se saiba) é esta a primeira vez
> que um poeta escreve tão baixo (ao nível das priscas dos outros)
> aqui e em parte mais nenhuma é que cintila o tal condicionalismo
> de que há tanto se fala e se dispõe
> discretamente (como quem as apanha). [...] (CESARINY, 2008, p. 95)

A escrita a respeito da vida na cidade e de seus habitantes que se apresenta na obra do poeta de "O sentimento dum ocidental" é lida por Jorge Fernandes da Silveira (1995, p. 9) como "uma forma literal e simbólica de refletir sobre o novo valor da literatura na economia de mercado da época, numa cultura em que o menor dos seus paradoxos não estava no fato de ser colonialista e periférica" – reflexão que ressoa no poema de Mário Cesariny. Ainda segundo o crítico, desde a perspectiva de um poeta que está à margem dessa sociedade, pensar sobre o valor da

poesia na cidade significa refletir acerca do seu próprio papel de poeta e do seu lugar no mundo. Nesse sentido, apresentando seus eu-líricos como escritores que descrevem cenas de um cotidiano com o qual não compactuam, ambos os poetas inserem em seus poemas o problema da leitura de seus trabalhos, pondo-se à espera da chegada do outro com quem embarcar no "navio de espelhos" (CESARINY, 2008, p. 81). Fartos, os homens dos poemas em questão se apresentam como sujeitos à margem das expectativas burguesas da sociedade portuguesa. Nas composições de Cesário, eles se encontram em situação diametralmente oposta à dos "burgueses" à porta do teatro, das frias mulheres que não lhe dirigem sequer o olhar ou das redações de jornais que recusam "um folhetim de versos" (VERDE, 1977, p. 52) por recearem "que o assinante ingénuo os abandone, / Se forem publicar tais coisas" (VERDE, 1977, p. 53). No texto de Cesariny, o poeta é dotado de uma "essencial falta de higiene" e de "uma ausência de escrúpulo [...] notável" em meio aos frequentadores do café da Baixa, escrevendo "tão baixo" que deverá servir "de lição aos presentes e futuros/ nas taménidas (várias) da poesia local", as quais "lançam um piar horrível":[2]

> sirva tudo de lição aos presentes e futuros
> nas taménidas (várias) da poesia local.
> Antes andar por aí relativamente farto
> antes para tabaco que para cesariny
> (mário) de vasconcelos (CESARINY, 2008, p. 96)

Nos poemas de ambos os autores, o hábito de fumar se torna matéria de versos e, em "XVII", confunde-se com um léxico pertencente ao universo religioso, católico – que remete também ao vocabulário de Cesário[3] – a surgir ao lado das imagens de degradação do cenário urbano: as "beatas" são guimbas de cigarro e as "mortalhas", o papel

[2] Trata-se da epígrafe do poema na primeira edição de *Discurso sobre a reabilitação do real quotidiano*, em 1952, na qual se lê uma citação de Carl Wallenstein de *A carta e o mundo*: "Vivem em harmonia as gaivotas e as taménidas… as gaivotas são brancas e as taménidas lançam um piar horrível…" (CESARINY, 1952 *apud* SARAIVA, 1986, p. 476).

[3] É o catolicismo o que Rosa Maria Martelo sublinha como sendo o que permanece do passado no presente que Cesário Verde tece em "O sentimento dum ocidental": "A grandeza que a História permite recordar não parece encontrar grandes fios de ligação com o presente [...]. [O] que do passado notoriamente permanece no presente é o Catolicismo, pernicioso e opressivo" (MARTELO, 2005, p. 54).

de enrolar tabaco. A articulação entre a escrita e o cigarro, que emerge na ligação entre a atividade de "escrever os [seus] versos" e o exercício da sua "própria unidade", "fumar", implica uma correspondência entre os seus campos semânticos: a influência poética e o acender as "priscas dos outros", a inspiração e a aspiração da fumaça, além da comparação possível entre a recepção da escrita e a contaminação do ar pelo fumo.

Assumindo um papel duplo de leitor e de escritor, o personagem de Cesariny transporta o poeta cesariano – que "já [fumara] três maços de cigarros / Consecutivamente" (VERDE, 1977, p. 51) – para uma cena em que uma "beata (valiosa)" será apanhada e reacendida. O surrealista se apropria dos textos de Cesário para os dissipar, como fumaça, ao afirmar: "esta, que não é brilhante, é que ninguém esperava ver num livro de versos" e, em seguida, "(que se saiba) é esta a primeira vez / que um poeta escreve tão baixo". Assim, se, na cena de escrita e de leitura que se passa em "XVII", a contaminação do ar pela fumaça representa o desejo de transbordamento da poesia no cotidiano, nela, o poeta ainda está à espera de que possa servir de lição, ou de beata, aos próximos – da mesma maneira que Cesário foi por ele apanhado.

O cigarro assim tratado insere uma questão fundamental no poema de Cesariny que já surgia nos textos de Cesário: o problema de leitura e de incomunicabilidade do poeta – homem alheio à lógica utilitarista e produtivista burguesa. Em "Humilhações", a questão emerge no momento em que o eu-lírico interpela o seu leitor, chamando-lhe de "burguês", referindo-se a um problema de compreensão:

> E, muito embora tu, burguês, me não entendas,
> Fiquei batendo os dentes de terror (VERDE, 1977, p. 41, grifos nossos)

O poeta de "Contrariedades", por sua vez, tem seus folhetins recusados por redações de jornais que desejam impor à sua escrita – tomada como "Arte" (VERDE, 1977, p. 53) pelo eu-lírico – um modo de produção vendável. Já o personagem de Cesariny se vê em descompasso com os clientes do café, "coitados deles", por escrever "tão baixo", desejando que a sua atividade "sirva de lição" aos poetas locais presentes e futuros.

Tomando a cena de escrita representada no poema de Cesariny como o momento de fundação de uma poética, percebe-se que o trabalho artístico é concebido como um reaproveitamento do resto (valioso) dos outros e não um trabalho "original e exacto", como o de Cesário. O diálogo entre poetas emerge como uma apropriação da sobra, do inútil

e do lixo alheio, abarcando uma reflexão acerca do valor da literatura e do espaço que esta ocupa em meio à "secura" da "luz desta cidade" (CESARINY, 2008, p. 88). Personagem principal da cena no café, o poeta é caracterizado como um sujeito a quem falta higiene e escrúpulo, perdido à margem da ordem moral imperante, e que, ao contrário do poeta de Cesário, não se pergunta "o que produz o estudo?", mas deseja inescrupulosamente invadir a realidade cotidiana, transformando-se, ele também, em "tabaco" a ser consumido pelos "presentes e futuros".

Se até aqui a cena de escrita foi tomada como uma narrativa da situação num café onde dois poetas se põem a fumar e a trabalhar em seus versos, a inserção de diversos comentários entre parênteses, acrescida do verso introduzido por um travessão ("– Fumar, quere-se dizer"), assegura a existência de uma outra dimensão teatral no poema de Cesariny que instaura, por sua vez, uma nova cena no poema. Expressões como "(que se saiba)", "(me parece)", "(ao nível das priscas dos outros)", entre muitas outras, apresentam uma "segunda voz" a dialogar com a "voz principal" que se encontra fora dos parênteses.

Destacada pela tipografia, a "segunda voz" expõe a estrutura dramática no texto de Cesariny, evidenciando que a teatralidade em questão não se restringe à cena de um poeta que diz escrever. A mudança de voz, ou a mudança de personagem, sugere que o poema é ele próprio concebido e estruturado como uma cena teatral na qual se estabelece um diálogo entre duas vozes poéticas[4]: uma, principal, se encontra fora dos parênteses e pertence ao nível do enunciado do poema, outra, coadjuvante, é aquela que se expressa à meia voz, entredita, e que, em sua metalinguagem e autorreferencialidade, remete à enunciação poética. Percebem-se, assim, pelo menos duas cenas no poema: (1) a do poeta que se encontra no café com o Armando, a fumar e a escrever versos ("eu em 1951 apanhando uma beata num café da baixa por ser incapaz coitados deles de escrever os meus versos sem realizar de facto neles, e

[4] Éric Benoit, no capítulo "Le relais des voix" de seu *Dynamiques de la voix poétique*, analisa a introdução de "personagens que falam" nos poemas e o aspecto teatral que conferem à poesia por meio de diversos "efeitos de voz" que ressoam nos poemas. Para o crítico, "la voix, dans la poésie lyrique, dans la poésie comme expression de la personne, est ce par quoi la poésie tend le plus vers le théâtre: la voix est la composante théâtrale de la poésie, avec ses intonations et ses inflexions, et particulièrement quand le poème se présente comme monologue, voire dialogue" (BENOIT, 2016, p. 53).

à volta sua, a minha própria unidade"); (2) aquela que é o próprio poema "XVII", feita como um diálogo entre vozes.

A dimensão metapoética introduzida pelos comentários e explanações do que "quere-se dizer" (CESARINY, 2008, p. 95) faz com que o poema "XVII", portanto, não apenas descreva uma cena de escrita, mas seja o próprio ato de escrita encenado. Sendo a encenação "uma interpretação do texto (ou do *script*), uma explicação do texto 'em ato'" (PAVIS, 2011, p. 124), o poema de Cesariny, ao representar sua própria cena de escrita, instaura uma estrutura potencialmente em abismo na qual se articulam indistintamente sua própria teoria de composição e seu ato de criação. Sua arte poética, portanto, não se limita a apresentar uma cena de escrita, trazendo para o poema elementos cenográficos que caracterizam a sua composição, como a ocupação do espaço público pela poesia, a preocupação com a localização da atividade artística num tempo específico, o encontro com outros poetas como forma de transformação de um cotidiano decadente, bem como o ato de apropriação inescrupulosa de outras poéticas. O poeta vai além, transformando sua arte poética na própria cena, estruturando-a sobre um palco.

4 O leitor, o espectador

Devido às particularidades que assumem na escrita moderna, as "artes poéticas" apresentam não apenas um modo único de composição, como um protocolo de leitura a ser seguido, sugerindo uma coincidência entre a demonstração da maneira de funcionamento de uma prática de escrita e o desejo de formação de um novo leitor. Segundo Rosa Maria Martelo, "o que parece estar em causa é sempre a necessidade de fazer derivar de uma nova poética de produção textual a emergência de novos protocolos de leitura, sem os quais seu pleno entendimento nem sua legitimação seriam possíveis" (MARTELO, 2003, p. 90).

O projeto cênico de transformação do cotidiano ganhará fôlego alguns anos após o lançamento de *Discurso sobre a reabilitação do real quotidiano*, quando Cesariny publica *Manual de prestidigitação* (1956), livro no qual desenvolve um "manual" de ilusionismo, instrumento que permitiria ao leitor acessar e reproduzir o processo de criação poética, o qual se apresenta como uma digitação, como um "trabalho manual" (CESARINY, 2008, p. 147) cuja aprendizagem se dá por meio de instruções a serem seguidas. Concedendo ao leitor o acesso à "técnica

mais proibida / da mágica mais procurada" (CESARINY, 2008, p. 137), a seus "truques" – algo que jamais é revelado por um prestidigitador – o autor se vê desabrigado de sua posição de proprietário da obra, detentor de sentido e verdade plenos, e dá ao outro a possibilidade de se reapossar do texto para reencená-lo.

Os poemas são transportados para palcos onde novamente se representam cenas de escrita e de leitura de certa tradição da poesia ocidental, onde são dispostos inúmeros elementos cênicos convidados a dialogar uns com os outros, num ensaio aberto que evidencia seu processo criativo. A ilusão, o engano e o fascínio exercidos pela prestidigitação são, assim, trazidos à poesia e à sua potência transformadora. O leitor é conduzido por diversos momentos da criação artística e mágica, desde "Arte de inventar os personagens" (CESARINY, 2008, p. 125), até chegar à cena final do espetáculo, num "Fresco jardim" (CESARINY, 2008, p. 154), passando pelo "Camarim" (CESARINY, 2008, p. 143), por uma "Cena para o final de um terceiro acto" (CESARINY, 2008, p. 129) e pela escolha da cenografia, expressa em "O prestidigitador organiza um espetáculo" (CESARINY, 2008, p. 145), no qual se encontram indicações cênicas próprias do texto dramático, mas apresentadas em forma de poema, descrevendo os elementos que ambientam a cena de escrita:

> Há um piano carregado de músicas e um banco
> há uma voz baixa, agradável, ao telefone,
> há retalhos de um roxo muito vivo, bocados de fitas de todas as cores
> [...] (CESARINY, 2008, p. 145).

Se a fundação de uma poética implica uma reflexão acerca não apenas do modo de composição que subjaz aos poemas, mas a respeito dos protocolos de leitura que neles se estabelecem, as cenas de escrita na poesia trazem consigo uma indagação a respeito do quê do espetáculo teatral é transposto tanto para o ato de escrita, quanto para o momento da leitura, numa reflexão que busca um paralelo entre o espectador numa sala de teatro e o leitor que tem um livro nas mãos. Abordando frequentemente o problema da recepção dos poemas, Cesariny parece indicar aos seus leitores a existência de uma transformação de um "assistir **ao** espetáculo", configuração que garante a distância de autopreservação do espectador, para um "assistir **o** espetáculo", numa convocação que o retira da poltrona

e o implica como um coparticipante do processo artístico de "reabilitação do real quotidiano" e como um assistente de prestidigitador.

Apresenta-se, assim, um percurso criativo ao qual os espectadores e leitores são convidados. O percurso na cenografia, ressalta Patrice Pavis, "convida o espectador a descobrir os pontos nevrálgicos da cenografia ou do espaço teatral, a não considerar o cenário como fixo e acabado, mas como um local onde o olhar se investe de maneira diferente conforme os momentos do espetáculo" (PAVIS, 2011, p. 283). Percorrendo o espaço cênico, o espectador (ou o leitor) das cenas de escrita de Cesariny é retirado da sua poltrona e se vê guiado e dirigido por aquele que se assume como o prestidigitador, sendo convocado a integrar o espaço do espetáculo poético que se monta progressivamente:

> **arte de inventar os personagens**
>
> Pomo-nos bem de pé, com os braços muito abertos
> e olhos fitos na linha do horizonte
> Depois chamamo-los docemente pelos seus nomes
> e os personagens aparecem (CESARINY, 2008, p. 125)

Estratégia fundamental para abalar a distância segura do leitor, a linguagem injuntiva é frequentemente utilizada por Cesariny. Por meio dela, o autor se dirige ao seu leitor e sugere que este siga algumas ações, por meio de verbos e expressões no imperativo, como "deve-se", "é preciso", "despe-te", "escuta", "vá", "fiquemos", entre outros. O uso dos pronomes de segunda pessoa, bem como de primeira pessoa do plural, como no poema acima, apesar de poder ser relacionado a um endereçado que não o leitor, remete também àqueles que se põem a ler. Dessa maneira, a constante interpelação do leitor parece guardar uma chave de leitura fundamental da obra de Cesariny: os poemas tendem a "transgredir o umbral de representação" (GENETTE, 2004, p. 16, tradução nossa), numa ação "metaléptica" – conforme explorada por Genette –, causadora de um deslizamento das fronteiras entre as esferas poética e extrapoética, estética e ética.

A cena de criação artística na qual um espectador é incluído como um participante do processo de construção poética sugere, no limite, o deslocamento do seu leitor da posição de um "espectador incólume" (BLUMENBERG, 1990) – o qual se compraz com sua posição de autopreservação diante da experiência estética –, por meio da criação

de estratégias para limitar o contato contemplativo e confortável com a obra, transformando-o em personagem necessário para a construção de sentido e que deve agir diante do que lhe ordena a obra:

> Despe-te de verdades
> das grandes primeiro que das pequenas
> das tuas antes que de quaisquer outras
> [...]
> Então, meu senhor, poderemos passar
> pela planície nua (CESARINY, 2008, p. 146).

O franqueamento das fronteiras ficcionais por meio da interpelação constante do leitor parece simular a transposição, para fora do texto, das possibilidades criadoras e revolucionárias propostas pela "intervenção surrealista", provocando, assim, um profundo abalo na quarta parede ficcional que separa o espectador da ação dramática. Se, no teatro, "[n]a qualidade de *voyeur*, o público é instado a observar as personagens, que agem sem levar em conta a plateia, como que protegidas por uma quarta parede" (PAVIS, 2011, p. 316), as cenas de escrita dos poemas de Cesariny têm como efeito um abalo na separação imaginária, rompendo a distância contemplativa do espectador frente à representação que se desenvolve sobre o palco-poema, por meio de uma "porosidade" (MARTELO, 2010) que se instala entre a realidade diegética (do texto, ou do palco), e a realidade extradiegética (cotidiana, habitada por leitores e espectadores).

Assim, as cenas de escrita na poesia de Cesariny pressupõem, no limite, cenas de leitura de sua poética, nas quais se busca uma transformação do leitor de poesia em um espectador que **assiste o** espetáculo, contribuindo como assistente na reabilitação de um cotidiano decadente. Suas cenas de escrita representam, assim, novas maneiras de inscrição da poesia na cidade e não apenas da cidade na poesia. Trata-se de um movimento de transbordamento, para fora das páginas dos poemas, de um olhar sobre o mundo que o transforma, que nele intervém, uma vez que, como defende Martelo (2010, p. 323), os poemas que representam cenas de escrita implicam não apenas a fundação de uma poética, mas uma "ética de escrita".

Referências

APPIA, Adolphe. Notes de mise en scène pour L'Anneau de Nibelungen (1891-1892). *Revue d'histoire du théâtre*. Paris, v. I-II, p. 46-59, 1954.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas, v. 1. Trad. Sergio Paulo Rouanet. Pref. Jeanne Marie Gagnebin. 3. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

BENOIT, Éric. *Dynamiques de la voix poétique*. Paris: Classiques Garnier, 2016.

BLUMENBERG, Hans. *Naufrágio com espectador*: paradigma de uma metáfora da existência. Lisboa: Assírio Bacelar, 1990.

CESARINY, Mário. *Corpo visível*. Lisboa: Ed. do Autor, 1950.

CESARINY, Mário. *Discurso sobre a reabilitação do real quotidiano*. Lisboa: Contraponto, 1952.

CESARINY, Mário. *Manual de prestidigitação*. Lisboa; Contraponto, 1956.

CESARINY, Mário. *Poesia (1944-1955)*. Lisboa: Delfos, 1961.

CESARINY, Mário. *A intervenção surrealista*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1997.

CESARINY, Mário. *A cidade queimada*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2000.

CESARINY, Mário. *Pena capital*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

CESARINY, Mário. *Manual de prestidigitação*. Lisboa: Assírio & Alvim (Biblioteca Editores Independentes), 2008.

DIAS, Sandra Isabel Guerreiro. *O corpo como texto*: poesia, performance e experimentalismo nos anos 80 em Portugal. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2015.

GENETTE, Gérard. *Metalepsis*: de la figura a la ficción. Trad. Luciano Padilla López. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2004.

GREENE, Roland *et alii*. *The Princeton encyclopedia of poetry and poetics*. New Jersey: Princeton University Press, 2012.

MARTELO, Rosa Maria. Cenas de escrita. In: _____. *A forma informe*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010. p. 323-343.

MARTELO, Rosa Maria. Modernidade e senso comum: o lirismo nos finais do século XX. *Cadernos de Literatura Comparada*, Porto, n. 8/9, p. 89-105, 2003.

MARTELO, Rosa Maria. Relendo "O Sentimento dum ocidental". In: VERDE, Cesário. *O sentimento dum ocidental*. Organização e posfácio de Rosa Maria Martelo. Porto: Campo das Letras, 2005.

MELO NETO, João Cabral de. Poesia e composição – A inspiração e o trabalho de arte. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*. 20. ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2012.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Trad. Maria Lúcia Pereira, J. Guinsburg, Rachel Araújo de Baptista Fuser, Eudynir Fraga e Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2011.

PAVIS, Patrice. *Contemporary Mise en Scène*: Staging theater today. Transl. Joel Anderson. London; New York: Routledge, 2013.

RIMBAUD, Arthur. *Iluminações e Uma cerveja no Inferno*. Trad., intr. e notas de Mário Cesariny. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007.

SARAIVA, Maria de Fátima Aires Pereira Marinho. *O surrealismo em Portugal e a obra de Mário Cesariny de Vasconcelos*. Universidade do Porto, 1986. Disponível em: <http://goo.gl/4FV3J6>. Acesso em: jun. 2014.

SILVEIRA, Jorge Fernandes da. Cesário: duas ou três coisas. In: VERDE, Cesário. *Cesário Verde*: todos os poemas. Organização, introdução e bibliografia de Jorge Fernandes da Silveira. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1995. p. 7-23.

VERDE, Cesário. *O livro de Cesário Verde*: seguido de algumas poesias dispersas. Org. Cabral do Nascimento. Lisboa: Minerva, 1977.

Revista do CESP, Belo Horizonte, v. 37, n. 58, p. 29-44, 2017

"a alcipe, duplamente": Vasco Graça Moura e o diálogo com a tradição

"a alcipe, duplamente": Vasco Graça Moura and the dialog with tradition

Natália Ubirajara Silva
Rede Municipal de Ensino de Porto Alegre, Porto Alegre, Rio Grande do Sul / Brasil
natisil1@gmail.com

Resumo: O presente artigo tem como objetivo analisar elementos da poética de Vasco Graça Moura (1942-2014) a partir do poema "a alcipe, duplamente", presente na antologia *Poesia 2001/2005* (2006). Poeta de vertente clássica, Vasco Graça Moura se caracteriza pelo uso abundante das relações transtextuais (conforme a acepção de Gérard Genette) como elemento chave para a interpretação de seus poemas. No poema analisado, destacam-se a intertextualidade (citação, alusão), a arquitextualidade e a hipertextualidade como recursos poéticos. Em "a alcipe, duplamente", o reconhecimento da relação transtextual com a obra de Pierre de Ronsard e da Marquesa de Alorna (Alcipe) se mostra fundamental para a construção do sentido do poema, num processo de transposição paródica da tradição literária.

Palavras-chave: Vasco Graça Moura; poesia portuguesa contemporânea; intertextualidade; transposição paródica.

Abstract: The present article's goal is to analyze elements of the poetry by Vasco Graça Moura (1942-2014) through the poem "a alcipe, duplamente", present in the anthology *Poesia 2001/2005* (2006). A poet of classic lineage, Vasco Graça Moura has as a feature the abundant use of transtextual relations (according to Gérard Genette's definition) as a

eISSN: 2358-9787
DOI: 10.17851/2358-9787.37.58.29-44

key element to the interpretation of his poems. In the analyzed poem, intertextuality (quote, allusion), architextuality and hypertextuality are highlighted as poetic resources. In “a alcipe, duplamente”, the acknowledgement of the transtextual relation with works by Pierre de Ronsard and the Marquise of Alorna (Alcipe) is fundamental for the construction of the poem’s meaning, in a process of parodic transposition of literary tradition.

Keywords: Vasco Graça Moura; contemporaneous Portuguese poetry; intertextuality; parodic transposition.

Recebido em 06 de outubro de 2017

Aprovado em 5 de janeiro de 2018

Vasco Graça Moura tem sido um dos nomes de destaque na literatura portuguesa contemporânea. O advogado, nascido em 1942 e falecido em 2014, destacou-se como poeta, ensaísta e tradutor. Além da profícua carreira literária, com mais de trinta livros publicados e traduções de nomes como Dante Alighieri e William Shakespeare –, Moura ocupou diversos cargos políticos após a Revolução dos Cravos (1974). Seu ativismo pós-1974 também se traduziu em militância na área cultural, dirigindo a emissora pública RTP2 e variadas fundações.

A crítica literária reconhece na poesia de Vasco Graça Moura um “sopro epicizante” (MOISÉS, 2008, p. 483), o qual se deve à recorrência de formas fixas consagradas e ao conteúdo intelectual de seus poemas (cf. MOISÉS, 2008, p. 483). A obra *Poesia 2001/2005* é uma antologia publicada em 2006. A seção “currente calamo” apresenta poemas que unem o popular ao clássico, como bem indica a epígrafe: “um magusto poético no palácio fronteira” (MOURA, 2006, p. 121). “Magusto” é uma festa popular em que as famílias reúnem-se em torno da fogueira; “palácio fronteira” se refere ao Palácio dos Marqueses de Fronteira, em Lisboa. Construído no século XVII, o palácio foi residência de diversos nobres portugueses. Assim, ao lado de poemas com estrutura métrica rígida e referências eruditas, temos poemas que unem a forma clássica a temas prosaicos (“o magusto de ricardo reis”) e jogos formais (“glosa libertina do mote desconstruído”, “imitado de borges”).

A expressão latina *currente calamo* significa “ao correr da pena”, isto é, uma escrita sem grandes correções ou preocupações com o estilo.

Ora, uma leitura breve dos poemas de Graça Moura basta para que o leitor desconfie dessa pretensa falta de cálculo: a busca deliberada e intensa pelo diálogo com outros poetas (Borges, Pessoa, Alcipe, Eugénio de Andrade) e a configuração formal dos versos, muitos deles seguindo esquemas métricos clássicos, indicam uma poética fruto de burilamento constante. Mais do que um despreocupado "correr da pena", o *currente calamo* de Moura remete a uma escrita marcada pelas mais diversas experimentações.

O Palácio Fronteira, mencionado na epígrafe, foi residência de Leonor Almeida Portugal de Lorena e Lencastre, a Marquesa de Alorna (1750-1839). Incentivadora de novos talentos, como Bocage e Herculano, a marquesa adotava em suas produções poéticas o nome árcade de Alcipe, numa referência à filha de Ares e Aglauro. Além de compor sonetos neoclássicos, a Marquesa de Alorna traduziu a *Arte Poética* de Horácio. Alcipe aparece em cinco poemas de "currente calamo": "a uma dona manuela júdice, recolhida no mosteiro de s. fernando pessoa a campo de Ourique", "a alcipe, duplamente", "glosa libertina do mote desconstruído", "a bacante" e "soneto de alcipessoa".

No poema "a uma dona manuela júdice, recolhida no mosteiro de s. fernando pessoa a campo de Ourique", o sujeito lírico afirma "que a não ser que me constipe / ou apanhe alguma gripe, / terei o maior prazer / em ir à casa de alcipe" (MOURA, 2006, p. 124). E é lá, nesse espaço, que se dá a construção do poema seguinte, "a alcipe, duplamente", no qual iremos focar a análise:

a alcipe, duplamente

As horas voadoras vão trazendo
O instante fatal de uma partida
Alcipe

e ainda ecoa aqui, neste palácio,	10 (6,10)
aquilo que, senhora, haveis escrito,	10 (6,10)
lembrando-me, entre o bom e o bonito,	10 (6,10)
coisas que vinham já do velho horácio.	10 (6,10)
como ronsard eu quis beber no Lácio	10 (4, 8, 10)
a vã dita galante de o ter dito	10 (6,10)
a helena e a *mignonne*, com o fito	10 (6,10)
de seduzi-las pelo cartapácio.	10 (4, 8, 10)

e há sempre mais colegas nessa lida	10 (6,10)
sobretudo os que a foram escrevendo:	10 (6,10)
os poetas também sabem da vida	10 (6,10)
e as musas vivem disso, pois, correndo,	10 (6,10)
as horas voadoras vão trazendo	10 (6,10)
o instante fatal de uma partida	10 (6,10)
as horas voadoras vão trazendo	10 (6,10)
o instante fatal de uma partida	10 (6,10)
e as musas vivem disso, pois, correndo,	10 (6,10)
os poetas também sabem da vida,	10 (6,10)
sobretudo os que a foram escrevendo,	10 (6,10)
e há sempre mais colegas nessa lida	10 (6,10)
de seduzi-las pelo cartapácio,	10 (4,8, 10)
a helena e a *mignonne*, com o fito	10 (6,10)
e a vã dita galante de o ter dito.	10 (6,10)
como ronsard eu quis beber no lácio	10 (4, 8, 10)
coisas que vinham já do velho horácio,	10 (6,10)
lembrando-me, entre o bom e o bonito,	10 (6,10)
aquilo que, senhora, haveis escrito	10 (6,10)
e ainda ecoa aqui, neste palácio.	10 (6,10)

O poema apresenta um mote dístico que vem a ser retomado nos demais versos (v. 13-16). Esse expediente era muito comum nas reuniões das academias árcades, em que sonetos eram improvisados glosando um mote prévio (cf. LIMA, 2007, p. 169-170). Vários poemas de "currente calamo" glosam motes, e é interessante perceber que a maioria dos autores resgatados por Moura é de extração clássica (Homero, Alcipe, o heterônimo pessoano Ricardo Reis, os brasileiros Ivo Barroso, Ivan Junqueira e Alexei Bueno). A relação entre a forma do poema e os procedimentos criativos das arcádias se confirma no mote apresentado, retirado do soneto alcipiano "A uma despedida":

As horas voadoras vão trazendo	10 (6,10)
O instante fatal de uma partida,	10 (6,10)
Que dos gostos ligeiros desta vida	10 (6,10)
Um retrato funesto está fazendo.	10 (6,10)

A sociedade amável entretendo	10 (6,10)
Esteve a paz (por pouco possuída);	10 (6,10)
Que em mágoa pela dura despedida	10 (6,10)
No aflito peito sinto ir convertendo.	10 (6,10)
Com que horrores a pálida tristeza	10 (6,10)
Cobre o círculo breve dos meus anos,	10 (6,10)
Martiriza a sensível natureza!	10 (6,10)
Como havendo pesares tão tiranos,	10 (6,10)
E almas nobres, que adorna a singeleza,	10 (6,10)
São tão poucos os santos desenganos?!	10 (6,10)

(ALORNA, 1844, p. 15).

O soneto "A uma despedida" foi composto pela Marquesa de Alorna quando o homem a quem amava, o poeta árcade Sebastião José Ferreira Barroco, partiu em viagem (cf. HORTA, 2012). O soneto de Alcipe, seguindo as regras neoclássicas, apresenta esquema rímico ABBA / ABBA / CDC / DCD e é composto inteiramente por decassílabos heroicos (acento tônico na 6ª e 10ª sílabas poéticas). Nas estrofes, percebem-se o desconsolo e a dor causados pela separação. Também se destacam a fugacidade do tempo ("horas voadoras", "gostos ligeiros", "paz (por pouco possuída)", "círculo breve dos meus anos") e a inexorabilidade do fim ("instante fatal de uma partida", "retrato funesto", "dura despedida").

É aos versos de abertura desse soneto alcipiano que Vasco Graça Moura recorre dois séculos depois. O título, "a alcipe, duplamente", remete à estrutura dupla do poema, em que são expostos dois sentidos de leitura: as quatro primeiras estrofes formam um soneto; as quatro últimas resultam da leitura invertida dos versos anteriores. A indicação do espelhamento é a repetição do mote alcipiano "As horas voadoras vão trazendo / O instante fatal de uma partida". Essa forma invertida de soneto também é chamada de soneto-labirinto, estrutura que permite a "leitura retrógrada" (LIMA, 2007, p. 188).

Além da referência à Alcipe, a métrica filia o poema de Moura à estética clássica. O ritmo cadenciado dos versos é dado pela repetição de decassílabos heroicos e sáficos (tônica na 4ª, 8ª e 10ª sílabas poéticas). O esquema rímico do soneto, em seu sentido corrente de leitura, é ABBA / ABBA / CDC / DDC. Na diferença entre os tercetos finais de Alcipe (DCD) e de Moura (DDC), podemos entrever a marca do novo: "a alcipe, duplamente" resgata, glosa e modifica o texto neoclássico.

Na primeira estrofe, o sujeito lírico se dirige a Alcipe, a quem o poema é dedicado. O verso de abertura prescinde de inicial maiúscula, rompendo com as hierarquias, e insere o poema num discurso já em andamento. A voz do sujeito lírico não quebra o silêncio, mas faz parte de algo que já está em curso, "de discursos anteriores" (HUTCHEON, 1991, p. 166). Como Foucault, o sujeito lírico de Moura é envolvido pela palavra: "no momento de falar uma voz sem nome me precedia há muito tempo: bastaria, então, que eu encadeasse, prosseguisse a frase [...]. Não haveria, portanto, começo" (FOUCAULT, 2006, p. 5). A adoção da inicial minúscula no primeiro verso, pois, vincula o cantar contemporâneo de Vasco Graça Moura ao cantar árcade de Alcipe. Outra marca linguística do poema como continuidade (e não enquanto começo) é a conjunção aditiva "e", a qual proporciona ao leitor a impressão de que o sujeito lírico já estava em meio a um diálogo com Alcipe. Os primeiros versos, como que escritos *in media res*, revelam em Moura o desejo foucaultiano "de se encontrar, logo de entrada, do outro lado do discurso" (FOUCAULT, 2006, p. 6).

As palavras escritas outrora por Alcipe ainda ecoam, ou seja, a palavra poética permanece (v. 1-2). O eco da poesia alcipiana remete o sujeito lírico aos valores da estética clássica: o bom, o belo, o verdadeiro (v. 3), valores preconizados por Horácio (v. 4) em sua *Arte poética*, obra traduzida pela Marquesa de Alorna. O sujeito lírico está em um palácio (v. 1), muito provavelmente o Palácio Fronteira, mencionado na epígrafe de "currente calamo" e "casa de alcipe" (MOURA, 2006, p. 124). A presença do sujeito lírico nesse palácio indica, mais uma vez, o alinhamento de sua poética à estética clássica – o que se confirma se verificarmos os autores que o poeta traduziu: Dante, Petrarca, Villon. É nesse lugar que o sujeito lírico pós-moderno de Graça Moura se situa: num espaço do passado, palácio clássico, local em que os versos árcades de Alcipe ainda ressoam.

Na segunda estrofe, o sujeito lírico deseja ter a felicidade, embora vã, de seduzir por meio de seu fazer poético, a exemplo de Pierre de Ronsard (1524-1585), outra referência clássica. No Lácio, região italiana de onde se originaram o latim e, por extensão, a língua portuguesa, o sujeito lírico quisera fazer cartapácios de poemas tais como os do francês Ronsard. Poeta renascentista traduzido por Vasco Graça Moura, Ronsard compôs os "Sonetos a Helena" (1578), série de onze poemas, e a "Ode a

Cassandra" (RONSARD, 1972, p. 94-95). É a esses poemas que o sujeito lírico se refere intertextualmente (v. 7).

No primeiro quarteto e no terceto que fecha o soneto de Ronsard, "Quando fores bem velha", lê-se:

Quando fores bem velha, à noite, à luz da vela	12 (6,12)
Junto ao fogo do lar, dobando o fio e fiando,	12 (6,12)
Dirás, ao recitar meus versos e pasmando:	12 (6,12)
Ronsard me celebrou no tempo em que fui bela.	12 (6,12)
[...]	
Chorando o meu amor e o teu cruel desdém.	12 (6,12)
Vive sem esperar pelo dia que vem;	12 (6,12)
Colhe hoje, desde já, colhe as rosas da vida.	12 (6,12)
(RONSARD, 1578).	

Em versos alexandrinos, Ronsard poetiza sobre o amor, a brevidade da vida (*vita brevis*) e insta a amada a colher o dia (*carpe diem*), temas que são retomados pela estética neoclássica. Reconhecemos, no recado do amante à amada, o diálogo com o soneto árcade de Alcipe, no qual o sujeito lírico lamenta a passagem das horas voadoras e a fugacidade dos prazeres da vida. Na "Ode a Cassandra", os mesmos temas aparecem: "Oh, amor [Mignonne]! Vê quão depressa / Fenecendo, a rosa cessa / De ser bela e ser louçã! [...] Meu conselho é, pois, amor, / Que, enquanto na vida em flor, / Encantos possam sobrar-te: / Colhe, colhe a mocidade, / Pois como à rosa a idade / Da beleza há de privar-te" (RONSARD,[s./d.], p. 282).

Nos dois tercetos, o sujeito lírico afirma que, como ele e Ronsard, há outros poetas na lida do fazer poético e da conquista (conquista amorosa? Conquista do leitor?) por meio da palavra (v. 9-10). Ele sentencia: os poetas vivem, poetizam o vivido e, por isso, sabem da vida (v. 11). As musas, por sua vez, vivem de inspirar os poetas a escrever o amor vivido antes que as horas voem e o fim chegue (v. 12-14), pois a vida é breve (*vita brevis*). A imagem da brevidade e a ânsia por aproveitar o tempo presente (*carpe diem*) são construídas pela repetição do mote alcipiano ao fim do primeiro soneto.

Tem início, agora, a leitura espelhada, procedimento que reordena a sintaxe dos versos. De acordo com Lotman, "a estrutura fundamental do verso é a repetição" (1978, p. 236) e, portanto, toda repetição pode ser semantizada. A repetição espelhada no soneto labiríntico não é

idêntica, mas "invertida" (KIERKEGAARD, 2009, p. 74) e diferencial, uma vez que as variações sintáticas e semânticas verificadas na segunda leitura fazem aflorar novos sentidos. O sujeito lírico, no diálogo invertido com Alcipe, repete o mesmo "de todas as maneiras possíveis" (KIERKEGAARD, 2009, p. 76).

No primeiro terceto, vemos que as musas, agora, vivem da passagem das horas (v. 17). A poesia se ocupa da vida (v. 18), e um dos maiores motivos inspirados pelas musas é a transitoriedade da existência, como os temas clássicos *vita brevis* e *carpe diem* demonstram. Os poemas que dialogam intertextualmente com a obra de Moura trazem essa temática: em "A uma despedida", Alcipe está desconsolada ao ver o amado partir; no soneto "Quando fores velha", de Ronsard, o sujeito lírico imagina a sua amada, já idosa, lamentando tê-lo desprezado na juventude; na "Ode a Cassandra", o sujeito lírico convida a amada a colher a mocidade, pois a beleza findará.

Conforme a teoria de Lotman, "as repetições fônicas podem estabelecer ligações complementares entre as palavras" (1978, p. 192). Assim, os vocábulos sobre os quais o acento tônico recai se recobrem de significação especial; é o que se verifica na repetição do /i/ tônico em "seduzi-las" (v. 8 e v. 21) e "lida" (v. 9 e v. 20). Ao ligar os sentidos desses dois vocábulos, conclui-se que a lida do poeta é, pois, seduzir, encantar e conquistar o interlocutor via discurso. Os poetas que mais sabem da vida são os que sobre ela escrevem (v. 18-19). E viver e poetizar a vida implica amor: "e há sempre mais colegas nessa lida / de seduzi-las pelo cartapácio" (v. 20-21). A exemplo do renascentista Ronsard, o sujeito lírico quis beber no Lácio os valores ditados por Horácio, lembrando-se do que Alcipe escrevera (v. 24-26). Ao contrário das horas e da vida, transitórias, a palavra poética permanece e segue a ressoar (v. 27-28).

As rimas, fenômenos semânticos que correlacionam os significados das palavras (cf. LOTMAN, 1978, p. 215-216), estabelecem equivalências entre os vocábulos e criam arquissemas (cf. LOTMAN, 1978, p. 251-252). Desse modo, temos correlação semântica entre palácio (v. 1, 28), já (v. 4, 25), horácio (v. 4, 26), lácio (v. 5, 9), cartapácio (v. 8, 21), vocábulos que remetem o leitor ao contexto clássico e ao fazer poético; os verbos no gerúndio – escrevendo (v. 10, 19), correndo (v. 12, 17), trazendo (v. 13, 16) – expressam a ideia de processo em curso e de passagem. Também nos parece significativa a identidade sonora entre lida

(v. 9, 20), vida (v. 11, 18) e partida (v. 14, 16): a vida do poeta é poetizar contra o tempo, cantar o dia antes que o instante fatal da partida chegue.

Ao operar na lógica inversa, o soneto-labirinto altera a estrutura do soneto tradicional, na qual o mote – chave de ouro – "fecha" o poema e, de certa forma, direciona a interpretação. Na inversão pós-moderna perpetrada por Moura o mote não fecha, mas inicia o soneto espelhado, deixando os últimos versos em liberdade. A ausência da chave de ouro permite que a palavra poética de Alcipe ecoe indefinidamente (v. 28). Por meio da imagem final das palavras da Marquesa de Alorna a ecoar no palácio, o poeta reflete, duplamente, sobre o poder de conquista e sedução exercido pela arte da palavra e sobre a permanência da palavra poética diante da fugacidade da vida.

A análise do poema evidencia que "a alcipe, duplamente" é uma teia de relações transtextuais. Segundo Genette, a transtextualidade ou transcendência textual do texto é o processo pelo qual um texto se encontra "em relação, manifesta ou secreta com outros textos" (GENETTE, 2006, p. 7). Dentre as cinco subcategorias transtextuais propostas por Genette, destacam-se no poema de Vasco Graça Moura a inter, a arqui e a hipertextualidade.

Genette alarga o conceito de intertextualidade inaugurado por Mikhail Bakhtin e Julia Kristeva, definindo-a como a "efetiva presença de um texto no outro por meio de citação, plágio e alusão" (GENETTE, 2006, p. 8). São intertextuais, portanto, as citações ao soneto alcipiano, as referências a Ronsard e seus poemas e a menção a Horácio. O intertexto exerce papel significativo na leitura do poema, pois a perenidade da palavra poética, proposta pelo sujeito lírico nos últimos versos, é atestada pelo diálogo vivo entre a produção de Horácio, Ronsard e Alcipe. As citações e alusões presentes no poema – o que Guimarães chama de "referências cultas" (1983, p. 94) – podem ser entendidas como um traço pós-moderno não de ruptura, mas de vínculo com o passado, numa recriação paródica sem viés corrosivo. As relações intertextuais entre a obra de Vasco Graça Moura e seus antecessores tornam "todos [...] contemporâneos uns dos outros" (AMARAL, 2004, p. 13). Em Alcipe, Ronsard e Horácio, Moura descobriu "algum ramo perdido da árvore genealógica" (AMARAL, 2004, p. 13).

Vasco Graça Moura constrói sua imagética por meio da citação de nomes, criando um novo espaço intertextual formado pelas associações que esses nomes sugerem (cf. GUIMARÃES, 1983, p. 94).

Para Condinho (1995, p. 239), a panóplia erudita de citações, alusões e utilizações das mais diversas obras, encadeadas num todo coerente, é uma característica da poética de Moura. As imagens no poema "a alcipe, duplamente" constroem-se pelo recurso da citação e pela referencialidade intertextual (HUTCHEON, 1991, p. 200). O intertexto referencial – menção a nomes de autores, títulos de obras, personagens, etc. – não é um expediente gratuito, mas indicação, ao leitor, de uma determinada forma de ler o texto. Os referentes remetem a intertextos específicos; assim, o mote de Alcipe, a menção a Ronsard e a Horácio e o emprego do soneto como forma poética são pistas interpretativas que o sujeito lírico fornece ao leitor. Estamos diante de uma obra em que a intertextualidade "desempenha uma função constitutiva" (TODOROV, 1980, p. 61).

A arquitextualidade é definida por Genette como a relação entre um texto e seu gênero, a qual "orienta e determina o 'horizonte de expectativa' do leitor e, portanto, da leitura da obra" (GENETTE, 2006, p. 12). O arquitexto determina as "regras do jogo" (COMPAGNON, 2006, p. 158). A relação arquitextual entre o poema de Vasco Graça Moura e a forma soneto contribui para o processo interpretativo da obra. O emprego do mote e do soneto-labirinto, estrutura poética clássica, une a lírica pós-moderna de Moura à dos seus antecessores – insere-o na teia do discurso, encadeia sua voz à dos predecessores. Com seu soneto-labirinto, Vasco Graça Moura inscreve-se no grupo de "colegas" (v. 9 e 20) dedicados à arte da palavra.

A maior transformação – ou ousadia, por assim dizer – realizada por Moura é a repetição dos versos da Marquesa de Alorna, retirando-os do contexto original. Trata-se da relação hipertextual, em que um texto "brota" (GENETTE, 2006, p. 12) do outro. O hipertexto deriva de um hipotexto preexistente e o transforma. A retomada dos versos de Alcipe é uma relação hipertextual que se estabelece por meio da "paródia séria" (GENETTE, 2006, p. 21) ou "transposição" (GENETTE, 2006, p. 23). "a alcipe, duplamente" é um texto paródico, marcado pela "ocorrência de uma síntese bitextual em que o antigo se incorpora ao novo pela sobreposição das estruturas" (cf. HUTCHEON, 1985, p. 50). A repetição dos versos de Alcipe não apenas liga a poética dos dois autores, mas também estabelece a diferença. A repetição é diferencial (ALMEIDA, 2001) e multíplice: ainda que as diferenças sejam mínimas, alguma transformação ocorre; sempre há "algo de novo" (KIERKEGAARD, 2009, p. 51). A paródia transposicional, por si só, não é expediente pós-

moderno; o traço que insere a poética de Moura no que se tem chamado *pós-modernidade* é a diferença de tom da transposição realizada. Como Bakhtin (1993, p. 325) aponta, na Idade Média os textos sacros eram parodiados de forma jocosa e lúdica; na era pós-moderna da colagem, das releituras e recombinações, a transposição parodística se dá de forma "séria" (GENETTE, 2006, p. 21), utilizando-se de hipotextos consagrados para questioná-los e produzir textos novos.

Ao dialogar com os clássicos, Vasco Graça Moura põe em xeque a noção de uma pós-modernidade em confronto com os paradigmas anteriores. Nas palavras do poeta Fernando Pinto do Amaral,

> a *atitude* dos clássicos está cada vez mais na ordem do dia, sobretudo tendo em conta um problema quanto a mim central da nossa época – refiro-me à relativa dissolução do valor do *novo* e do *original* [...]: de facto, enquanto cada uma das décadas do nosso século [...] procurou sempre, de certo modo, contestar ou superar ou romper com paradigmas estéticos da década anterior (veja-se o neo-realismo dos anos 40 *contra* os presencistas, a poesia lírica ou idealista ou surrealista dos anos 50 *contra* os neo-realistas, o tardo-modernismo experimentalista dos anos 60 *contra* o existencialismo dos de 50, ou ainda o regresso ao quotidiano e à experiência dos anos 70 *contra* as vanguardas de 60), vivemos hoje um momento inédito, já que, em geral, os poetas revelados a partir da década de 80 não pretenderam romper com os anteriores (fossem eles quais fossem), recusando a lógica da permanente ruptura e a ideia de *negação* radical. (2004, p. 12)

Nessa lógica, já não existe ruptura: o diálogo criativo com a tradição engendrado por Vasco Graça Moura insere sua poética em uma continuidade, na tradição do discurso poético. Ainda assim, sua obra não é neoclássica ou árcade: é pós-moderna, trazendo elementos do passado e transpondo-os parodisticamente a novos contextos. Segundo Paz, "aquele que sabe ser pertencente a uma tradição implicitamente já se sabe diferente dela" (1984, p. 25). Vasco Graça Moura tem essa consciência, e é ela que lhe dá a liberdade de se valer dos recursos formais clássicos para poetizar sobre os mais diversos temas – Moura é um dos poetas que sabem da vida (v. 11, 18). Seu processo de transposição paródica questiona a noção de originalidade e mostra que "quem escreve ou quem lê [no contexto da pós-modernidade] está disposto a aceitar que qualquer produção literária – por mais inovadora que se apresente – se integra

numa infinita rede intertextual cujo princípio original ou cujo fim último não somos nem seremos capazes de conhecer" (AMARAL, 2004, p. 12).

"currente calamo" apresenta uma recriação propositiva do hipotexto alcipiano na "glosa libertina do mote desconstruído" (MOURA, 2006, p. 127). Esse poema, que sucede "a alcipe, duplamente", decompõe o mote de Alcipe e o redistribui. Na glosa libertina, já não há espaço para os temas clássicos; o tema é prosaico e, até mesmo, erótico:

glosa libertina do mote desconstruído

As horas voadoras vão trazendo
O instante fatal de uma partida
Alcipe

vinde ouvir voltas a mote	7 (3,7)
pelas *horas voadoras*	7 (3,7)
por isso minhas senhoras	7 (2,7)
aligeirai o decote	7 (4,7)
mostrai prendas sedutoras	7 (3,7)
e dai-me a ver nesse *instante*	7 (4,7)
em *fatal* arremetida	7 (3,7)
o que em vós é mais arfante	7 (3,7)
e onde pousa um diamante	7 (3,7)
a pregar-vos a *partida*.	7 (3,7)
fosse eu tão puro carbono	7 (4,7)
rodeado de esmeraldas	7 (3,7)
e de repente no sono	7 (4,7)
simularia abandono	7 (4,7)
pra rolar dentro das fraldas.	7 (4,7)
ai de mim, todas as *horas*	7 (3,7)
nessa macia descida	7 (4,7)
me trariam de seguida	7 (3,7)
só poréns e mais emboras	7 (3,7)
de me pôr a alma *partida*.	7 (3,7)
sendo assim curta a viagem	7 (4,7)
para quem tanto imagina	7 (4,7)
ficaria da aterragem	7 (3,7)
rasto e tacto de uma imagem	7 (3,7)
permanente na retina.	7 (3,7)
e assim eu a irei retendo	7 (3,7)

quando as *horas* de corrida	7 (3,7)
voadoras vão trazendo	7 (3,7)
o instante fatal dizendo	7 (4,7)
ser já tempo de *partida*.	7 (3,7)

(MOURA, 2006, p. 127).

Partimos do Palácio Fronteira ao magusto poético. Divididos em três décimas, os versos apresentam sete sílabas poéticas (redondilha maior, recorrente na poética de Garcia de Resende e Camões) e esquema rímico misto. O dístico alcipiano novamente serve de epígrafe, mas já não retorna como refrão: fragmenta-se e se embaralha, tendo cada uma de suas partículas inserida em novos contextos linguísticos. A utilização dos verbos na segunda pessoa do plural, traço arcaizante, confere tom elevado a um poema de tema prosaico: "aligeirai o decote / mostrai prendas sedutoras" (v. 4, e 5). As pedras preciosas – esmeraldas, diamantes – remetem à nobreza. As joias se ligam à materialidade, ao corpo da mulher, ao desejo – o diamante, puro carbono, a rolar dentro dos trajes de baixo se possível fosse (v. 9-15). O prazer carnal é momentâneo e pode levar a crises, a adversidades, a concessões (v. 17-20), tal como o amor entre a Marquesa de Alorna e Sebastião José Ferreira Barroco. Nos versos da glosa libertina de Moura, repercute a primeira estrofe de "A uma despedida", reflexão sobre o caráter fugidio dos gostos ligeiros da vida – neles incluído o amor.

As três décimas se encerram com a palavra "partida". No fim da primeira estrofe, o sujeito lírico afirma haver um diamante pousado a "pregar uma partida", pregar uma peça em suas interlocutoras (v. 9-11). Os verbos no imperativo conclamam as senhoras a se aproximar do sujeito lírico para ouvi-lo e seduzi-lo. Ocorre uma inversão do processo poetizado em "a alcipe, duplamente", quando era o poeta a seduzir pelo cartapácio. Na segunda estrofe, a predominância de verbos no futuro do pretérito do indicativo sugere imaginação, conjecturas, hipóteses, desejos. Ao fim da estrofe, o sujeito lírico se vale do adjetivo "partida" para indicar como se sentiria sua alma ao deparar-se com as consequências do relacionamento amoroso. A fugacidade do encontro é contornada pela imaginação e pelos sentidos (v. 21-25), única forma de retê-lo no espaço da memória ao chegar o "tempo de *partida*" (v. 30).

A operação de transposição paródica iniciada em "a alcipe, duplamente" se completa e se soma ao processo de rebaixamento, "transferência ao plano material e corporal, o da terra e do corpo na sua

indissolúvel unidade, de tudo que é elevado, espiritual, ideal e abstrato" (BAKHTIN, 1993, p. 17). Do Palácio Fronteira, do Lácio, do mundo de Horácio, Ronsard e Alcipe, o leitor é conduzido ao magusto, à festa, ao mundo pós-moderno, à decomposição e recomposição das formas clássicas – e isso não se configura como negação ou demérito para com os autores clássicos, mas diálogo, repetição, instauração do novo a partir do velho. Vasco Graça Moura confirma, em sua poética, que as palavras de Horácio, Ronsard e Alcipe ainda ecoam aqui, na contemporaneidade.

Referências

ALMEIDA, L. P. *Notas sobre a Gjentagelsen kierkegaardiana*, 2001. Disponível em: <http://www.ifen.com.br/artigos/leo-2001.htm>. Acesso em: 10 jun. 2012.

ALORNA, Marquesa de. *Obras poéticas de D. Leonor de Almeida Portugal Lorena e Lencastre*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1844. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=1pkfAQAAIAAJ&pg=PA15&lpg=PA15&dq=a+um a+despedida+marquesa+de+alorna&source=bl&ots=bZqjhdN3z6&sig=dSEfTilQTofugEtFAFJ0lEwhpeM&hl=pt-BR&sa=X&ved=0ahUKEwisk-ySlLDWAhXE2yYKHRCMAAsQ6AEIRT AH#v=onepage&q=a%20uma%20despedida%20marquesa%20de%20alorna&f=false>. Acesso em: 18 set. 2017.

AMARAL, F. P. O legado clássico na poesia contemporânea. In: FERREIRA, José Ribeiro; DIAS, Paula Barata (Coord.). *Fluir Perene:* a cultura clássica em escritores portugueses contemporâneos. Coimbra: Universidade de Coimbra, 2004. p. 9-15.

BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento:* o contexto de François Rabelais. 2. ed. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1993.

COMPAGNON, A. *O demônio da teoria:* literatura e senso comum. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

CONDINHO, L. O concerto campestre: recensão. *Colóquio/Letras*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, n. 135/136, p. 239-240, jan. 1995. Disponível em: <http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issueContentDisplay?n=135&p=239&o=p>. Acesso em: 22 jun. 2014.

FOUCAULT, M. *A ordem do discurso*: Aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. 14. ed. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 2006.

GENETTE, G. *Palimpsestos*: a literatura de segunda mão. Tradução de Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: Faculdade de Letras/UFMG, 2006. Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/46591105/GENETTE-Gerard-Palimpsestos>. Acesso em: 26 mar. 2014.

GUIMARÃES, F. A variação dos semestres deste ano; 365 versos, seguido de A escola de Frankfurt: recensão. *Colóquio/Letras*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, n. 71, p. 94-95, jan. 1983. Disponível em: <http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issueContentDisplay?n=71&p=94&o=p>. Acesso em: 22 jun. 2014.

HORTA, M. T. *As luzes de Leonor:* a marquesa de Alorna, uma sedutora de anjos, poetas e heróis. Alfragide: Dom Quixote, 2012.

HUTCHEON, L. *Uma teoria da paródia*: ensinamentos das formas de arte do século XX. Tradução de Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985.

HUTCHEON, L. *Poética do pós-modernismo*: história, teoria, ficção. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

KIERKEGAARD, S. *A repetição:* um ensaio em psicologia experimental por Constantin Constantius. Tradução de José Miranda Justo. Lisboa: Relógio D'Água, 2009.

LIMA, R. L. M. *A forma soneto*. Maceió: UFAL, 2007.

LOTMAN, I. *A estrutura do texto artístico*. Tradução de Maria do Carmo Vieira Raposo e Alberto Raposo. Lisboa: Estampa, 1978.

MOISÉS, M. *A literatura portuguesa*. 35. ed. São Paulo: Cultrix, 2008.

MOURA, V. G. currente calamo. In: _____. *Poesia 2001/2005*. Lisboa: Quetzal, 2006. p. 119-161.

PAZ, O. *Os filhos do barro:* do romantismo à vanguarda. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

RONSARD, P. Ode a Cassandra. *O livro de ouro da poesia da França*. Tradução de R. Magalhães Jr. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1972. p. 282.

RONSARD, P. *Quand vous serez bien vieille* / Quando fores bem velha. Tradução de Guilherme de Almeida. 1578. Disponível em: <http://antoniocicero.blogspot.com.br/2009/03/pierre-de-rondard-quand-vous-serez-bien.html>. Acesso: 18 set. 2017.

TODOROV, T. *Simbolismo e interpretação*. Tradução de Maria de Santa Cruz. Lisboa: Edições 70, 1980.

Revista do CESP, Belo Horizonte, v. 37, n. 58, p. 44-55, 2017

Figurações do pensamento-paisagem na recente poesia de Fernando Echevarría

Thought-Landscape Figurations in the Recent Poetry of Fernando Echevarría

Arturo Diaz
Centro de Estudos Filosófico-Humanísticos/Universidade Católica Portuguesa, Braga / Portugal
arturodiaz@live.com.pt

Resumo: Este estudo funda-se no conceito de "pensamento-paisagem" de Michel Collot e exprime duas direções de sentido: primeiro, o processo genético deste pensamento que engendra paisagens abstratas; em segundo lugar, as paisagens mentais exprimem o espaço do pensamento figurativo. Descrevemos também os modos de génese deste novo campo do pensamento e as suas propriedades.

Palavras-chave: "pensamento-paisagem"; processo, génese, espaço do pensamento.

Abstract: This communication is based on the concept of "thought-landscape" of Michel Collot and expresses two directions of meaning: first, the genetic processes of this thought that unfolds in landscapes and landscapes that express the space of figurative thinking. Then the description of the engendering of this new field of thought and its properties.

Keywords: "thought-landscape"; process, genesis, space of thought.

Recebido em 30 de outubro de 2017

Aprovado em 9 de janeiro de 2018

eISSN: 2358-9787
DOI: 10.17851/2358-9787.37.58.44-55

1. Conceito de "pensamento-paisagem"

Vamos focalizar a nossa abordagem numa obra poética recente, datada de 2013, intitulada *Categorias e outras paisagens*. Esta obra distribui-se em quatro secções, todas elas ligadas entre si e orientadas para a expressão dessa paisagem última da vida do poeta. O livro inicia com o poema "É o que vemos que nos reza dentro"; seguem-se as secções "Retiro", "Paisagem prévia", "Aguarela", "Paisagem evolutiva" e "Retrato".

O poeta continua fiel às matrizes do seu ofício, caracterizado por uma poética fenomenológica da revelação da luminosidade do ser que se exprime na génese do espaço do pensamento e nessa espiritualidade de sagração jubilosa do mundo.

Nesta obra, o seu intelecto agente e operativo absorve e submete a uma análise intelectual a multiplicidade do concreto, que fulgura nesse novo espaço mental construído, numa outra dimensão espácio-temporal, e que recebe o nome de lugar, campo e *paisagem*. A *paisagem* será uma espécie de campo transcendental do *pensamento alto*, povoado de signos virtuais, puras imagens e figurações do mundo. Neste sentido, o nosso conceito "pensamento-paisagem", inspirado em Michel Collot, exprime um duplo movimento que vai da abstração dos sinais sensíveis do mundo para o campo dos signos virtuais, que compõem e dão consistência à paisagem transcendental do pensamento. Como precisa Michel Collot: "Permite, ao mesmo tempo, sugerir que a paisagem provoca o pensar e que o pensamento se desdobra como paisagem." (COLLOT, 2013, p. 12)

Uma ascese ou linha evolutiva *dianoética* expansiva percorre esta obra, rumo ao engendramento dessas paisagens mentais, puras imagens que fulguram nesse pensamento abstrato e visual. As ditas *categorias* são os conceitos operativos do engendramento dessas *paisagens* que, morando dentro, se abrem ao horizonte sensível do mundo. Há momentos, porém, em que apenas persiste a evidência da imagem do mundo como uma epifania, revelação instantânea do ser pelas figuras e que se manifesta nessa reverberação aurática em torno dos entes concretos:

> Porque é à volta do vulto
> que a paisagem se ilumina. (ECHEVARRÍA, 2013, p. 30)

2. O processo poético

As janelas dão sempre para estarmos
a ver por elas o que não se vê
– o ponto onde o fenómeno é epifania de acto,
a palpitar por trás no tempo só de ser.
(ECHEVARRÍA, 1998)

O pensamento abre-se a paisagem.
Uma pura paisagem.
(ECHEVARRÍA, 2013, p. 58)

Vamos descrever o processo de engendramento dessas paisagens do espírito, processo esse imanente que implica o exercício das faculdades da alma, concretamente a percepção da *retina amante* das coisas do mundo. A cada dia que passa, o poeta contrói e erige uma nova paisagem, embora a descrição desse processo de engendramento se repita com discreta variação de um elemento ou outro que se acrescenta. A *Obra inacabada* (2006) de Fernando Echevarría é de uma rigorosa e tensa coerência interna nos seus mecanismos estilísticos, temas e processos de engendramento do novo espaço mental. O poeta figura-se como um nómada imóvel, contemplativo, que caminha firme na fé, nesta Terra dos vivos. O que dá sentido à sua existência eminentemente contemplativa são esses conceitos operativos ou as ditas *categorias* e as *paisagens do espírito* que ele constrói e cria.

Deste modo, e no âmbito de uma despovoadora ascese de corte dos ruídos mundanos, o estudo analítico, árduo e paciente, o silêncio gerador e o vazio são condições da irrupção das inéditas paisagens mentais. Tudo isto é necessário para que a nova paisagem mental surja, uma paisagem do e *no* pensamento:

> O espírito espera do silêncio
> que ele dê lugar ao vazio (ECHEVARRÍA, 2013, p. 482)

No termo do processo do *ver*, analisar e escrever no regime da imanência perceptiva, cessa essa mestria contida e rigorosa das visões escritas para dar lugar à manifestação da paisagem mental em si, composta de figuras e imagens, nesse campo ou lugar do pensamento abstrato, objectivo e impessoal:

> Por fim, recua a mestria.
> Só aparece a paisagem
> Transposta quase fixa
> Mas de justiça da imagem. (ECHEVARRÍA, 2013, p. 266)

A descrição do processo torna-se mais explícita no poema "O sol de inverno empalidece". A sua fria luz grava-se primeiro na inteligência, passando pela *retina amante*, antes de se inscrever na palavra. E é no regime intersticial das passagens entre a intelectualização do fenómeno e a sua expressão verbal que se experimenta o efeito incorporal impassível como Acontecimento, a tal eficácia operativa que extrai do real a sua essência ou potencial virtual e a sua consequente actualização no plano da expressão:

> Assim, aos poucos, sofre-se e se enreda
> o labor da recíproca distância:
> uma exaurindo do real a essência
> e a outra, real, a realizá-la. (ECHEVARRÍA, 2013, p. 262)

É por isso que estas paisagens têm uma consistência virtual ou pregnância ontológica que resulta da *coalescência* ou movimento de reversibilidade entre o potencial virtual e o actual. Há, por conseguinte, um modo ligado de individuação singular intensivo nesta poesia que vai das multiplicidades virtuais sensíveis, passando pelo acto de percepção reconfigurador, e desaguando no acto de escrita e no processo de leitura.

As *paisagens* do espírito são construídas para serem habitadas como fenómeno eminentemente perceptivo em movimento rítmico de figuras e imagens. Elas exprimem o movimento do pensamento nele mesmo, de onde emanam as palavras fundadoras, aquelas que perduram, após a almejada transposição para o plano musical e pictural:

> Frequentam-se as paisagens. Cada vez,
> que entrando forem por elas
> haverá somente ver
> e ritmo de inteligência.
> (…)
> O que sobrevém
> é a grande realeza
> do real. Está de pé.

> Fundado. Mas na evidência
> da palavra que se fez
> no seio do que se pensa. (ECHEVARRÍA, 2013, p. 253)

Por isso, cada *paisagem do espírito* exprime a potência afectiva da alegria abrindo o horizonte do visível, o rio e as margens contempladas, serenamente. Em última instância, a *paisagem mental* resulta do cruzamento transversal e da sobreposição do vidente e do visível, mas também da sua inscrição rítmica em palavras transbordantes de júbilo, palavras essas captadas no fluxo do pensamento:

> Mas também a vir dar à luz da mesa
> onde adequados ritmos a consignam,
> antes de entrar pela alegria imensa
> Que toma conta da da nostalgia. (ECHEVARRÍA, 2013, p. 254)

3. Génese do espaço do pensamento

> Paisagem era. Interior. O espaço,
> ultrapassada qualquer categoria
> ou lugar, ondeava. Pronto. E apto
> ao advento maior.
> (ECHEVARRÍA, 2013, p. 481)

Dito isto, já não é a expressão da derradeira paisagem singular que se afigura como protagonista desta Obra, nem sequer a figuração do tempo abstracto e metafísico. Para nós, a singularidade deste livro e desta poesia tem a ver com a génese do espaço do pensamento figurativo. E para isso vamos focalizar a nossa leitura num poema que mostra esses processos de engendramento da paisagem, mas, sobretudo, descreve a génese dessa nova topologia do pensamento.

Neste poema, que é também a expressão jubilosa, aproximada, do que será a última paisagem do poeta engendrada na Terra dos vivos, assistimos a uma tensão de sentido entre o concreto empírico e a sua figuração mental e virtual, no campo do pensamento abstrato. Não se trata de um mero jogo paradoxal de sentido nem sequer de uma mera disjunção exclusiva ou divergência de incompatibilidades. O poema, utilizando uma terminologia da ontologia deleuziana, exprime uma disjunção inclusa,

que passa pela afirmação da *coalescência* entre o atual empírico e o potencial virtual, da transposição dos sinais do mundo-*natura* para o plano dos signos e da expressão.

Este é o poema da celebração exultante da cor da plumagem e do canto dos pássaros, transposta logo para o plano abstrato de uma pauta musical. Esse canto transparente marca um ritmo veloz de *signos truncados*, enquanto que a sua penetração na espessura do bosque inscreve uma lentidão própria de um *adagio*. É da intersecção e do cruzamento destes dois planos rítmicos que, no espaço mental do *pensamento alto*, resulta essa "glória abrupta" do mundo-*natura ab intra*, uma alegria inenarrável que brota de dentroe, ao mesmo tempo, a expressão do júbilo do processo da obra em construção, a tal *Obra inacabada*.

Esta Obra resisite aos ruídos da facticidade mundana para instaurar o espaço do silêncio, da escuta e do vazio criadores. Daí a acentuada desaceleração e lentidão transcendental que ela inscreve como prefiguração e condição de uma aceleração do pensamento intuitivo e figurativo. É assim que, pelo impulso do *arroubo* e do *rapto*, o poeta entra no campo de uma ontologia imanente do ser unívoco como *processo* e *expressão*. O canto dos pássaros que se inscreve na pauta musical é como o verso que, no poema, se exprime em *truncados signos*. Não obedecendo à linearidade da sintaxe lógica, abre-se à leitura plural e infinita:

> Que glória abrupta. Que truncados signos.
> Que tessitura a referir a festa
> Da obra em acto. A surdir do limbo
> desta lúcida paz de experiência
> que os pássaros, estritos, vão abrindo
> na leitura de pautas tão dissertas. (ECHEVARRÍA, 2013, p. 308)

A espera infinita é a paisagem, tudo é *paisagem*, o espaço e o tempo, nesse movimento de reversibilidade entre *vidente/visível*. Quase que somos tentados a subscrever a fórmula epistemológica do idealismo objectivo: *esse est percipi*. No entanto, creio que nesse insistente e tenso movimento de *coalescência* entre o potencial virtual e o actual empírico e no plano do ser como expressão da *palavra proferida* e *fundadora* de *paisagens inéditas*, a poética de Fernando Echevarría está mais próxima do empirismo transcendental de Gilles Deleuze (1997). Como acabámos de descrever, os seus *processos* de engendramento do espaço

do pensamento figurativo são imanentes, abrindo, no entanto, as clareiras e as dobras da invisível transcendência.

Aí, nem sequer haverá a paisagem final, porque o desejo imanente deseja sempre mais além de si, num processo infinito de engendramento expressivo das singularidades visíveis. As páginas finais do livro não encenam essas fulgurantes paisagens derradeiras que o horizonte de expectativa do leitor almeja. Se o último poema fosse aexpressão da paisagem procurada, o poder de agenciamento do desejo expressivo de singularidades sensíveis ficaria limitado e virtualmente cessaria. Da compenetração da inteligência operativa, eminentemente perceptiva e auditiva, no mundo das multiplicidades sensíveis, surge esse movimento e ritmo ondulante no pensamento, na escrita, tensa, contida e rigorosa. Os signos abrem e indicam esse horizonte longínquo do visível. O desejo imanente exprime essa repetição e insistência da visão contemplativa escrita se manifestar como uma evidência, uma objectividade pura, liberta de profundezas egóicas e subjectividades psicológicas. A *paisagem vê*, tendo passado o limiar das categorias da representação e dos conceitos reflexivos de uma consciência doadora de sentido:

> Pois o desejo
> só se cumpre à medida que deseja
> mais para além de si.
> (…)
> Aí, recolhe-se o conhecimento
> a um repouso movente de certeza
> que repõe a visão. E o visto a ver-nos
> mais para além de toda a inteligência. (ECHEVARRÍA, 2013, p. 485)

A *origem fecunda da evidência* da paisagem videnteimplica essa nova topologia intensiva, um espaço interior aberto ao mundo. No horizonte perceptivo do mundo, há uma reversibilidade entre *vidente/ visível* e esse movimento entre o *dentro* e o *fora* engendra o plano de imanência da escrita-mundo, sem a mediação das categorias dicotómicas da representação. O intelecto operativo e agente abre o corpo ao mundo, apreende o mundo, através do intelecto expressivo que revela as entidades virtuais da *paisagem.* Por conseguinte, é um processo de revelação, ao modo de *epifanias:*

> E hão-de aparecer campos escritos.
> (…)
> E, de aí por diante, o aberto é
> altura activa, paisagem indo
> à procura do que há-de aparecer. (ECHEVARRÍA, 2013, p. 44)

A topologia ondulante e vibrante de que falamos, é um espaço genético de *paisagens* e, de certo modo, um plano de consistência perceptivo em construção, que, virtualmente, exprime a *omnitudo* da Terra. Efectivamente, cada paisagem, na sua singularidade irredutível, exprime a *omnitudo espacial da terra*, como se de uma mónada se tratasse. Cada *paisagem do espírito* é como que um *departamento* do mundo; sendo uma sua parte constitutiva, exprime a totalidade porque envolve uma *perplicação* de singularidades afetivas, percetivas e auditivas que se desdobra na sonoridade rítmica das linhas escritas:

> A espera interior é uma paisagem
> a abrir-se devagar a toda esta
> que estamos vendo quase que a apagar-se,
> aos poucos saturando-se de espera.
> E a espera cresce veemente. Afaz-se
> à plenitude espacial da terra,
> agora a erguer-se aos píncaros. (ECHEVARRÍA, 2013, p. 469)

Podemos traçar um conjunto de problemas: quais as propriedades desse novo espaço do pensamento? E qual a textura desse campo de consistência? Como e quando é que a imanência dos processos de génese do espaço mentalabre o horizonte da transcendência?

Digamos que esse *lugar, campo, espaço do pensamento-paisagem* consiste efetivamente num novo espaço gerado no cerne do tempo. Esta poética instaura uma desaceleração do tempo cronológico para que o espaço se amplifique e dilate, nesse campo transcendental e impessoal do pensamento, construido a partir de uma radical despersonalização ou devir-imperceptível desta singularidade contemplativa e pensante que aqui tem um nome: Fernando Echevarría. Movimento de um pensamento imanente composto de figuras e imagens que, nesse regime da evidência e da intuição, prescinde das categorias reflexivas e da sua explicação numa linearidade lógico-sintáctica. A textura desta nova topologia é a *paisagem interior,* espaço puramente intensivo e*ondulante*,onde se efectuam e encarnam as visões-acontecimentos:

> Chegado a ser ninguém. Abriu-se um campo
> Que só à extensão se abria.
> (…)
> Paisagem era. Interior. O espaço,
> ultrapassada qualquer categoria
> ou lugar, ondeava. Pronto. E apto
> ao advento maior. (ECHEVARRÍA, 2013, p. 481)

Além de *ondulante*, esta nova topologia do pensamento imanente vibra de uma "luz desconhecida/ que levamos implícita." (ECHEVARRÍA, 2013, p. 482). Tecido de silêncio e vazio absoluto, despojado do ritmo empírico, do pensamento e do pensado mesmo, é um puro plano de imanência apto a receber a efectuação e encarnação do acontecimento, e neste sentido, um *infinito actual*. Ainda no âmbito da monadologia leibniziana, cada paisagem do espírito exprime não só a *omnitudo da Terra,* como cada *Visão,* com todo o seu potencial cognitivo, exprime todas as visões anteriores e futuras:

> Ao que advier será aberto
> espaço novo. Luz. Sítio
> adequado a só seu peso
> referido ao infinito. (ECHEVARRÍA, 2013, p. 482)

Mas o que será, então, a *paisagem* nesta poética?

Vários poemas tentam responder a esta inquirição. Antes mesmo da sua fundação pela palavra, há a *paisagem* vista, a escrita e a lida, massobretudo a que foi *captada* pela *retina amante*, imanente, sem mediações categoriais, num momento de individuação singular intensiva, que extrai a essência do potencial virtual do atual empírico. Durante a visão, o estudo analítico é frio e mental. Só assim emerge a *paisagem* com brilho próprio, puramente objectiva e portadora de uma verdade. Esta verdade resulta de uma aliança entre a imanência dessa *lavoura da luz interior* e essa outra Luz de Deus que ilumina as *paisagens do espírito* que perduram:

> Então a paisagem luz. Assenta.
> E a palavra que a discrimina.
> A funda na verdade. Na certeza
> de, pronta, vir a lume cada dia. (ECHEVARRÍA, 2013, p. 475)

> Viagem? Sim. Bem se vê:
> as paisagens que se deixam
> são aquelas com que Deus
> iluminou esta festa
> de irmos firmes. (ECHEVARRÍA, 2013, p. 494)

4. Conclusão

Afinal, as paisagens mais pregnantes que exprimem essa *concretude do concreto*, a sua essência ou potencial virtual, são as paisagens do espírito, mentais e abstractas, que vão sendo construídas pelo *intelecto operativo* e no *pensamento alto*, nesse campo onde é possível "[…] ouvirmos/ a própira pulsação do pensamento." (ECHEVARRÍA, 2013, p. 488). É aí que as *paisagens* manifestam a sua evidência expressiva e consistem, porque duram infinitamento no pensamento figurativo da singularidade nómada, imóvel e contemplativa:

> Aí, a paisagem vinga. Os pássaros
> sobressaem, profundos e antigos,
> como os nomes destrinçam os riachos
> ou assombram a paração dos bichos.
> Tudo é eterno. Também tudo páramo.
> Em tudo se incutiu o paraíso. (ECHEVARRÍA, 2013, p. 444)

Na realidade, é o trabalho da língua escrita nas suas plurais componentes fónico-prosódicas, rítmicas, morfo-sintácticas e semântico-pragmáticas que abre esse horizonte do novo espaço do *pensamento-paisagem*. Neste novo espaço, a língua ganha ímpeto para poder inscrever as *Visões*-acontecimentos no plano de expressão, através de um movimento de contra-efectuação das profundezas abissais do negativo. Tendo aí entrado com determinação impetuosa, gera-se o movimento autónomo da expressão do sentido e do contido visionarismo:

> Largou-lhe velas para inchar o ritmo
> e rigor para o voo visionário
> se ajustar à certeza do sentido
> e à renovação mental do pasmo.
> A língua ruma. Fez o seu caminho
> interior. (ECHEVARRÍA, 2013, p. 457)

A leitura será, por conseguinte, o modo de actualição das multiplicidades virtuais perceptivas e auditivas, e uma operação de rasura da subjectividade psicológica. Como sabemos, a *figura* consiste numa transcendência sensitiva que enlaça o plano empírico com o transcendental e exprime uma ontologia da imanencias. A *figura* e a imagem são os elementos constitutivos da *paisagem*, cuja vocação é a abertura ao mundo, no modo musical e pictural:

> Tudo passou a pintura.
> A pintura a verbo abstracto.
> E ambos passam na leitura
> que se actualiza em ambos. (ECHEVARRÍA, 2013, p. 287)

Referências

COLLOT, Michel. *Poética e filosofia da paisagem.* Tradução de Ida Alves *et al.* Rio de Janeiro: Editora Oficina Raquel, 2013.

DELEUZE, Gilles, *Différence et Répétition*, Paris, PUF, 1997.

ECHEVARRÍA, Fernando. *Geórgicas.* Porto: Edições Afrontamento, 1998.

ECHEVARRÍA, Fernando. *Obra inacabada*. Prefácio de Maria João Reynaud. Porto: Edições Afrontamento, 2006.

ECHEVARRÍA, Fernando. *Categorias e outras paisagens.* Porto: Edições Afrontamento, 2013.

Revista do CESP, Belo Horizonte, v. 37, n. 58, p. 57-73, 2017

Surrealismo e dimensão plástica em *Apenas uma narrativa*, de António Pedro

Surrealism and Plastic Dimension in Apenas uma Narrativa, by António Pedro

Letícia Valandro
Universidade de Lisboa, Lisboa / Portugal
letivalandro@hotmail.com

Resumo: Este estudo propõe-se a realizar uma análise da principal obra do surrealismo português, *Apenas uma narrativa*, de António Pedro. Levando em consideração os aspectos históricos e estéticos da referida *Vanguarda*, busca-se evidenciar que a narrativa de Pedro apresenta uma importante dimensão plástica, imprescindível para a plena apreensão do *romance*.

Palavras-chave: Surrealismo; António Pedro; dimensão plástica.

Abstract: This study aims to carry out the most important work of Portuguese surrealism, *Apenas uma narrativa*, by António Pedro. Taking into account the historical and aesthetic aspects of that *Vanguard*, it seeks to show that Pedro's narrative presents an important plastic dimension, essential for the full grasp of the *novel*.

Keywords: Surrealism; António Pedro; plastic dimension.

Recebido em 29 de maio de 2017
Aprovado em 6 de julho de 2017

eISSN: 2358-9787
DOI: 10.17851/2359-0076.37.58.57-73

1 O surrealismo de André Breton

Muitas das quais gestadas ao longo do século XIX, densas e vastas transformações culturais e estéticas marcaram os primeiros anos do século XX, "quase se diria que as mutações anteriores apenas serviram de ensaio para alguma coisa de novo" (MOISÉS, 2006, p. 235) que só se declarou, explosivamente, na alvorada do século passado. Marcado por significativos avanços industriais e tecnológicos, que culminaram na atual sociedade midiática e de consumo, e por duas guerras mundiais, o século XX criou o clima propício para o desenvolvimento de algumas práticas estéticas que, como ponto comum, apresentam a negação das concepções existentes e centrais à produção artística até então. O desenvolvimento e a maior difusão que começam a ganhar a fotografia e o cinema, por exemplo, fizeram com que muitos intelectuais, pintores e escritores – como Paul Delaroche, Arthur Rimbaud e Paul Valéry, entre outros – chegassem a decretar a morte da pintura e da literatura.

Como resultado e resposta a essas transformações, nas primeiras décadas do século XX, surgiram diversas correntes que revolucionaram o conceito de arte e de representação, as denominadas *Vanguardas*. Expressionismo, Cubismo, Futurismo, Dadaísmo, Surrealismo e outros *–ismos* caracterizaram a revolução artística e estética que se conhece, genericamente, como Arte Moderna ou Modern*ismo*. Idealizado pelo escritor francês André Breton, o surrealismo apresenta como marco inicial a publicação do primeiro "Manifesto do Surrealismo", em 1924.

> Tanto se crê na vida, no que a vida tem de mais precário, a vida real, entenda-se, que afinal essa crença acaba por se perder. O homem, sonhador definitivo, cada dia mais descontente com a sua sorte, a custo vai dando a vota aos objetos de que foi levado a fazer uso e que lhe forma entregues pela sua indiferença ou pelo seu esforço, pelo seu esforço quase sempre, já que ele consentiu em trabalhar, ou pelo menos não lhe repugnou jogar a sua sorte (aquilo a que ele chama a sua sorte!). (BRETON, 1993, p. 15)

Assim Breton inicia seu manifesto, o qual deixa, prontamente, entrever alguns de seus principais pressupostos: a imaginação, o sonho e, em última instância, a liberdade, que, se na infância ainda nutre a vida, na idade adulta cede o lugar à "escravatura" ditada pelas "leis de uma utilidade arbitrária" (BRETON, 1993, p. 16). Se a atitude materialista "não é incompatível com uma certa elevação do pensamento", a atitude realista

"parece-me claramente hostil a todo o desenvolvimento intelectual e moral. Detesto-a porque é feita de mediocridade, de ódio e de chata suficiência " (BRETON, 1993, p. 18). Esse "estado de coisas" reflete-se, literariamente, no número abundante de romances, todos, segundo Breton, orientados a contribuírem a uma redutiva "observação" da realidade, povoados por lugares-comuns e produzidos por autores sem "grandes ambições".

Breton encontra nas ideias de Sigmund Freud acerca do sonho a base sobre a qual engendrar seu manifesto a favor da imaginação, da quimera, da superstição natural do espírito humano, banida em nome da "civilização", de um suposto e racional "progresso", que não admite outro método de procura da verdade além daquele já conformado pelo uso realista. Sonho e realidade, portanto, dois estados separados e, aparentemente, contraditórios, que para Breton podem-se resolver "numa espécie de realidade absoluta, de *surrealidade*, se assim se pode dizer" (BRETON, 1993, p. 25, grifos do autor).

Nesse sentido, o escritor francês lança a ideia de que, na busca pelo equilíbrio entre sonho e realidade, inconsciente e razão, a única escrita possível, baseada no método usado por Freud com seus pacientes, precisa ser produzida de maneira automática, "um monólogo de fluência tão rápida quanto possível, sobre o qual o espírito crítico do indivíduo não faça incidir qualquer juízo, que não se embarace, portanto, em quaisquer reticências, e que seja tão exatamente quanto possível o *pensamento falado*" (BRETON, 1993, p. 31, grifos do autor). Sob a forma de entrada vocabular, André Breton define o significado de s*urrealismo* nos seguintes termos:

> SURREALISMO, s. m. Automatismo psíquico puro, pelo qual se pretende exprimir, verbalmente ou por escrito, ou de qualquer outra maneira, o funcionamento real do pensamento. Ditado do pensamento, na ausência de qualquer vigilância exercida pela razão, para além de qualquer preocupação estética ou moral. (BRETON, 1993, p. 34, grifos do autor)

E continua:

> ENCICL. Filos. O surrealismo assenta na crença na realidade superior de certas formas de associações até aqui desprezadas, na omnipotência do sonho, no mecanismo desinteressado do pensamento. Tende a arruinar definitivamente todos os outros mecanismos psíquicos e a substituir-se a eles na resolução dos principais problemas da vida. Fizeram profissão de

> SURREALISMO ABSOLUTO os srs. Aragon, Baron, Boiffard, Breton, Carrive, Crevel, Deitel, Desnos, Eluard, Gérard, Limbour, Malkine, Morise, Naville, Noll, Péret, Picon, Soupault, Vitrac. (BRETON, 1993, p 34-35, grifos do autor)

Se somente nesses nomes Breton coloca a etiqueta de "surrealismo absoluto", ele esclarece que muitos outros escritores, em algum momento, teriam sido surrealistas, como Poe "na aventura", Baudelaire "na moral", Rimbaud "na vida vivida e em mais coisas", Mallarmé "na confidência". Plenamente convicto de que "a linguagem foi dada ao homem para ele fazer dela um uso surrealista" (BRETON, 1993, p. 41), André Breton mostra possibilidades de um fazer artístico livre das amarras do real e da razão, que busca no sonho, no inconsciente, outras *reais* e, talvez, mais plenas possibilidades de compreensão e expressão. No "Segundo Manifesto do Surrealismo", publicado em 1930, ele ratifica tais concepções. De acordo com o escritor, "tudo leva a crer que existe um determinado ponto do espírito donde a vida e a morte, o real e o imaginário, o passado e o futuro, o comunicável e o incomunicável, o alto e o baixo, deixam de ser apreendidos contraditoriamente". (BRETON, 1993, p. 128)

A "disposição de espírito" que caracteriza o surrealismo, como já especificado anteriormente por Breton, não admite acomodações. Num contexto em que "tudo está por fazer, todos os meios devem ser bons para arruinar as ideias de *família*, de *pátria*, de *religião*" (BRETON, 1993, p. 131). Sobretudo, com esse novo manifesto, que nasce num momento de grave crise econômica mundial e de nascimento e afirmação de regimes totalitários, Breton pretende esclarecer que, plenamente adepto do materialismo histórico, o surrealismo não é "na sua essência um movimento político de orientação nitidamente anticomunista e contrarrevolucionária" (BRETON, 1993, p. 143). Outrossim, "desde que o comunismo não nos trate apenas como animais destinados a exercitar nas suas fileiras a parvoíce e a desconfiança –, nós nos mostraremos capazes de cumprir integralmente, do ponto de vista revolucionário, o nosso dever" (BRETON, 1993, p. 142-143).

Ao reafirmar a necessidade de assepsia moral para que a atividade surrealista fosse levada a bom termo, Breton conclui esse segundo manifesto referindo-se diretamente ao homem "que erradamente se intimidaria com alguns monstruosos fracassos históricos", mas que continua livre de "*acreditar*" na sua liberdade. Só esse homem que, desprezando todas as proibições, pode utilizar "a arma vingadora da ideia

contra a bestialidade de todos os seres e de todas as coisas" (BRETON, 1993, p. 180). Somente ele, capaz de, ao menos, procurar o equilíbrio entre sonho e realidade, poderá distinguir, ao fundo, "a luz que há-de deixar de ser desfalecente" (BRETON, 1993, p. 179, grifos do autor).

2 O surrealismo em Portugal

Como "aparição de uma nova consciência do homem criador perante a vida" (SENA, 1988, p. 215), o surrealismo não foi um movimento literário, já que não incidiu apenas sobre o estilo, mas sobre a percepção do homem e de seu fazer artístico. Em Portugal, segundo Jorge de Sena (1988, p. 233), a primeira referência ao surrealismo data da edição de 1925 da "Antologia Portuguesa", dirigida pelo "ilustre catedrático" Agostinho de Campos e editada pela Livraria Bertrand. Mostra-se relevante e profícuo reportar o trecho no qual Campos faz essa alusão:

> Pode-se dizer que hoje, na literatura portuguesa, é regra o respeito da língua, e que por ele chegarão os escritores ao respeito de si próprios e do público […]; a prova de à prosa portuguesa de hoje preside um senso de equilíbrio e ordem está na quase total indemnidade em que nós temos mantido perante o desengonçamento da expressão, pregado e praticado por escolas italianas e francesas de há doze ou quinze anos a esta parte. Nem as "palavras em liberdade" de Marinetti, e a "estética nova" de Soffici, com a sua descendência raquítica de *ultraismo* e *dadaismos*, passaram a nossa fronteira, nem parece que a passe agora o super-realismo francês do sr. André Breton. (*apud* SENA, 1988, p. 234, grifos do autor)

As afirmações de Agostinho de Campos deixam entrever o posicionamento da principal corrente da literatura portuguesa naquela altura. Se o início do vanguardismo em Portugal é marcado pela publicação, em 1915, da revista "Orpheu", seguida pela "Portugal Futurista", que deram a conhecer escritores como Fernando Pessoa e Mario de Sá-Carneiro e o múltiplo artista José de Almada Negreiros, os principais literatos do tempo, além de tê-los rotulado como "loucos", seguiam "nessa altura as linhas pré-modernistas, como se eles não existissem" (SENA, 1988, p. 240). Essa é uma das razões fundamentais, segundo Jorge de Sena, para o tardio desenvolvimento do surrealismo luso.

Além dessa causa de matriz literária, o escritor destaca os motivos políticos desse atraso. É especialmente a partir do golpe militar de 1926, que derrubou a República e a democracia e instaurou um regime ditatorial dilatado por quase 70 anos, que a repressão à arte moderna tornou-se alarmante. Por um lado, "o regime tentava integrar os escritores e artistas no sistema, e por outro lado, a censura e a polícia coarctavam todas as tentativas de inconveniente liberdade" (SENA, 1988, p. 241). Para completar o quadro hostil à prática e ao incremento das vanguardas em solo português, havia a deturpada visão – a mesma que levou Breton, como visto acima, a posicionar-se nitidamente –, principalmente por parte da extrema esquerda, de que esses movimentos estivessem ligados ao conservadorismo ou à burguesia decadente. Se o surrealismo só viria a se desenvolver, sob a forma de movimento coletivo organizado, em Portugal, no final dos anos 1940, faz-se necessário esclarecer que, de maneira isolada e sem reivindicação de pertencimento, alguns artistas, antes disso, produziram obras notoriamente ligadas às ideias defendidas por Breton.

Em 1940, António Pedro e António DaCosta realizaram uma exposição de pinturas visivelmente distantes "quer do neo-realismo, quer da mitigada Vanguarda, ou do convencionalismo do séc. XIX que estavam ainda em voga nos círculos conservadores" (SENA, 1988, p. 242). No ano seguinte, foi publicada uma das "'quasi riviste' del surrealismo portoghese" (FRANÇA, 1978a, p. 49), a "Variante", que teve somente mais um número além do inaugural. Ainda de acordo com França, a primeira edição, com a capa produzida por Roberto de Araújo, contou com um artigo sobre a pintura de Almada Negreiros e com um relevante ensaio de Giuseppe Ungaretti sobre a pintura de António Pedro. Se, objetivamente, "la rivista non riflette affatto il Surrealismo, e non ne fa propaganda" (SENA, 1978, p. 28), é também verdade que o projeto inicial previa viagens no imaginário e, talvez por essa razão, já que "cosa poco congeniale ai portoghesi" (FRANÇA, 1978a, p. 50), teve a própria permanência tanto abreviada.

Sem dúvida "uno dei tentativi più ammirevolmente riusciti di romanzo surrealista di qualunque letteratura" (SENA, 1978, p. 28), "Apenas uma narrativa", de António Pedro, foi publicado em 1942. Considerada por Jorge de Sena uma das obras-primas da literatura portuguesa, a narrativa de Pedro permaneceu como produção isolada num panorama literário muito conservador. Como se pode perceber, e ficará ainda mais evidente quando da criação do Grupo Surrealista de

Lisboa, a figura de António Pedro apresenta um papel fundamental nas realizações de caráter surrealista em Portugal. Em carta dirigida ao Dr. Lopes de Oliveira, datada de 10 de outubro de 1955, António Pedro apresenta-se assim:

> Chamo-me António Pedro da Costa. Nasci em 9 de Dezembro de 1909 na cidade da Praia, em Cabo Verde, filho de pais europeus. Meu avô paterno era minhoto, armador e capitão de navios. Minha avó materna era irlando-galesa, Power Savage, sobrinha, suponho eu, do poeta romântico Savage Landor. Esta metade galaico-minhota e irlando-galesa do meu sangue, faz-me gostar de gaitas de foles, de instrumentos de percussão e da conquista do impossível. (*apud* GUERREIRO, 2007, p. 5)

Voltado ao fazer artístico desde a infância, Pedro realizou sua primeira exposição de caricaturas em 1925, em Viana do Castelo. No ano seguinte, fez sua estreia como poeta. De fato, alternou sua produção, durante toda a vida, entre atividades plásticas, literárias, jornalísticas e dramatúrgicas. Entre 1929 e 1939, Pedro publicou 11 livros de poemas. Se a sua obra poética aparece inicialmente marcada por um "vanguardismo habilmente precioso e estilizante, ainda eivado de Simbolismo" (FRANÇA, 2009, p. 228), depois do período parisiense, que durou aproximadamente dois anos, a adesão a movimentos vanguardistas marca uma mudança de perspectiva composicional. Desse período, mais especificamente em 1935, data a sua adesão, ao lado de nomes como Joan Miro e Wassili Kandinsky, ao dimensionismo. Encetado "inconscientemente pelo cubismo e pelo futurismo", o dimensionismo remonta a sua origem àquelas então novas noções de *espaço-tempo*, não mais entendidas como categorias diferentes, mas como dimensões coerentes. "Esta nova ideologia provocou um verdadeiro sismo a que se seguiu um desabar de terreno do sistema convencional das artes. O conjunto destes fenómenos, nós designamo-lo pelo termo 'DIMENSIONISMO'" (*apud* GUERREIRO, 2007, anexo XXXI, grifos do autor).

Nesse sentido, no "manifesto-resumo" presente na sua "nota-circular acerca de mim-mesmo", António Pedro esclarece:

> *A poesia precisa cada vez menos de palavras. A pintura precisa cada vez mais de poesia*. Ao encontrarem-se as duas no mesmo caminho nasceu uma nova arte – chama-se poesia dimensional. Ficarão além dela a pintura e a poesia tal como nasceram: uma

> para os muros e por inteiro, outra, e por inteiro, para a boca das cantadeiras na rua. (*apud* GUERREIRO, 2007, anexo XXX, grifos meus)

"15 Poèmes au Hasard" e "Solilóquio Mostrado", ambas publicadas em 1935, são duas obras poéticas que deixam entrever a dimensão gráfica expressa e justificada pelo dimensionismo. No mesmo ano, Pedro participou do *Salon des Surindépendantes* de Paris. Em 1936, além de ter exposto, na galeria UP de Lisboa, "Vinte poemas dimensionais", atuou nos *Independentes*. Apesar da sua participação ter sido praticamente ignorada – já que "sua acção era a de um poeta, e a poesia só podia entender-se, apesar de tudo quanto dissesse, em função literária, ou, quanto muito, nos termos expressionistas e líricos de um Júlio, dentro da ditadura poética da P*resença*" (FRANÇA, 2009, p. 229) -, ela não deixa de ganhar relevância se vista como fundamental para a supracitada exposição que Pedro realizou, em 1940, com António DaCosta.

Entre janeiro de 1944 e dezembro de 1945, Pedro trabalhou como comentarista português da BBC em Londres, onde viveu os dois últimos anos da guerra e conquistou renome em Portugal por suas crônicas sobre o conflito. Durante sua permanência na capital britânica, ele aproximou-se do Grupo Surrealista de Londres, com o qual participou de uma exposição em 1945. De volta a Portugal, e tendo em vista a recente reorganização – após o fim da Segunda Guerra Mundial – do Grupo Surrealista de André Breton, António Pedro veio não somente a integrar, mas a funcionar como uma espécie de "*mecenate e il padre spirituale*" (EDITORIALE, 1978, p. 11, grifos do autor) do Grupo Surrealista de Lisboa, organizado em 1947.

Finalmente de acordo com a ideia de coletividade defendida por Breton, segundo o editorial dos "Quaderni portoghesi" (1978), o movimento surrealista é provavelmente a única grande vanguarda histórica a ter sido capaz de coagular-se num movimento conjunto em uma nação marcada, prevalentemente, por "*singoli cultori, spesso geniali*" (EDITORIALE, 1978, p. 9, grifos do autor). Desse primeiro grupo, organizado sob a égide de António Pedro, participaram, entre outros, Mário Cesariny, António Domingues, Alexandre O'Neill e João Moniz Pereira. Faz-se necessário atentar para a patente ligação, em precedência, da maior parte desses artistas ao movimento neorrealista português. Uma possibilidade para a compreensão dessa mudança de perspectiva parece ser a de que

> levado pelas conclusões estéticas do neo-realismo a uma limitada obrigação de documentar a realidade social, tendo nela uma única intervenção consciencializante por vias sentimentais […], alguns indivíduos se encontraram, em face dos seus desejos de expressão, num beco onde o surrealismo abria uma saída *actual*. (FRANÇA, 2009, p. 259, grifos do autor)

Depois de serem afastados da III Exposição Geral, os quarenta e um trabalhos já catalogados, acrescidos de outros dez, compuseram a primeira e única mostra realizada pelo Grupo Surrealista, em janeiro de 1949. Dessa exposição merece destaque o grande *cadavre-exquis*, de 1,5m x 1,8m, do qual participaram António Domingues, Fernando Azevedo, António Pedro, Vespeira e João Moniz Pereira. A mostra contou com um catálogo, composto por declarações dos participantes, que "afirmam sobretudo posições éticas – e tal é o sentido do texto final de Pedro, referente ao *cadavre-exquis* exposto, mas onde, desta actuação colectiva, se tira uma conclusão moral, contra a 'noção monstruosa do dever' e os conceitos de 'pecado' e de 'virtude'" (FRANÇA, 2009, p. 267). Não deixa de ser relevante que a primeira capa desse catálogo tenha sido censurada, porque contestava abertamente o regime de Salazar. Com um grande "X" centralizado na página branca, o texto dizia: "O Grupo Surrealista de Lisboa/ pergunta/ Depois de 22 anos de/ Medo/ inda seremos capazes de um acto de/ Liberdade?/ É absolutamente/ indispensável/ votar contra o/ fascismo".

Além do catálogo, o grupo publicou três "Cadernos Surrealistas": o "Protopoema da Serra de Arga", de António Pedro, um "Balanço de Actividades Surrealistas em Portugal", de José-Augusto França e "A Ampola Miraculosa", de Alexandre O'Neill. As críticas à exposição foram, majoritariamente, positivas. Para o "Diário de Notícias", por exemplo, a mostra devia ser recebida como "um acontecimento autenticamente invulgar e próprio à satisfação da curiosidade de quantos não permanecessem fechados aos problemas e inquietações do seu tempo" (*apud* FRANÇA, 2009, p. 261). Numa entrevista publicada no "Diário de Lisboa", em 14 de fevereiro de 1949, vinham expressos os ideais que, aparentemente, moviam o grupo nesse período: "a recusa do Surrealismo como 'posição artística' ou 'intelectual' e a reinvindicação da sua 'posição moral', que implicaria 'um valor político'" (FRANÇA, 2009, p. 262).

Não completamente de acordo com essas e outras posições do Grupo Surrealista, Mário Cesariny dele se desligou "'por não acreditar que fosse grupo e que fosse surrealista'" (*apud* FRANÇA, 2009, p. 261). Em torno a ele formou-se um novo grupo, um grupo dissidente, "Os Surrealistas", do qual fizeram parte, entre outros, Carlos Calvet, Cruzeiro Seixas, Mário Henrique Leiria e Pedro Oom. Esse grupo divergente realizou duas exposições, a primeira no mesmo 1949, a segunda no ano seguinte, exposições que, de acordo com França, demonstraram certamente menos interesse plástico, mas refletiram "um poder poético, em certos casos (Cesariny, Cruzeiro Seixas e M. H. Leiria) considerável" (FRANÇA, 2009, p. 262). Se o surrealismo, como movimento coletivo, a partir de então, não produziria mais do que algumas poucas reverberações, cabe destacar que "para além de polémicas externas e internas, o movimento surrealista afirmou-se como facto artístico em Portugal, no quadro de uma geração que se definiu no momento crucial do pós-guerra, em plena mas passageira crise, sobretudo política, da vida portuguesa" (FRANÇA, 2009, p. 268).

Logo, o surrealismo que se desenvolveu em Portugal, apesar da clara associação aos ideais de Breton, possuiu algumas características particulares. Se para o surrealismo francês era a atividade de grupo um dos seus primeiros imperativos, em relação ao movimento português, "è sicuro che conta più per la qualità delle singole opere prodotte sotto la sua bandiera che per l'attività del gruppo in quanto effettiva pluralità" (RISSET, 1978, p. 82). Outro importante ponto de diferença, que diz respeito à intervenção direta em todos os âmbitos da atualidade, esbarrou, inevitavelmente, na ditadura salazarista, como fica evidente na censura e proibição da capa do catálogo da exposição do Grupo Surrealista.

No âmbito literário, contudo, mostra-se importante recordar que os surrealistas tiveram a coragem "di attaccare fin dall'inizio l'estetica regressiva neorealista: e così furono doppiamente emarginati, dal regime salazarista da una parte e dalla sua opposizione giornalistico-letterata (il neorealismo) dall'altra" (FARIA, 1978, p. 66). Nesse sentido, o surrealismo foi simplesmente, para a geração que o sucedeu, um constante ponto de referimento, "l'inizio della 'letteratura' che ha in Pessoa il suo precursore unico e unanimemente riconosciuto" (FARIA, 1978, p. 68).

3 *Apenas uma narrativa*: entre surrealismo e dimensão plástica

"Bela e poética novela que permanece uma das melhores obras surrealistas em qualquer língua" (SENA, 1988, p. 242), "obra única na literatura portuguesa" (FRANÇA, 2009, p. 231), são alguns dos reconhecimentos que "Apenas uma narrativa", único romance de António Pedro, recebeu. Todavia, até 1978, data da sua segunda edição, era, prevalentemente, uma "opera quasi sconosciuta, o volontariamente dimenticata" (ALÇADA, 1978, p. 92), não citada, como ressalta João Nuno Alçada, por Mário Cesariny na sua "Intervenção surrealista" de 1966.

Obra que "ficou como uma coisa sozinha, sem filhos nem pais, graças a Deus e à Literatura" (FRANÇA, 1978b, p. 14), "Apenas uma narrativa" inicia com um importante e ilustrativo prefácio, que pretende explicar a complexa problemática da titulação:

> não foi portanto fácil a escolha deste título ou, mais verdadeiramente, não teria sido fácil se ele fosse verdadeiramente um título. O que vai ler-se é *apenas uma narrativa* daquilo que não aconteceu, como deve ser em todos os romances. (PEDRO, 1978, p. 16, grifos do autor)

Percebe-se, prontamente, o gênero literário ao qual a narrativa tenciona pertencer, e que, por escolha do autor, compõe o seu subtítulo: Romance. Essa opção, numa obra da extensão e do feitio de "Apenas uma narrativa", evidencia uma clara tomada de posição, ainda mais sublinhada na sequência do texto, na qual o autor, reportando-se à discussão de gêneros narrativos advinda no Brasil, agrega-se à ideia do modernista Mário de Andrade, cuja "justa teoria" era bastante simples: "Romance é aquilo que o seu autor resolveu designar assim" (PEDRO, 1978, p. 16, grifos do autor). Sobre o gênero literário em questão, enfatiza José-Augusto França, que a antipatia de António Pedro pelo romance era conhecida, "detestando declaradamente Balzac e muitos outros, estrangeiros ou portugueses sobretudo de carácter psicológico ou de teses... – e quase se limitando a ler romances policiais, de que tinha abundantíssima coleção na biblioteca" (FRANÇA, 2005, p. 58). Ou seja, desligando-se completamente da tradição literária anterior, feita de gêneros delimitados e determinados por específicas características, António Pedro associa-se à ideia de liberdade da criação artística.

Se, nesse ponto, a vinculação aos ideais surrealistas aparece, é na sequência do prefácio que essa se manifesta de maneira ainda mais fulgente:

> A história que vai ler-se é simples como as plantas e nasceu como elas naturalmente, embora, como elas, tenha por vezes formas inesperadas. Não tem intenção de provar coisa nenhuma mas, se a tivesse, seria a de que há uma lógica do absurdo tão verdadeira, pelo menos, como a lógica racional, embora muito mais espontaneamente aceitável do que ela. (PEDRO, 1978, p. 17)

Essa noção de uma *lógica do absurdo*, tão ou mais autêntica do que o racionalismo amparado na realidade, é um dos pontos fulcrais dos manifestos de André Breton. De fato, referindo-se à experiência de escrita automática, Breton evidencia a necessidade de ir além de uma primária e condicionada leitura inicial e alerta os escritores:

> Para vós que escreveis, estes elementos são-vos aparentemente *tão estranhos como para qualquer outra pessoa*. E desconfiais deles naturalmente. Poeticamente falando, eles recomendam-se sobretudo por um elevado grau de *absurdo imediato*, e o que é próprio deste absurdo, quando o examinamos com maior profundidade, é ceder o lugar a tudo o que existe de admissível, de legítimo, no mundo: a divulgação de um certo número de propriedades e de factos, não menos objetivos que os outros. (BRETON, 1993, p. 33, grifos do autor)

Esse *absurdo* que constitui a narrativa de António Pedro liga-se à evidente natureza onírica que a condiciona. Ao prefácio, segue a dedicatória do livro a Aquilino Ribeiro, escritor conhecido pela linguagem preciosa, carregada de regionalismos e ladainhas da Beira, paisagem humana da sua literatura.

> Na realidade, Aquilino Ribeiro pousou sempre um duplo olhar sobre o seu mundo. É esse duplo olhar que faz da paradigmática aldeia aquiliniana uma *dupla aldeia*, ou, se se prefere, uma aldeia mítica onde são tão presentes os homens e a vida ancestral do nosso povo como os seres de fábula ou memória, faunos ou santos da sua particular legenda que Aquilino lhes dá por companhia. (LOURENÇO, 1985, p. 16, grifos do autor)

Nesse sentido, a dedicatória, que pode parecer, à primeira vista, despropositada, encontra em dois pontos cardinais um congruente critério

e afinidade: a presença de um forte e acurado regionalismo – que no romance de Pedro é tão fundamental ao ponto de Jorge de Sena tê-lo caracterizado como "surrealismo regionalista" (SENA, 1988, p. 226) – e a importância e centralidade do mito, do sonho, tanto que Pedro justifica sua dedicatória pelo fato de Aquilino, às vezes, deixar-se "empapar em sonho, como ninguém, em certas páginas da Aventura Maravilhosa e de outros livros – um sonho por vezes revesso nas palavras saborosas que só tolos vêem por fora, como chuvinha bonita em que não sabem molhar-se" (PEDRO, 1978, p. 20). Além da referência ao romance "Aventura Maravilhosa de D. Sebastião" (1936), António Pedro menciona o "Romance da Raposa", obra infantil de 1924, construindo a axiomática ponte entre a infância, a liberdade e o sonho e, mais uma vez, ligando-se às ideias defendidas por Breton, para quem

> O espírito que mergulha no surrealismo revive com exaltação a melhor parte da sua infância […]. Das recordações da infância e de algumas outras provém uma sensação de desmonopolizado, e por conseguinte de *desviado*, que eu considero a mais fecunda de todas as sensações. É talvez a infância que mais aproxima da 'verdadeira vida' […]; a infância, onde todavia tudo concorria para a posse eficaz, e sem eventualidades, de si mesmo. Graças ao surrealismo parece que regressam estas possibilidades. (BRETON, 1993, p. 47, grifos do autor)

Expressão ideológica da temática surrealista, o insólito – "inteso come esperienza che distrugge le abitudini mentali e produce una scossa affettiva, disorganizzando la rappresentazione del reale" (ALÇADA, 1978, p. 101) – é elemento basilar da narrativa de Pedro, que oscila entre realidade e sonho, objetividade e subjetividade, racionalidade e fantasia, imaginação, liberdade. E insólita, de fato, é a ilustração que abre o primeiro capítulo do romance: a figura de um homem nu, com um viso que remete à clássica iconografia de Jesus, mas que carrega nos braços outros braços decepados. Logo abaixo do desenho, lê-se a seguinte frase, a funcionar como uma espécie de legenda: "O plantador chamava-se Adão, como é fácil de calcular" (PEDRO, 1978, p. 23), frase que aparece, *ipsis litteris*, no último parágrafo do capítulo. Como faz notar Orlando Nunes de Amorim (2016), junto à clara referência à mitologia judaico-cristão da gênesis do mundo que a ilustração e sua legenda inicial suscitam, o texto, que começa descrevendo uma típica

paisagem do Minho, acrescenta a mitologia portuguesa dessa região como terra primordial. "Desse modo, a palavra *princípio* adquire uma pluralidade significativa muito interessante: princípio do texto (isto é, do discurso), princípio da história (ou da História), princípio do mundo, princípio do homem".

Inundada de fantasia, a trama da narrativa, que se desenvolve ao longo de dez capítulos curtos – cada um dos quais precedido por uma ilustração *legendada* por um segmento do texto –, inicia-se com a história do lavrador Adão, que vive no Minho, onde planta pedaços de mulher pelas leivas e que, depois de subir ao céu, arrebenta-se. Sem seiva e seco como palha, é queimado após o final da colheita; vira cinza e deixa de si somente a própria sombra. No lugar dessa, constrói-se a vila de Caminha, onde, com o apocalipse provocado por uma guerra, o narrador, que se faz protagonista, salva-se num barco feito de jornal. Como tatuagem, ele porta consigo a impressão de um anúncio que reclama o retorno de Lulu. Essa, que levava, pregados ao corpo, os olhos de todos aqueles que a tinham contemplado, encontra-se com o narrador numa pensão. Após descobrirem ter sido o próprio narrador a publicar o anúncio-tatuagem, Lulu dissolve-se diante dos seus olhos. Movido pelo desejo de reencontrá-la, o narrador, então, parte. Depois de uma passagem pela cidade, volta, tal qual filho pródigo, à sua terra natal, onde escreve a Lulu. A carta chega à personagem como um pedido de casamento, mas esse não se realiza, pois os convidados comem-se uns aos outros. O narrador, abandonado no Minho, com todas as angústias do mundo, sobe ao céu, como Adão, transformado em nuvem cinza, caindo novamente sobre a terra, "como uma chuva suave" (PEDRO, 1978, p. 95).

Nesse esquadrinhado equilíbrio entre realidade e sonho, a imagem, seja a criada verbalmente, seja aquela cuidadosamente traçada como ilustração, deve ser entendida, segundo Nuno Alçada (1978, p. 99), enquanto um conceito ambivalente: de representação mental (ligada à percepção ou à memória) e de puro fantasma da imaginação. Ainda de acordo com Alçada, quase como a construir um jogo de imagens, aparece o uso da escrita automática, técnica surrealista encontrada na narrativa de Pedro, por exemplo, no seguinte trecho do IV capítulo:

> Fui coveiro, serrador, águia, bússola, carneiro, violador de donzelas e menina desvirgada. Fui senhora séria, da sua casa, bicho de conta, camelo do deserto, satélite de estrelas, verme da terra, anjo da guarda, e apodreci, caranguejo, nos montinhos do

> patelo. Fui flor, rabeca, zunido de vento e água coalhada […]. Fui verdugo e proxeneta, mártir e cantador. Fiz-me pedra na montanha e ardi em fogo nos brasidos. Trouxe-a comigo sempre, em todas as metamorfoses. Um dia entrei num bar. (PEDRO, 1978, p. 50-51)

Nesse segmento, conforme Alçada, a sintaxe é reduzida ao mínimo e a comparação e a metáfora são constantemente conduzidas por um movimento de efeitos de assonâncias baseadas em homofonias e paronomásias. No entanto, talvez mais do que escrita automática, o que se tem parece ser o uso da enumeração caótica. Segundo Amorim (2016), essa diferença precisa ser assinalada, pois a segunda pode ser utilizada conscientemente pelo autor, ao contrário da primeira. Nesse sentido, torna-se fundamental a definição de José-Augusto França, para quem "Apenas uma narrativa" configura-se como um "romance semiautomático" (FRANÇA, 2009, p. 231), já que apresenta uma certa unidade e estrutura poética.

Em relação à importância que as ilustrações apresentam para a narrativa, cabe enfatizar a supracitada adesão de António Pedro ao dimensionismo, apenas alguns anos antes da escritura de "Apenas uma narrativa". Logo, para o autor dos "Vinte poemas dimensionais", a presença de ilustrações em seu romance adquire um peso essencial. Deve-se considerar, ainda, que o final dos anos 1930 e o início da década seguinte formam o período de maior produtividade plástica de Pedro. Daí a advertida intertextualidade entre algumas obras pictóricas e a narrativa, a qual pode ser percebida, como apontou Bruno Rodrigues (2013, p. 64), no quadro "Rapto na paisagem povoada" (1946), em que a personagem Lulu é representada na estátua colocada no canto direito superior do quadro. Essa "triangulação desenho-texto-pintura" (RODRIGUES, 2013, p. 64) apresenta outro importante exemplo, salientado por Isabel de Leão (2005, p. 57), que conecta o quadro "A Ilha do Cão" (1940) ao VI capítulo do romance. O que liga ambos é a forte e significativa imagem da antropomorfização das árvores. Entretanto, faz-se importante ressaltar que, se na obra pictórica esse antropomorfismo é realizado de maneira inequívoca, na narrativa a imagem é melhor desenhada pelo texto, tendo sido apenas sutilmente apontada pela ilustração e pela legenda que a acompanha, demonstrando, assim, que essa espécie de "triangulação" pressupõe uma inegável e imprescindível interdependência.

As ilustrações, dessa forma, participam ativamente da estratégia de desestabilização dos referentes postas em cena por Pedro, isso

porque "os desenhos não só disseminam referentes, como os tornam insólitos, ou por outras palavras, veiculam vários graus de *surrealidades*" (RODRIGUES, 2013, p. 64, grifos do autor). Realizam, ainda como destaca Rodrigues, a efetivação ou a frustração da expectativa que criam, como, por exemplo, no primeiro capítulo, em que um início de texto realista e descritivo da região do Minho desvanece a perspectiva criada pela gravura que o precede.

Além disso, a relação entre a dimensão plástica e textual da obra de Pedro parece ultrapassar a ideia de que se trate de *apenas uma narrativa*: *romance* ilustrado para adultos. O universo infantil, da fantasia, do maravilhoso, reclamado por Breton e central na narrativa, leva a cogitar que talvez se esteja diante não de um romance, mas de uma fábula, conquanto "o homem consideraria uma decadência alimentar-se de contos de fadas" (BRETON, 1993, p. 26). Se ainda "há contos a escrever para pessoas crescidas, contos ainda quase de fadas" (BRETON, 1993, p. 26), é porque "são humanos este gosto das surpresas e esta permanente tentação de dilúvio" (PEDRO, 1978, p. 95).

Referências

ALÇADA, João Nuno. Apenas uma Narrativa di António Pedro, ovvero il romanzo surrealista in Portogallo. *Quaderni Portoghesi*, Pisa, n. 3, p. 89-118, 1978.

AMORIM, Orlando Nunes de. *O surrealismo minhoto ou Ainda um ensaio sobre Apenas uma Narrativa, de António Pedro*. Disponível em: <http://www.geocities.ws/ail_br/osurrealismominhoto.htm>. Acesso em: 27 jun. 2016.

BRETON, André. *Manifestos do Surrealismo*. 4. ed. Tradução de Pedro Tamen. Lisboa: Edições Salamandra, 1993.

CAMPOS, Agostinho. *Antologia Portuguesa*. Lisboa: Livraria Bertrand, 1925.

EDITORIALE. *Quaderni Portoghesi*, Pisa, n. 3, p. 9-14, 1978.

FARIA, Almeida. Un surrealismo casereccio. *Quaderni Portoghesi*, Pisa, n. 3, p. 65-69, 1978.

FRANÇA, José-Augusto. *A Arte em Portugal no Século XX*. 4. ed. Lisboa: Bertrand Editora, 2009.

FRANÇA, José-Augusto. *O essencial sobre António Pedro*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2005

FRANÇA, José-Augusto. Le riviste che non ci furono. *Quaderni Portoghesi*, Pisa, n. 3, p. 49-51, 1978a.

FRANÇA, José-Augusto. Prefácio. In: PEDRO, António. *Apenas uma Narrativa*. 2. ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1978b.

GUERREIRO, Sónia Isabel dos Reis. *Textos narrativos de António Pedro*: entre o esboço e o projecto consolidado. 2007. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2007.

LEÃO, Isabel Vaz Ponde de. Uma poética do feio (António Pedro: poesia e artes plásticas). In: HOMEM, Rui Carvalho; LAMBERT, Maria de Fátima (Org.). *Olhares e escritas*: ensaios sobre palavra e imagem. Porto: Coleção FLUP e-DITA, 2005. p. 53-64.

LOURENÇO, Eduardo. Aquilino ou as duas aldeias. *Colóquio Letras*, Lisboa, n. 85, p. 15-21, maio 1985.

MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa*. São Paulo: Cultrix, 2006.

PEDRO, António. *Apenas uma narrativa*. 2. ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.

RISSET, Jacqueline. I discepoli di Breton: paradossi di un'avanguardia inattuale. *Quaderni Portoghesi*, Pisa, n. 3, p. 81-88, 1978.

RODRIGUES, Bruno Silva. Estratégias de deformação e transformação em *Apenas uma narrativa*. *Portuguese Cultural Studies*, Amherst, MA, n. 5, p. 46-69, Spring 2013.

SENA, Jorge de. Note sul Surrealismo in Portogallo. *Quaderni Portoghesi*, Pisa, n. 3, p. 17-39, 1978.

SENA, Jorge de. *Estudos de Literatura Portuguesa – III*. Lisboa: Edições 70, 1988.

Revista do CESP, Belo Horizonte, v. 37, n. 58, p. 75-91, 2017

Equivocidade da língua e alteridade do sujeito: a poesia de Fernando Pessoa

Language Equivocity and Subject's Alterity: Fernando Pessoa's Poetry

Glória Maria Monteiro de Carvalho
Universidade Católica de Pernambuco-UNICAP, Recife, Pernambuco / Brasil
gmmcarvalho@uol.com.br

Maria de Fátima Vilar de Melo
Universidade Católica de Pernambuco-UNICAP, Recife, Pernambuco / Brasil
mfvmelo@uol.com.br

Resumo: Este artigo tem por objetivo colocar em discussão a equivocidade concebida como condição incontornável da língua, com fundamento no trabalho de Jean Claude Milner: *O amor da língua* (2012) que toma, como ponto de partida, as noções lacanianas de sujeito do inconsciente e de *lalíngua (lalangue)*. Com esse objetivo, destaca-se que o caráter equívoco da palavra surpreende o sujeito, dividindo-o, ou melhor, revelando-o em seu exílio de si mesmo. Nessa perspectiva, entraram em cena fragmentos da poesia de Fernando Pessoa cuja análise deu especial visibilidade à poesia como lugar privilegiado onde se aloja o equívoco da língua, ao mesmo tempo em que vislumbrou o estatuto do sujeito-suporte desse equívoco como sendo um sujeito dividido marcado por sua condição de alteridade.

Palavras-chave: equivocidade; língua; lalíngua (lalangue), poesia.

Abstract: This article aims to discuss equivocity, conceived as an unavoidable condition of language, based on the work by Jean Claude Milner: *L'amour de la langue* (2012) which takes as its starting point

eISSN: 2358-9787
DOI: 10.17851/2358-9787.37.58.75-91

Lacanian notions of the unconscious subject and *lalangue*. With this objective, it was highlighted that the equivocal character of the word surprises the subject, dividing him/her, or rather revealing him/her in his/her self-exile. In this perspective, fragments of Fernando Pessoa's poetry took place and whose analysis brought special visibility to poetry as a privileged place in which language equivocity is held, as it focused the statute of the support-subject of such equivocity as being a divided subject marked by his/her condition of alterity.

Keywords: equivocity; language; lalangue, poetry.

Recebido em 28 de outubro de 2017

Aprovado em 11 de janeiro de 2018

1 Introdução

Pretendemos, neste artigo, colocar em discussão o chamado caráter equívoco da língua, considerando que esse caráter está atrelado ao fato de que existe, em qualquer língua, como condição incontornável, a possibilidade de um duplo sentido, de um mal-entendido. Por sua vez, assumimos que, para ser concebida de forma consistente, tal condição teria, como fundamento, o sujeito da psicanálise, sujeito do inconsciente. Dizendo de outro modo, podemos falar em equívoco, como uma não coincidência da palavra consigo mesma, ou melhor, como um sentido que se refrata em outro sentido (ou em outros sentidos), supondo-o como um efeito provocado pela palavra sobre um sujeito também não coincidente consigo mesmo, portanto, marcado pela alteridade, um sujeito dividido, em consonância com a proposta psicanalítica. De acordo com Lacan (1985), considerando a linguagem não como uma instituição, nem do ponto de vista teórico, impõe-se a nós o fato de que as diversas maneiras de dizer um enunciado submetem a palavra ao movimento incontrolável e incontornável de produzir vários sentidos.

A título de abordarmos essa questão, recorremos a Jean Claude Milner – notadamente ao livro *O Amor da Língua* (2012) – que concebe o equívoco, com base na proposta lacaniana, como a condição da palavra de poder assumir vários sentidos, ao mesmo tempo, podendo assumir sentidos contraditórios.

Já Platão (2008), em *Fedro*, caracterizou, magistralmente, esse movimento da palavra, através do conceito de *fharmacon*. De acordo com Marilena Chauí (1999), nessa obra, Platão afirmava, por meio de Sócrates, que a linguagem é um *pharmacon* – palavra grega que em português se traduz por poção, tendo três sentidos: remédio, veneno e cosmético.

No primeiro sentido, a linguagem seria um medicamento ou um remédio para o conhecimento. Pode ser um veneno quando, pela sedução das palavras, faz-nos aceitar, fascinados, o que vimos ou lemos sem indagarmos se tais palavras são verdadeiras ou falsas. A linguagem pode ser ainda cosmético, maquiagem ou máscara. Enfim, a linguagem pode ser conhecimento-comunicação ou dissimulação, encantamento-sedução. Assim, a própria concepção de linguagem, nessa perspectiva, seria constituída pelo equívoco do termo que a nomeia.

Tentaremos, portanto, nesta discussão, abordar a noção de equivocidade da palavra, exemplificando-a por meio de fragmentos de textos poéticos de Fernando Pessoa, procurando indicar que essa noção se suporta na concepção psicanalítica de sujeito dividido.

2 O equívoco de *lalangue*

No campo da linguística, Milner (2012) possui um trabalho inovador e consistente que põe em relevo a noção de equivocidade da língua, assumindo, como eixo teórico, os conceitos lacanianos de sujeito do inconsciente e de *lalíngua* (*lalangue*).[1] Esse termo (*lalíngua*) denomina o lugar dos equívocos, isto é, a existência, em toda língua, de um registro que a condena ao equívoco. Dentre as características de *lalangue*, aquele autor destaca sua propriedade de se fazer presente em toda e qualquer língua, não pertencendo exclusivamente a nenhuma, impedindo-as, a todas, de fazerem *Um*. Assim, toda língua encerra tal predicado, na medida em que inclui a função de sujeito em suas operações, na medida em que contém a matéria-prima para acusar imprecisões e provocar equivocidades e mal-entendidos: *lalangue* é, assim, o registro responsável por impelir toda língua, seja qual for, ao equívoco.

---

[1] O termo *lalangue* consiste numa invenção de Lacan (1997) decorrente de um ato falho. Referindo-se ao *Vocabulário de Psicanálise* de Lagache, Lacan diz *Vocabulário de Filosofia* que foi escrito por Lalande, produzindo-se, então, *lalangue*. Por sua vez, nessa invenção, é de fundamental importância a sonoridade entre *lalangue* and *lalation*.

Milner (2012) realça, então, que a língua materna consiste na mais direta e evidente configuração da *lalangue*, conforme pontua Lacan (1975), ao assinalar que não é em vão que ela recebe tal classificação. Isso se deve, antes, ao fato de que essa *lalangue* está, privilegiadamente, suportada na materialidade que a língua materna lhe oferece, apesar de exorbitar, em muito, os termos que ela lhe empresta. Lacan (1975) afirma haver uma articulação original e indissociável entre a língua materna e os termos *lalangue* e sujeito. Ele pontua que um sujeito de linguagem recebe *lalangue* diretamente de sua mãe, ou de quem cumpre tal função, e que há uma inegável mediação da materialidade implicada na língua materna (a língua que é, neste momento, falada pela mãe) em tal operação.

Nesse sentido, observamos que Lacan, em sua conferência, proferida em Genebra, sobre o sintoma (1985), para falar da *lalíngua* (*lalangue*), remete-se aos estoicos, destacando que são eles os autores da descoberta. Afirma esse autor que, bem antes de Freud, os estoicos puderam perceber que a linguagem, essa linguagem que não tem nenhuma existência teórica, intervém sempre sob a forma daquilo que ele denominou por meio de uma palavra, a mais próxima possível da palavra *lalação* (*lallation*): *lalíngua* (*lalangue*). Para entendermos melhor essa concepção lacaniana, faremos uma tradução livre do texto referido:

> Lalíngua (lalangue), os antigos, após Esopo, tinham muito bem se apercebido que era absolutamente capital. Existe em relação a isto uma fábula bem conhecida, mas que ninguém se apercebe, que não é de jeito nenhum por acaso que na lalíngua (lalangue) qualquer que ela seja e da qual alguém recebeu a primeira impressão, uma palavra é equívoca. Não é certamente por acaso que a palavra *ne*[2] se pronuncia de uma maneira equívoca com a palavra *noeud* (nó). Não é de modo algum por acaso que a palavra *pas* que em francês redobra a negação, ao contrário de muitas línguas, designa também um *pas* (passo). Isto não quer dizer que a língua constitua de alguma maneira um patrimônio. É inteiramente certo que é na maneira pela qual foi falada e também entendida por tal e tal pessoa, na sua particularidade, que alguma coisa em seguida sairá de novo em sonhos, em todas as hesitações (vacilos, enganos), em toda maneira de dizer. (LACAN, 1985, p. 5, tradução nossa)

[2] Primeira partícula de negação da língua francesa, que se realiza com o *ne* antes do verbo e o *pas* após.

Nessa perspectiva, a equivocidade seria constitutiva de qualquer língua, podendo ser apreendida no momento em que a palavra é arrancada do círculo de referência ordinária (MILNER, 2012), adquirindo, simultaneamente, vários sentidos ou, em outros termos, fazendo com que uma locução verbal seja, ao mesmo tempo, ela mesma e uma outra, suspendendo, portanto, sua identidade.

A esse respeito, invocamos Brisset (1900, p. 702, *apud* PORGE, 2013, p. 58) que, no seu livro *La Science de Dieu ou la création de l´homme*, mostra que uma mesma série fônica (da língua francesa) pode adquirir, conforme sua escrita, vários sentidos, como no exemplo seguinte:

> *Les dents, la bouche.* (“os dentes, a boca”)
> *Les dents la bouchent.* (“os dentes a entopem”)
> *L’aidant la bouche.* (“ajudando a boca”)
> *L’aide en la bouche.* (“a ajuda na boca”)
> *Laides em la bouche.* (“feios na boca”)
> *Laid dans la bouche.* (“feio na boca”)
> *Lait dans la bouche.* (“leite na boca”)
> *L’est dam le à bouche.* (“é a barragem à boca”)
> *Les dents-là bouche.* (“os dentes la na boca”)
> (BRISSET, 1900, p. 702, *apud* PORGE, 2013, p. 58)

O autor define, assim, a grande Lei ou a chave da palavra:

> Existem, no discurso, inúmeras Leis, desconhecidas até agora, entre as quais a mais importante é que um som ou uma cadeia de sons idêntica, inteligível e clara, possa exprimir coisas diferentes, por uma modificação na maneira de escrever ou de compreender esses nomes ou palavras. Todas as ideias enunciadas com sons semelhantes têm uma mesma origem e se relacionam todas, dentro de seu princípio, a um mesmo objeto. (BRISSET, 1900, *apud* PORGE, 2013, p. 58)

Em relação aos sons idênticos (ou semelhantes) que possam exprimir coisas diferentes a partir de uma modificação na maneira de escrever ou de compreender os nomes, ou melhor, em relação à condição de equívoco da língua, Porge (2014) lança mão da noção de *eco* que consiste no envio de uma ressonância comum a várias palavras. Diz esse autor:

> Pode-se também dizer que o eco participa da interpretação analítica, na medida em que, para que ele opere, "é preciso que haja alguma coisa no significante que ressoe". A razão é *réson*. O eco, sem que sua presença seja facilmente localizável, e sem dúvida por isso, faz ressoar a fala; a esse título, ele pode, na linguagem, confundir-se com ela. (PORGE, 2014, p. 22)

Na prática clínica na linha psicanalítica, a noção de equívoco é fundamental e temos, nessa prática, um exemplo fornecido por Pommier (2011) de sua clínica com crianças. Esse autor cita o caso de uma criança – com dificuldades na escrita – que produziu um conjunto de letras: *LELIIES* (literalmente ilegível),[3] considerando-o como o seu nome próprio. Sem ter a intenção de fazer uma interpretação, esse autor se contentou em ler, diz ele, esse conjunto de letras: *Le lit y est-ce*[4] e, somente no momento dessa leitura, pareceu que isso queria dizer "*alguma coisa*", ou melhor, isso queria dizer a questão, o sintoma do menino. Conforme diz o autor, retroativamente, pareceu-lhe certo que essa leitura que surpreendeu tanto a ele, quanto ao menino, teve um valor de interpretação. A surpresa estaria, portanto, indicando que analista e analisando foram apanhados/capturados pelo equívoco de uma série sonora. "A melhora surpreendente da escrita, que devia suceder essa sessão, permite pensar que a leitura de *leliies* teve um valor de interpretação". (POMMIER, 2011, p. 69)

Assim, conforme diz Lacan (1975), no trecho supracitado, como a língua não é um patrimônio, quando ela é falada dá lugar à produção e ao retorno do equívoco. Segundo Pommier (2004), para falar, é preciso esquecer o som, é preciso recalcar o som dos objetos para que ele se transforme em letra e participe da formação do significante. Afirma, então: "Se digo 'lobo' vocês pensarão no animal e esquecerão a música do som '*lo*' com a qual poderíamos cantarolar" (POMMIER, 2004, p. 124). É preciso, então, esquecer/recalcar[5] os sons das palavras, e acrescentamos que isso ocorre juntamente com o esquecimento/recalque do equívoco que advém quando nossa atenção se prende a esses sons. Nesse sentido, falar seria reconduzir, continuamente, o recalque do equívoco ou, para

[3] Esse conjunto de letras se inicia com um B invertido.

[4] A cama está aí?

[5] O recalque ou recalcamento, conceito freudiano, consiste no "Processo de afastamento das pulsões às quais é rejeitado o acesso à consciência". (CHEMAMA, 1995, p. 185)

usar a expressão desse autor, seria uma contínua recondução do recalque originário.

Abordaremos, a seguir, a poesia de Fernando Pessoa a qual constitui um lugar privilegiado onde o equívoco ganha visibilidade.

3 O equívoco como ponto de poesia: um exemplo em Fernando Pessoa

Com fundamento nas colocações anteriores, pode-se dizer que, diferentemente do lugar ocupado pelo equívoco na psicanálise, do ponto de vista da ciência linguística, na elaboração de uma teoria sobre a linguagem, é necessário o pressuposto de identidade/univocidade de uma locução verbal para que se possa emitir um julgamento de gramaticalidade, ou melhor, para que haja uma decidibilidade no que toca a oposição correto-incorreto que pode, também, ser lida como certo-errado, aceitável-inaceitável. Essa decidibilidade pretende garantir a consistência e a completude imaginárias da língua, mais especificamente, da gramática. A esse respeito, Milner afirma:

> A gramática representa a língua, mas não através de uma escrita simbólica; em vez disso, dela constrói uma imagem. A exigência de completude ganha, então, uma coloração imaginária e se transpõe em termos de totalidade: totalidade qualitativa, isto é, perfeição (por isso que toda gramática é simultaneamente um elogio à língua descrita); totalidade quantitativa (por isso que só se concebe uma gramática completa). (2012, p. 41)

Mais adiante, completa: "Quanto à consistência, ela é o que se requer das escritas: que as sequências permitidas não se mostrem contraditórias" (MILNER, 2012, p. 42). No entanto, conforme destaca Milner (2012), o equívoco, ao aparecer através dos estratos que formam a totalidade imaginária da gramática, desfaz esses estratos, dando visibilidade à língua na sua condição inarredável de ser equívoca, de ser incompleta. Com base em tal condição, esse autor caracteriza o equívoco como ponto de cessação. Trata-se de um ponto de cessação da (suposta) totalidade linguística, de seus estratos, de sua divisão entre certo e errado, entre som e sentido, entre menção e uso. Nos próprios estratos da língua, esses pontos de cessação vêm à tona, por exemplo, por meio dos pronomes pessoais, dos performativos, dos insultos, exclamações. A esse respeito conclui o autor:

> Tanto que, tendo em vista a própria língua, não faltam pontos em que a estratificação se suspende. O inventário, apesar de incompleto, não é desconhecido: pronomes pessoais, performativos, insultos, exclamações – todos elementos cuja definição, em menção, implica circularmente o uso do *definiendum*; cujo sentido só se explica inteiramente por um recurso ao proferimento do próprio som. Sabe-se, afinal, que *eu* designa aquele que diz "eu"; que jurar é dizer "eu juro" etc. (MILNER, 2012, p. 19, grifo do autor)

Podemos também chamar esse ponto de cessação de ponto de indecidibilidade, uma vez que não se pode decidir, com segurança, sobre o sentido ou sentidos predeterminados a serem atribuídos a uma produção verbal, embora se reconheça tal produção como pertencendo a uma língua. Na mesma obra, o referido autor denomina-o também *ponto de poesia*, na medida em que o equívoco se faz presente, de forma magistral, nessa manifestação artística que é, por ele, destacada como um incessante retorno do equívoco.

Nessa perspectiva, ao que tudo indica, Fernando Pessoa soube, como poucos, fazer uso da equivocidade da língua, subvertendo, transgredindo o sentido comum da palavra, valorizando, inclusive, seus sentidos contraditórios. A esse respeito, Jakobson (1973), ao realizar uma análise do poema Ulysses, do poeta português, destaca essa valorização da contradição, afirmando que "[...] o traço característico de todo o poema é uma tensão constante entre afirmação e negação e os contrários se transformam em contradição" (JAKOBSON, 1973, p. 470, tradução nossa). A tensão entre afirmação e negação, trazendo à tona a marca da contradição, vem à tona no início da primeira estrofe do poema citado, entre os termos nada e tudo e, na última estrofe, entre vida e morte:

> PRIMEIRO/*ULYSSES*
>
> O MYTHO é o nada que é tudo.
> O mesmo sol que abre os céus
> É um mytho brilhante e mudo –
> O corpo morto de Deus,
> Vivo e desnudo.
>
> Este, que aqui aportou,
> Foi por não ser existindo.
> Sem existir nos bastou.
> Por não ter vindo foi vindo
> E nos criou.

Assim a lenda se escorre
A entrar na realidade.
E a fecunda-la decorre.
Em baixo, a *vida*, metade
De nada, *morre*.
(PESSOA, 1976, p. 72, grifo nosso)

Essa equivocidade em seu aspecto de contradição se faz especialmente visível no poema intitulado Tabacaria – incluído no título geral Ficções do interlúdio/poesias de Álvaro de Campos (PESSOA, 1976, p. 301-423), um dos poemas mais divulgados do poeta português –, atravessando suas várias estrofes das quais selecionaremos as que se seguem, a título de ilustração:

TABACARIA

[...]
Janelas do meu quarto,
Do meu quarto de um dos milhões do mundo que ninguém sabe quem é
(E se soubessem quem é, o que saberiam?),
Das para o mistério de uma rua cruzada constantemente por gente,
Para uma rua inacessível a todos os pensamentos,
Real, *impossivelmente real*, certa, *desconhecidamente certa*,
Com o mistério das coisas por baixo das pedras e dos seres,
Com a morte a pôr umidade nas paredes e cabelos brancos nos homens,
Com o destino a conduzir *a carroça de tudo pela estrada de nada*.
(PESSOA, 1976, p. 362, grifo nosso)

[...]
Falhei em tudo.
Como não fiz propósito nenhum, *talvez tudo fosse nada*.
A aprendizagem que me deram,
Desci dela pela janela das traseiras da casa.
Fui até ao campo com grandes propósitos.
Mas lá encontrei só ervas e árvores,
E quando havia gente era igual à outra.
Saio da janela, sento-me numa cadeira. Em que hei de pensar?
(PESSOA, 1976, p. 363, grifo nosso)

> [...]
> Mas ao menos fica da amargura do que nunca serei
> A caligrafia rápida destes versos,
> *Pórtico partido para o impossível*.
> Mas ao menos consagro a mim mesmo um desprezo sem lágrimas,
> Nobre ao menos no gesto largo com que atiro
> A roupa suja que sou, sem rol, pra o decurso das coisas,
> E fico em casa sem camisa.
> [...]
> (PESSOA, 1976, p. 364, grifo nosso)

O jogo entre o tudo e o nada se sobressai na primeira estrofe recortada: "Com o destino a conduzir a carroça de tudo pela estrada de nada" e na terceira estrofe recortada: "Como não fiz propósito nenhum, talvez tudo fosse nada". Indica-se, também, a contradição entre possível e impossível, na primeira estrofe recortada, implicada em termos como o real (no sentido de realidade) e o impossível, na expressão "impossivelmente real" e o certo e o desconhecido, na expressão "desconhecidamente certa". Destaca-se, ainda, na terceira estrofe recortada, esse jogo entre *possível* e *impossível*, quando, referindo-se à "caligrafia rápida desses versos", no verso, magistralmente, composto por uma aliteração: "Pórtico partido para o impossível", aponta-se para a dimensão equívoca do termo Pórtico. Segundo o *Dicionário* de Houaiss, esse termo tanto pode significar "galeria cujo teto ou abóbada são sustentados por colunas ou por arcada" (HOUAISS, 2001, p. 2267) como, em seu sentido figurado, pode significar "entrada, ingresso, acesso a algo grandioso e difícil" (HOUAISS, 2001, p. 2267). Etimologicamente, seu segmento *port* vem do latim *porta*, *ae*, significando passagem. Por sua vez, o termo partido tanto quer dizer quebrado, quanto saído de algum lugar; segundo o mesmo dicionário citado, etimologicamente, é também particípio passado decorrente do verbo latino: *partire* que significa partir, dividir, distribuir.

Podemos dizer, então, que essa valorização da equivocidade, especialmente da contradição emerge dos escritos de Pessoa, fazendo-se especialmente visível em alguns poemas. Desses poemas, destaca-se, além dos já citados como exemplo, aquele intitulado Passos da cruz do qual Durval Checchinato – em seu texto: *O inconsciente em Fernando Pessoa* (s/d) – recorta algumas estrofes e, por meio de cuidadosa análise, procura exemplificar o relacionamento do poeta com as manifestações, os retornos do seu inconsciente. Transcrevemos, então, as seguintes estrofes:

XIII

Emissário de um rei desconhecido,
Eu cumpro informes instruções de além,
As bruscas frases que aos meus lábios vêm
Soam-me a um outro e anômalo sentido...

Inconscientemente me divido
Entre mim e a missão que o meu ser tem,
E a glória do meu Rei dá-me o desdém
Por este humano povo entre quem lido....
(PESSOA, 1976, p. 128)

De acordo com a análise de Checchinato (s/d), o relacionamento do poeta com seu inconsciente, no poema em foco, destaca-se por meio de dois fenômenos: a equivocidade da palavra e a divisão do sujeito, isto é, o exílio de si mesmo, a exterioridade em relação a si mesmo. Tais fenômenos (a divisão e a equivocidade), na perspectiva lacaniana, seriam indissociáveis, na medida em que, conforme já colocado antes, o equívoco estaria fundamentado em um sujeito dividido, exilado de si mesmo, um sujeito que consiste em um outro de si mesmo. Na perspectiva de Milner:

> Em sentido estrito, o elemento linguístico, e mais geralmente estrutural, não é idêntico a si; por um lado, porque não tem si, por outro, porque a identidade cedeu o espaço à oposição, a qual o atravessa. (MILNER, 2003, p. 169, tradução nossa)

> [...] Tendo-se admitido que todo termo estrutural como tal é não idêntico a si, o sujeito é o termo da cadeia que suporta 'o não idêntico a si' de todo termo da cadeia. Sabe-se que na cadeia mínima toda propriedade de termo é termo (MILNER, 2003, p. 169-170, tradução nossa)

Como exemplo de equivocidade destacada na análise em questão, a palavra *informe* tanto é *informação*, *comunicação*, *mensagem*, como é *algo sem forma*, *tosco*, *deformado*, desde que *in* é uma preposição latina que indica direção, sendo aplicada com verbos de movimento, mas *in* também significa negação. Nessa perspectiva, Pessoa capta a maneira contraditória pela qual o inconsciente se manifesta, sendo que essa contradição se reduplica na expressão: *informes instruções*. Assim, as palavras são informes, porque não informam, mas, paradoxalmente, são instruções, isto é, ensinam. Por sua vez, de acordo com Checchinato

(s/d), a intuição poética de Pessoa revela a descoberta desconcertante da divisão do sujeito, ou seja, de uma ausência de si mesmo, de um exílio de si mesmo, por exemplo, nos versos: "Inconscientemente me divido" "Entre mim e a missão que o meu ser tem".

Essa divisão – esse exílio de si mesmo – é vislumbrada ainda em Tabacaria, na estrofe que se segue:

> [...]
> Fiz de mim o que não soube,
> E o que podia fazer de mim não o fiz.
> *O dominó que vesti era errado*.
> Conheceram-me logo pelo que não era e não desmenti, e perdi-me.
> Quando quis tirar a máscara,
> Estava pegada à cara.
> Quando a tirei e me vi ao espelho.
> Já tinha envelhecido.
> Estava bêbado, *já não sabia vestir o dominó que não tinha tirado*.
> Deitei fora a máscara e dormi no vestiário
> *Como um cão tolerado pela gerência*
> *Por ser inofensivo*
> E vou escrever esta história para provar que sou sublime.
> (PESSOA, 1976, p. 365, grifo nosso)

Assim, a metáfora dominó – "O dominó que vesti era errado" – no sentido de fantasia, de máscara que fica pegada à cara e não se consegue tirar, estaria indicando a ilusão que se constrói sobre si mesmo; nessa perspectiva, o verso "Estava bêbado, já não sabia vestir o dominó que não tinha tirado", com a contradição implicada nesse verso – vestir a roupa que não se tirou –, poderia estar indicando que, ao deixar de alimentar uma ilusão a respeito do que é, a respeito de si mesmo, o poeta se perdeu, caiu em um desconhecimento de si, ou caiu em um nada o qual seria equiparado a um "cão tolerado pela gerência por ser inofensivo". Em última análise, o poeta teria chegado a se confrontar com a condição de que é um estrangeiro em relação a si mesmo, à condição de um exílio de si mesmo, enfim à própria inexistência de um si mesmo, conforme já foi indicado em outros poemas.

Sobre essa condição de estrangeiro em relação a si mesmo, convém citar Ruffato (2012, p. 7) que, na apresentação do livro, por ele organizado, *Quando fui outro*, de Fernando Pessoa, afirma:

> Reunindo poemas, fragmentos do "romance sem ação" *Livro do Desassossego*, ensaios e cartas, *Quando fui outro* ressalta a impressionante unidade temática da obra de Pessoa – este sentir-se "estrangeiro aqui como em toda parte" – e a absoluta simbiose entre vida e arte [...].

Outro exemplo pode ser indicado nas duas primeiras estrofes de um poema incluído no título geral Cancioneiro (PESSOA, 1976, p. 103-194), a seguir transcritas:

> ENTRE O SONO e o sonho,
> Entre mim e o que em mim
> É o quem eu me suponho
> Corre um rio sem fim.
>
> Passou por outras margens,
> Diversas mais além,
> Naquelas várias viagens
> Que todo o rio tem.
> [...]
> (PESSOA, 1976, p.171)

Assim, a divisão, o exílio do sujeito em relação a si mesmo é metaforicamente expresso por um rio – em seu contínuo movimento ("várias viagens") – que ocupa o lugar do intervalo "entre mim" e o "quem eu me suponho". Tal divisão, por sua vez, manifesta-se mais claramente em um verso de um poema (assinado com o heterônimo de ÁLVARO DE CAMPOS), incluído no título geral Ficções do interlúdio/ poesias de Álvaro de Campos (PESSOA, 1976, p. 301-423): "Sou o *intervalo* entre o que desejo ser e os outros me fizeram", no recorte da estrofe transcrito a seguir:

> Começo a conhecer-me. Não existo.
> Sou o *intervalo* entre o que desejo ser e os outros me fizeram,
> Ou metade desse intervalo, porque também há vida...
> Sou isso enfim...
> Apague a luz, feche a porta e deixe de ter barulhos de chinelos no corredor.
> Fique eu no quarto só com o grande sossego de mim mesmo.
> É um universo barato.
> (PESSOA, 1976, p. 413)

Em relação à divisão do sujeito focalizada em termos de um intervalo que expressa tal divisão, não poderíamos deixar de fazer referência ao seguinte fragmento[6] recortado do *Livro do desassossego*:

> Nuvens... Existo sem que o saiba e morrerei sem que o queira. *Sou o intervalo entre o que sou e o que não sou*, entre o que sonho e o que a vida fez de mim, a *média abstrata e carnal entre coisas que não são nada*, sendo eu nada também. Nuvens... Que desassossego se sinto, que desconforto se penso, que inutilidade se quero! (PESSOA, 1986, p. 166, grifo nosso)

Indicamos, nesse fragmento, a equivocidade da palavra *nuvens* destacada em um contínuo movimento entre polos opostos: entre a vida e a morte, entre o sonho e o que a vida faz do ser humano. Convém notar, nesse movimento equívoco da palavra, a sua dimensão contraditória, no instante em que o autor se refere à média que é, ao mesmo tempo, abstrata e carnal, sendo essa média calculada entre as coisas que não são nada e, mais ainda, em relação a alguém que também é nada, apontando, portanto, para a condição de exilado de si mesmo.

Fernando Pessoa, ao que tudo indica, procura expressar o máximo desse exílio, com os heterônimos: a criação de vários nomes próprios. Etimologicamente, heteronímia vem do grego *héteros, a, on* = outro, diferente + *ónoma, atos* = nome, significando diferentes nomes (HOUAISS, 2001). Segundo Cavalcanti Filho, em seu sentido estrito, preciso, heterônimos consistem em "pessoas imaginárias a quem se atribui uma obra literária com autonomia de estilo em relação ao autor" (2011, p. 234). Nesse sentido, o poeta teria criado apenas três heterônimos: Alberto Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos. Considerando, entretanto, o termo em seu sentido amplo de personalidades, máscaras ou afins, Cavalcanti Filho (2011, p. 240) contabilizou 127, destacando, contudo, que esse número pode variar de acordo com o critério utilizado.

Conforme Harari (2001), quando um autor inventa um outro autor, o primeiro já trabalha atrás do desconhecimento de sua identidade. Nessa perspectiva, afirma esse autor que a heteronímia passa pela condição do autor fora de sua pessoa. Os heterônimos de Fernando Pessoa, portanto, aparentemente, indicam a condição de alteridade do sujeito, a condição de se instalar fora de sua pessoa, ou melhor, de se instalar na posição de um outro.

---

[6] Embora não se trate propriamente de poemas, essa obra consiste em escritos poéticos reunidos por Bernardo Soares, semi-heterônimo de Fernando Pessoa.

4 Mais algumas palavras

Retomando o que foi posto ao longo deste artigo, destacamos que o equívoco, como condição de qualquer língua, precisa ser domado, controlado, ou seja, excluído dos estudos da língua, para que se possa construir uma teoria linguística e, mais especificamente, uma gramática. Por sua vez, tal condição aparece/retorna em alguns lugares dessa construção e em alguns pontos das várias manifestações da língua, ou melhor, aparece em toda maneira de dizer.

No entanto, haveria lugares em que a dimensão de equívoco se faria visível de forma privilegiada, dentre os quais a poesia da qual recortamos, a título de ilustração, fragmentos poéticos de Fernando Pessoa, embora convenha repetir que essa dimensão pode se fazer visível em qualquer tipo de texto, na medida em que ela consiste numa condição incontornável da língua.

Enfim, podemos dizer que a análise de fragmentos de textos do poeta português exemplificou magistralmente o ponto de equívoco ou ponto de poesia, dando, portanto, visibilidade à divisão do sujeito em seu exílio de si mesmo que teria se tornado especialmente visível, por meio da criação dos heterônimos com os quais o poeta assinou sua produção.

Assim, a apreensão do equívoco se apoia em um sujeito dividido, sujeito da psicanálise que se vê capturado pelo efeito de surpresa provocado por essa apreensão, o qual estaria revelando, nessa captura, sua condição de alteridade, seu exílio de si mesmo, inclusive, colocando em questão a existência de um *si mesmo*.

Fernando Pessoa, de sua parte, deu especial visibilidade à poesia como lugar privilegiado onde se aloja o equívoco, ao mesmo tempo em que vislumbrou a condição do sujeito-suporte desse equívoco como sendo marcada pelo "*intervalo* entre o que desejo ser e os outros me fizeram" (PESSOA, 1976, p. 413), enfim, pelo "intervalo entre o que sou e o que não sou" (PESSOA, 1986, p. 166).

Agradecimentos

Este artigo faz parte de Projeto de Pesquisa financiado pelo CNPq pelo que formulamos nossos agradecimentos.

Referências

CAVALCANTI FILHO, J. P. *Fernando Pessoa*: uma quase autobiografia. Rio de Janeiro: Record, 2011.

CHAUÍ, M. *Convite à filosofia*. São Paulo: Editora Ática, 1999.

CHECCHINATO, D. *O inconsciente em Fernando Pessoa*. [Artigo publicado pela Associação Campinense de Psicanálise]. Disponível em: <http://www.acpsicanalise.org.br/docs/o-inconsciente-em-fernando-pessoa-durval-checchinato.pdf (s/d)>. Acesso em: 3 jul. 2014.

CHEMAMA, R. *Dicionário de psicanálise*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1995.

HARARI, R. *O que acontece no ato analítico*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2001.

HOUAISS, A. *Dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2001.

JAKOBSON, R. *Questions de poétique*. Paris: Éditions du Seuil, 1973.

LACAN, J. Conférence à Geneve sur le symptome (1975). In: *Le Bloc-notes de la psychanalyse*, Genf, n. 5, p. 5-23, 1985. Disponível em: <http//www.ecole-lacanienne.net/>. Acesso em: 20 jun. 2015.

LACAN, J. *Encore*: Seminaire XX (1972-1973). Paris: Association Lacanienne Internationale, 1975.

LACAN, J. *O saber do psicanalista*: Seminário (1971-1972). [Publicação para circulação interna]. Recife: Centro de Estudos Freudianos do Recife, 1997.

MILNER J.C. *El periplo estructural*: figuras y paradigma. Buenos Aires: Amorrortu, 2003.

MILNER, J. C. *O amor da língua*. Campinas: Editora da Unicamp, 2012.

PESSOA, F. *Livro do desassossego*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986. Disponível em: <http://www3.universia.com.br/conteudo/literatura/Livro_do_desassossego_fernando_pessoa.pdf>. Acesso em: 2 fev. 2016.

PESSOA, F. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, [1928] 1976.

PESSOA, F. *Quando fui outro*. Antologia organizada por L. Ruffato. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2012.

PLATÃO. *Diálogos III (socráticos)*. Tradução de Edson Bini. São Paulo: EDIPRO, 2008.

POMMIER, G. Da passagem literal do objeto ao moedor do significante. In: MELMAN, C. *et al*. *O significante, a letra e o objeto*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2004. p. 119-126.

POMMIER, G. Problemas clínicos da escrita. In: LIER-DE VITTO, M.F.; ARANTES, L. (Org.). *Faces da escrita*: linguagem, clínica, escola. São Paulo: Mercado de Letras, 2011. p. 53-74.

PORGE, E. O inapanhável objeto do *savoir-faire* na análise. *Estudos de Psicanálise*, Belo Horizonte, n. 40, p. 49-62, 2013. Disponível em: <http://www.cbp-rj.org.br/erik.pdf>. Acesso em: 20 jun. 2015.

PORGE, E. *Voz do eco*. Campinas: Mercado de Letras, 2014.

RUFFATO, L. Apresentação. In: PESSOA, F. *Quando fui outro*. Antologia organizada por L. Ruffato. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2012.

RESENHAS

Revista do CESP, Belo Horizonte, v. 37, n. 58, p. 95-100, 2017

MONTEIRO, George. *The Pessoa Chronicles* (Poems, 1980-2016). Willimantic, CT: Bricktop Hill Books, 2016. 353 p.

Marcus Vinicius de Freitas
Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Minas Gerais / Brasil
marcus@letras.ufmg.br

Recebido em 27 de junho de 2017
Aprovado em 5 de janeiro de 2018

Todo poeta pode ser descrito através de uma cena, de uma atitude física de seu eu-lírico que sintetiza a sua visão de mundo: Drummond meditativo, em meio à multidão ou numa empoeirada estrada deserta; Frost no alpendre ou no celeiro, vendo as folhas mortas serem levadas pelo vento de outono, ou numa encruzilhada escura, com os flocos de neve caindo sobre os galhos secos; Fernando Pessoa debruçado sobre a cômoda alta, ou sentado diante do copo de conhaque. Mesmo os heterônimos deste último podem ser vistos igualmente pelas cenas emblemáticas de cada uma de suas poéticas: Campos à janela da rua, a fumar, enquanto a mala por fazer jaz sobre a cama desarrumada; Caeiro recostado na parede branca de sua casa no alto do outeiro; Reis sentado nas pedras do cais, olhando o rio que passa. A poética de George Monteiro pode ser sumarizada na cena de um homem diante de uma bela xícara de café fumegante, à mesa de um pequeno restaurante de uma cidade acolhedora, às três horas da tarde, depois um longo almoço, com muita sobremesa, e mais café, e notas de poemas e de memórias espalhadas pela toalha. A personagem não fuma, mas nem por isso deixa de pedir um terceiro e longo café, enquanto revisita as páginas de uma brochura à sua frente, com a lombada gasta pelo manuseio constante.

eISSN: 2358-9787
DOI: 10.17851/2358-9787.37.58.95-100

A imagem talvez seja uma das formas de entrar na estonteante miríade de poemas que Monteiro reuniu em *The Pessoa Chronicles*. Ali estão reunidos quinhentos e dezoito poemas (se não me perdi nesse mar de versos), por ele escritos entre 1980 e 2016, todos, de uma maneira ou de outra, relacionados à obra e à figura (às figuras, melhor dizendo) de Fernando Pessoa.

Além de poeta, memorialista, tradutor, pesquisador de arquivos, ensaísta, crítico e historiador literário, George Monteiro é Professor Emérito de Inglês e de Estudos Portugueses e Brasileiros na Universidade Brown, em Providence, RI, EUA, onde tem ensinado e orientado estudiosos de literaturas de língua inglesa e portuguesa durante os últimos sessenta anos. George nasceu, em 1932, em Valley Falls, o menor distrito de Cumberland, uma pequena cidade do pequenino estado de Rhode Island, localizado na Nova Inglaterra. Sua obra crítica percorre uma vasta gama de temas e de autores, com contribuições decisivas para a crítica de Stephen Crane, Robert Frost, Emily Dickinson, Henry James, Ernest Hemingway, Elisabeth Bishop, Nathaniel Hawthorne, Henry James, John Hay, Camões, Miguel Torga, Jorge de Sena e, com certeza, Fernando Pessoa, para ficar apenas nos mais destacados.

Um elemento inicial a se apontar nessa monumental coleção de poemas é o fato de que a sua produção, que percorre trinta e sete anos, percorre uma curva ascendente ao longo do tempo, com mais e mais poemas a cada ano, à medida que o poeta foi se tornando mais refinado, mais ativo, fazendo mais apurada a sua técnica, mais agudo e irônico o seu olhar. O livro se divide e agrupa os poemas por décadas: de 1980 a 1989; de 1990 a 1999; de 2000 a 2009; e de 2010 a 2016. A primeira parte possui 33 poemas; a segunda, 36; a terceira, 137; e a quarta, 312, linha ascendente que atesta a progressão do interesse do poeta por seu tema de eleição, e ao mesmo tempo demonstra a frenética energia desse escritor octogenário. Não se trata, portanto, da recolha de gavetas esquecidas, mas da constante, atual e metódica atividade de um poeta em pleno domínio criativo. E cabe notar que esse esplendoroso conjunto não constitui o total da produção do autor ao longo daquele tempo, longe disso, mas tão somente a produção de um tema específico, dentro de um gênero específico, entre os muitos praticados por Monteiro. Para comprovar esse fato, basta lembrar que, agora em 2017, o autor publicou uma coleção de poemas, *As the Crow Flies*, inspirados em um pássaro que habita o seu ambiente e sua imaginação, a gralha preta, todos eles escritos entre 1996 e o presente, além de ter publicado em 2016 o livro

38 School Street: a Memoir, sobre seu tempo de criança em Valley Falls, ambos pela Bricktop Hill Books.

No prefácio às suas crônicas pessoanas, Monteiro esclarece ao leitor que comprou seu primeiro exemplar de Fernando Pessoa em 1970, em São Paulo, quando atuou por dois anos como Professor Fulbright de literatura americana na USP. Trata-se da coletânea feita por Maria Aliete Galhoz, publicada pela primeira vez em 1960, pela Editora Aguilar, do Rio de Janeiro. Até ali, confessa o autor, ele conhecia o poeta português somente por referência, e nunca havia passado pela sua cabeça que a língua de seus ancestrais, que ele usava apenas em eventuais conversações domésticas, ou as produções literárias dessa mesma língua pudesse um dia vir a ser motivo de suas indagações ou de sua escrita, fossem acadêmicas ou criativas. Se George se tornou um aficionado de Camões, Torga, Sena, Quental, Nemésio, Casais Monteiro, Rodrigues-Miguéis, entre outros, esse movimento interno se deveu em especial ao apelo assombroso da descoberta de Fernando Pessoa e de sua heteronímia, que se estendeu a uma paixão por Portugal, por sua literatura e em especial pela pessoana cidade de Lisboa, com seus cafés, suas colinas, sua Baixa, seu rio e seu cais, cheios de história e de poesia. Pode-se dizer que a crescente paixão de George Monteiro por Fernando Pessoa foi uma eleição, um ato deliberado, uma espécie de emulação da escolha pessoana pela língua portuguesa. Sabemos que Pessoa foi educado em inglês, na África do Sul, onde viveu entre os cinco e os dezessete anos de idade. A parte mais destacada de sua inicial produção poética foi escrita e publicada em inglês, os *35 Sonnets*, o *Antinous* e o *Epithalamium*. O português, portanto, não lhe era natural como língua culta e cultivável, tendo sido escolhida pelo autor num ato de encantamento, mas também de vontade, do homem já adulto. Guiado por Pessoa, o mesmo parece ter acontecido com George Monteiro: criado e educado em inglês, ele descobre Pessoa aos trinta e oito anos, o que modifica a sua vida de *scholar* e o transforma em um pessoano *full time*. George não chega a adotar a língua portuguesa (seus poemas são todos em inglês, apenas com interferências portuguesas), mas nenhum outro escritor assombra tão decisivamente a sua vida de escritor e de pesquisador quanto o autor de *Lisbon Revisited*. O trânsito entre essas duas línguas constitui, portanto, um dos fatores que aproximam George de Fernando, e faz com que a visão monteiriana de Pessoa seja sempre comparativa, como forma de capta a presença de uma língua e de uma cultura na outra. Um poema,

entre muitos, exemplifica com exatidão essa perspectiva. Trata-se de "Hemispheric Pressures", datado de 1º de junho de 1990:

> He could not have written Frost's Road
> Not Taken. One of his heteronyms could
> have, but their progenitor could not have,
> since with them, he walked down all the
> roads he cared to walk. It's odd that the
> American wrote his poem in the same year
> that, in Lisbon, the poet's inexistent coterie
> first made the primal scene in his bedroom.

Robert Frost, o poeta nascido na Califórnia, mas que elegeu a paisagem pastoral da Nova Inglaterra como sua *persona* poética, serve a George como um dos elementos de triangulação entre o seu próprio eu-lírico e os de Pessoa. Ao apontar que *Road Not Taken*, o poema exemplar de Frost, foi escrito no mesmo ano de 1914 – o qual Pessoa data como sendo o do dia triunfal de sua vida, aquele 8 de março em que lhe surgiram os heterônimos –, Monteiro estabelece uma conexão entre os dois grandes modernistas, que depende, na estrutura do poema, do olhar de leitor que ele mesmo, enquanto poeta-crítico, lança sobre Pessoa e Frost, de maneira a abarcá-los num mesmo movimento presidido pelo leitor agudo. O que Borges esclareceu no ensaio "Kafka e seus precursores" fica aqui demonstrado: George Monteiro estabelece, pelo poema, uma relação inusitada, e *a posteriori*, entre seus próprios precursores, ao colocar-se exatamente na encruzilhada em que se cruzam, por arte de sua meditação, as estradas que vêm de Frost e de Pessoa.

Como esse poema, todos os outros trazem as datas de escrita. Monteiro explica, no mesmo prefácio, que as datas remetem não apenas ao poema no tempo, mas ao tempo do poema, ou seja, funcionam como entradas de um diário ou de uma autobiografia. Esse dado é fundamental para a compreensão do livro. Ainda que a motivação inicial do volume fosse a obra, a figura e o entorno de Fernando Pessoa – motivação essa tornada consciente à volta de 1990, quando o autor, remexendo o seu próprio baú de papéis, percebe ali a existência de inusitada quantidade de poemas sobre o tema -, a evolução do trabalho de composição o transformou em uma verdadeira autobiografia de George Monteiro. De fato, há na coleção um poema, de 2005, intitulado justamente "Autobiography", que deixa clara essa evolução. Seus versos iniciais assim dizem:

> Why set down in detail the life of
> someone described once, not unfairly,
> as 'the man who never was'? How
> can you write the biography of one
> who devised dozens of names for
> pieces of himself when he did not,
> would not or could not be himself?
> Better to set down your own auto-biography...

Ao falar de Pessoa, George descobre a si mesmo. A transformação temática e composicional dos poemas demonstra esse fato. Os primeiros textos são exercícios de compreensão, leituras comentadas, ecfrases de imagens sobre Pessoa, em especial sobre os quadros de Almada Negreiros; o seu Mural dos Heterónimos, na Faculdade de Letras; os quadros e desenhos de Júlio Pomar – cabe aqui observar que a ecfrase, enquanto gênero, traz à cena um outro autor entre os favoritos de George Monteiro e de grande importância na estrutura de *Pessoa Chronicles*, qual seja Jorge de Sena, cujo livro *Metamorfoses* se constitui inteiramente de ecfrases. Aqueles primeiros textos da série podem ser vistos como poemas de um *scholar* que é também poeta. No entanto, a evolução do trabalho revela poemas de um poeta que é também *scholar*. Ou seja, se, no princípio, os poemas são variantes da abordagem de um *scholar* sobre seu objeto, a partir de certo ponto encontramos decisivamente poemas em que o poeta se impõe sobre o *scholar*, e o conhecimento do crítico e pesquisador fica submetido à proeminência do poeta. Assiste-se portanto a um mutação interna na própria biografia intelectual de George Monteiro. Se, em um primeiro momento, George tenta emular o processo heteronímico, ao "fingir" alguns poemas na voz de cada um dos heterônimos – sem, é claro, deixar de, *cum grano salis*, deslocá-los no tempo e no espaço, e colocá-los a meditar em meio à nossa paisagem contemporânea -, na série final vamos encontrar poemas em que o leitor já não pode mais distinguir o eu-lírico de George Monteiro daqueles pessoanos, e se vê diante de um verdadeiro processo de assimilação, como se Pessoa tivesse deixado por ser descoberto, no fundo do baú, um heterônimo americano, de origem portuguesa, nascido em Cumberland-on-Blackstone, cuja poética se caracteriza por um fino humor *New-Englander*. Ao se deixar inventar como mais um heterônimo pessoano, Monteiro inverte imediatamente o processo e afirma a própria poética, na qual Pessoa, ou Mr. Person, como ironicamente diz o poeta, foi devidamente assimilado.

Nesse sentido, a obra de George Monteiro evidencia de maneira precisa um processo de superação da ansiedade de influência, para usar o termo de Harold Bloom, ou de tradição assimilada pelo talento individual, para ficarmos com Elliot. De fato, o que a princípio constituía a pressão do cânon sobre fatura poética, derivada do fato de que o poeta George Monteiro foi antes e sempre um *scholar*, passa a ser agora a completa assimilação da tradição no processo de conformação de uma poética singular, com uma voz perfeitamente distinta.

No que concerne a essa singularidade, chamo a atenção do leitor para o desenvolvimento muito particular de uma forma no interior da poética de George Monteiro: trata-se de uma espécie apurada de poema em prosa, constituído por uma única estância, um bloco de versos cuja medida fica quase sempre entre onze e quatorze sílabas, com um número médio de doze versos, chegando a dezesseis ou pouco mais, e recuando a oito versos, ou pouco menos. Trata-se de uma mancha textual cujo rigor se define antes pelo ritmo do que pelo número, e que, ao longo do livro, se revela como um padrão, a atestar o personalíssimo desenvolvimento da poética de George Monteiro.

Uma resenha não constitui o lugar adequado para uma exposição mínima do largo número de poemas de grande beleza incluídos nesse livro, sempre marcados por um olhar enviesado, irônico, meditativo, muito próprio do poeta, e que se torna imediatamente reconhecível à medida que a leitura avança. Dado o número centenário de poemas, o livro, como o poeta aponta, é também o seu "baú" à espera de leitores, tal como o baú de Fernando Pessoa. Convido o leitor ao mergulho nessa voragem de textos, do qual sairá transformado.

Se antes falei da cena emblemática da poética de George Monteiro, a o homem diante da xícara de café, cabe lembrar que Pessoa é assim representado no quadro de Almada Negreiros. Mesmo que talvez a xícara esteja batizada com um pouco de bagaceira, ainda assim café. A imagem é também emblemática para Jorge de Sena, tomando café em Creta com o Minotauro. Como disse antes, Sena, como Frost e vários outros, ocupa lugar destacado nessas triangulações que George Monteiro percorre ao longo do processo de assimilação da poética de Fernando Pessoa, em última análise da assimilação de toda a tradição literária no interior de sua poética. George, que estreou como poeta em 1982 com *The Coffee Exchange*, segue tomando o seu café, tomando notas, escrevendo uma singular obra de polímata, na qual a produção poética encontra agora o seu lugar definitivo.

Revista do CESP, Belo Horizonte, v. 37, n. 58, p. 101-103, 2017

FIGUEIREDO, Isabela. *A Gorda*. Lisboa: Caminho, 2017. 285p.

Simão Valente
Centro de Estudos Comparatistas da Universidade de Lisboa
Universidade de Lisboa, Lisboa / Portugal
mb2@campus.ul.pt

Recebido em 7 de novembro de 2017
Aprovado em 9 de janeiro de 2018

Isabela Figueiredo tem vindo a revelar-se um caso singular no panorama literário português, especificamente pelo tratamento dado ao passado colonial português em África. Deu-se a conhecer ao grande público via *internet*, através do seu blogue Mundo Perfeito, em que revisitava as suas memórias da infância em Moçambique e do processo da descolonização de África, no pós 25 de abril de 1974, pelo qual a sua família passou. Foi a partir dos textos e fotografias que compunham essa colectânea que veio a surgir o seu primeiro livro, *Caderno de Memórias Coloniais*, em 2009. Isabela veio para chocar: sem idealizações, o seu exórdio é uma denúncia das práticas racistas dos colonos brancos portugueses em Moçambique, deixando contudo margem de manobra para as ambiguidades morais e emocionais de quem conta a sua história. Tal está particularmente presente nacaracterização do pai da autora, colono, racista, e apesar de tudo objecto dos afectos da sua filha que com este livro ajustou contas com o passado.

A Gorda é o segundo livro da autora. Narra a história de Maria Luísa, contada na primeira pessoa, uma mulher que quase toda a sua vida foi a "gorda" do título, realçando o texto o papel da aparência física

eISSN: 2358-9787
DOI: 10.17851/2358-9787.37.58.101-103

de Maria Luísa na construção das suas relações com família, amigos, amantes, ou meros desconhecidos com quem interage no seu dia-a-dia. A narrativa principia num momento de transição para a protagonista: "Quarenta quilos é muito peso. Foram os que perdi após a gastrectomia: era um segundo corpo que transportava comigo." (p. 19). Poucas linhas à frente é referida a morte da mãe de Maria Luísa, alguns meses depois da intervenção cirúrgica que viria a mudar a vida da narradora. O*incipit* contém já uma das características fundamentaisda obra: a importância dada ao corpo, e por conseguinte do espaço em que este está inserido. A narrativa encontra-se organizada segundo as divisões de uma casa, cozinha, sala, quarto, e assim por diante. O primeiro capítulo intitula-se "Porta de Entrada", concluindo com uma referência à casa herdada por Maria Luísa com a morte da mãe. Esta casa, de importância central para a ligação afectiva da protagonista com os seus pais, "A casa que herdei dos papás" (p. 26), é a própria estrutura do livro.

Há assim em *A Gorda* dois corpos de Maria Luísa, o seu e aquele que transportava consigo, os quais se movem por duas casas, a de Maria Luísa e a que organiza a sua história. São esses quilos do segundo corpo, por exemplo, que medeiam a relação que a protagonista estabelece com Tony, nome pelo qual é conhecida a sua amiga Antónia do colégio interno para onde a narradora vai viver e estudar quando a sua família regressa de África. Maria Luísa venera o corpo esbelto de Tony, cujo nome masculino, associado à descrição física da personagem, dá à relação contornos homoeróticos: "Em 1978, as mamas da Tony pareciam peras pequenas em crescimento" (p. 30), "aos sábados de manhã, depois do banho, com a pele ainda morna, passava-lhe o creme hidratante pelo corpo, exceto nas mamas e nas partes de pudor genital." (p. 32).

Anos mais tarde, em 1985, Maria Luísa conhece David, o qual é contudo mencionado pela primeira vez em paralelo com Tony, num capítulo intitulado "Quarto de solteira". David será o homem com quem a protagonista terá a sua relação mais marcante. A justaposição de Tony e David num capítulo com o título em questão é reveladora de quanto a história em causa é o relato de uma educação erótica e sentimental. Será mais uma vez o segundo corpo da protagonista, aquilo que a faz ser "a gorda", que virá a ter um papel decisivo na relação com David, com quem "foder era o pãozinho para a boca" (p. 148), expressão que sublinha o valor dos prazeres do corpo enquanto necessidade, ligando a sexualidade com a alimentação. Quando David rechaça Maria Luísa, contudo, fá-lo

por causa do juízo dos seus amigos sobre a aparência física da namorada, algo só confessa por veemente insistência desta: "gozam contigo porque arranjaste uma gorda, não é?! É por isso. Por ser gorda." (p165). Note-se ainda o uso de uma linguagem direta, seca, despudorada, bem como a centralidade do ser-se mulher para a história que é narrada. Esta é uma marca que acompanha Isabela desde a sua primeira obra.

Apresentando-se enquanto "romance", traços autobiográficos atravessam *A Gorda*: a protagonista é de uma família de "retornados", expressão de valor frequentemente pejorativo aplicado em Portugal para designar os cerca de setecentos mil portugueses que, com a independência das colónias africanas, chegam a Portugal em 1975. Maria Luísa, como Isabela, é professora de profissão. A advertência que precede o livro incentiva a aproximação entre as duas figuras: "Todas as personagens, geografias e situações descritas nesta narrativa são mera ficção e pura realidade" (p. 15), uma frase que vai contribuir para o ambíguo cruzar entre o romanesco e o autobiográfico numa autora que, como vimos, parte na sua obra da sua experiência de vida.

Do ponto de vista formal, o uso de paratextos é uma das característica de *A Gorda* que mais chama a atenção: para além da advertência já citada, e de agradecimentos pessoais da autora (p. 10), o livro contém ainda epígrafe sonora (p. 14), em que é apresentada uma lista de canções e intérpretes, organizada cronologicamente, desde Nina Simone com I put a SpellonYou (1965), passando pela banda portuguesa Ornatos Violeta com "Ouvi Dizer" (1999), até Lana delRey, "Born to die" (2012). Duas páginas antes, Isabela faz uma epígrafe que podemos designar como literária: cita Mary Shelley, numa passagem em que a criatura apela a Frankestein que ouça a sua história, apesar de só e detestada; Javier Cercas comentando William Faulkner e a durabilidade do passado, vivo no presente; e Henry David Thoreau, sobre a importância de se escrever e falar sobre aquilo que se conhece, as "experiências mais pessoais". Todo este aparato reforça a chave de leitura autobiográfica do livro, numa continuidade dos *Cadernos*.

Revista do CESP, Belo Horizonte, v. 37, n. 58, p. 105-111, 2017

MARTELO, Rosa Maria. *Os nomes da obra*: Herberto Helder ou O poema contínuo. Lisboa: Documenta, 2016. 93p.

Mariana Pereira Guida
Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Minas Gerais / Brasil
mariana13_muz@hotmail.com

Recebido em 18 de agosto de 2017
Aceito em 22 de dezembro de 2017

No seu *Geografias do Acaso: ensaio geral sobre o ensaio*, em *O gênero intranquilo*, João Barrento afirma que "O ensaio faz-se a bordo dos dias. E a bordo dos livros, na leitura acidental, mais do que dirigida. É sempre o mais tangencial que me leva ao centro, núcleo duro, pérola de ostra, nó de rizoma, ponto e ponte de fuga" (BARRENTO, 2010, p. 17). É certo que há no conjunto de textos de Rosa Maria Martelo reunidos em *Os nomes da obra* (2016) muito desta *ambiguidade consciente* (BARRENTO, 2010, p. 27) que dá a ver tanto o olhar experimentado e indagador de quem há muito perscruta a amplitude de uma obra caudalosa e perene como a de Herberto Helder, como também a atração que ela exerce sobre aqueles que volta e meia pegam-se *com* e *contra* os versos helderianos.

Para além disto, ainda, o livro constrói-se também sob o princípio de organicidade que engendra o *Poema contínuo* de Herberto, no qual a unidade só se estabelece pela relação de diversidade dos fragmentos que a compõe. Trata-se, pois, de um afinamento de motivos já esboçados em textos anteriores sobre o autor, porém, aqui, aplicados a toda sua produção – tendo em conta principalmente os últimos livros – e vistos sob a perspectiva da reformulação constante da obra, cujas recolhas "nunca são a simples reedição do conjunto dos livros publicados

eISSN: 2358-9787
DOI: 10.17851/2358-9787.37.58.105-111

pelo autor, já que estes foram sofrendo alterações sucessivas e supressões significativas nas várias edições e reedições da 'poesia toda'" (MARTELO, 2016, p. 30).

O primeiro texto, homônimo do livro, discorre sobre a condição da autoria na obra helderiana partindo da imagem do artista que funde-se à matéria de sua obra, presente no texto *(O humor em quotidiano negro)*, de *Photomaton & Vox*. Neste caso, a tônica moderna da anulação do nome autoral em função da autotelia da obra não se verifica, tampouco a concentração romântica do sujeito na enunciação poética. Cria-se, dessa forma, uma tensão entre o *dentro* e o *fora* do poema que, alimentada pela reclusão de Herberto, reforça a visada de Martelo já suscitada em *Assassinato e Assinatura* (MARTELO, 2010, p. 83-111) e aqui expandida à totalidade – sempre fragmentária, sempre *a-se-fazer* – da obra: amalgamado, fundido como mera massa carbônica à matéria que constitui o poema, o poeta *some* enquanto sujeito na obra, mas marca-a, invariavelmente, com a inscrição de seu corpo, seu nome.

Em *Autônomo, irreferenciável, absoluto,* Martelo volta-se para a relação da poesia helderiana com a tradição e como toda a sua coerência constrói-se sob a perspectiva de dissonância com qualquer genealogia usualmente estabelecida na tradição poética ocidental. Trata-se, então, de coerência não apenas porque todo o conjunto de textos já publicados – desde a prosa metapoética de *Photomaton & Vox* (1979) e *Os Passos em Volta* (1963) e os antológicos *Edoi Lellia Doura* (1985) e *poemas mudados para o portuguê*s (1997), até os *Poemas Completos* (2014) – "apontam para as referências multiculturais e multitemporais desta poesia" (MARTELO, 2016, p. 31), mas, principalmente, porque esta *articula*ção *improvável de inactualidade e experiência do contemporâneo* (MARTELO, 2016, p. 25), esta linhagem descontínua em que coabitam religiosidade, alquimia, mitologia, orfismo e ciência aponta para o que Luís

Maffei (2007)[1] identifica como intento à *máxima abrangência* no *mundo* de Herberto e, por conseguinte, para a sua lógica poemática paradoxal que, através da *articula*ção *livre de imagens* sob o *ritmo* do corpo no poema, atinge uma *dessubjectiva*ção na qual "a conquista de um

[1] Na tese Maffei constrói um levantamento detalhado a respeito desta pletora de referências diversas na poesia de Herberto e em que medida ela dificulta a filiação do poeta a uma genealogia.

idioma [é] capaz de revelar uma experiência primordial ou primeira, intensíssima, sem dizibilidade a não ser pela invenção deum idioma pessoal, provindo da força da imagem ritmicamente gerada" (MAFFEI, 2007, p. 41).

Assim, é sob este último aspecto que a autora identifica na poesia helderiana também um *cinema* no qual a miríade de imagens moduladas em *continuum* pelo ritmo do poema permite uma *abertura da linguagem*, uma possibilidade de transgressão da *cultura* enquanto *moral da imaginação* (HELDER**,** 1995, p. 125-126). *Pensamento como forma*, matéria e energia em coincidência, em fluxo, este é o princípio fílmico pelo qual o mais vulgar do cotidiano, insuflado no *demoníaco júbilo da poesia* (MARTELO, 2016, p. 15-16), acessa o potencial máximo de significação da palavra, extravasando, inclusive, os limites da página/tela. Debruçando-se sobre este caráter *sinistro, estranho, canhoto* implicado na escrita de Herberto, Martelo encerra o seu texto e, assim como na montagem, parte deste ponto para discorrer sobre estes procedimentos poéticos/cinematográficos em *Uma espécie de cinema das palavras.*

Das vinte e cinco cartas do poeta madeirense a Gastão Cruz publicadas na revista *Relâmpago* n. 36/37 (Abril-Outubro de 2015), algumas passagens revelam referências e percepções de Herberto sobre o cinema,[2] mas é a partir da que ele comenta sobre a seção de poemas *E outros exemplos*, de *Cobra* (HELDER,1977) e sua semelhança com a *montagem elementar* do cinema de Warhol, que Rosa Maria Martelo identifica "a presença de uma matéria verbal não burilada ou mesmo rude, mas na qual Herberto Helder sempre confiou em termos de renovação estética" (MARTELO, 2016, p. 50). A associação das imagens de maneira impura, descuidada, em caráter *intensivo*, como lembra a autora, remetem, à imagem-tempo deleuziana e à suspensão da cronologia temporal em prol de um tempo complexo, em que passado

[2] Em carta de 5 de novembro de 1981, recomenda a seu *caro Gastão* dois filmes *excelentes*: *Marionetas – Da Vida das Marionetas*, em Portugal – de Bergman (1980) e *As Lágrimas Amargas de Petra von Kant*, de Fassbinder (1972). Já em carta de 22 junho de 1984, falando sobre seu "*poemarquipélago*", *Lunações*, expõe como percebia a "*progressão dos significados*" no mesmo: "existe no texto algo como um desenvolvimento, uma espécie de narração em que os símbolos encarnam uma acção: o poema (ou os poemas em poema) possui (ou pretende possuir) uma acção, eu quase diria um enredo." (Cf. HELDER, 2015, p. 137-191).

e futuro coexistem *virtualmente* em *potencial* (Cf. DELEUZE, 2006, p. 56). Assim, se a partir de *Servidões* (2013) o procedimento de escrita como memória é verificado, ele em nada diz respeito à ordem do *arquivo*, mas sim a um *princípio organizativo* no qual "a selvageria das imagens pessoais – tanto mais selvagens quanto mais associadas à possibilidade de um estilo singular – tornar-se-ia comunicável ao agir sobre as imagens do mundo sujeitando-as a uma 'sintaxe mental severíssima (HELDER, 1980), e impondo, deste modo, a 'emenda do mundo'" (MARTELO, 2016, p. 59).

Se é, portanto, de maneira antropofágica que as imagens impõem-se em condição *orgânica* – e, consequentemente, única – no *mundo* de linguagem criado no poema, sua transposição para outro suporte de reprodução seria o canibalismo desta *emenda* promovida pelo texto. Em última instância, o filme revelaria o que no poema encontra-se em latência, oculto na palavra pela interface semântica que lhe é contrária, e, por isso, o aniquilaria *fisicamente*, como lembra Martelo (2016, p. 63) a respeito do texto *Magias* de *Photomaton & Vox* (1995). Como se vê, nada em Herberto ou no *Poema contínuo* é negociável, polido, tampouco pacífico. Desta forma, ainda que mais evidente na última poesia helderiana, a matéria bruta, mal burilada das imagens verbais ritmada pelo sopro de energia que constitui o poema é também parte do conjunto de processos em metamorfose que conformam a unidade da obra.

Logo, a visada aziaga, atravessada e até mesmo imprópria para espíritos mais sensíveis que reforça o tom *canhoto* verificado já em *A faca não corta o fogo* (HELDER, 2008) é também condizente com a morte justamente porque é a possibilidade de vida, condição para a *abertura* ao sentido que se dá na poesia.[3] Este será, então, o tema de *Início perene*: em Helder, assim como a memória não é memorialista, a morte não é mortífera, mas mortificante, lancinante, chamada à enunciação constantemente para pôr à prova, perigosamente, os limites da linguagem que se faz viva na versura. Este prenúncio do fim que é sempre mote para um (re) começo, Martelo (2016, p. 71) identifica-o mais claramente, a princípio, em *Servidões* e relaciona-o com a ideia de continuidade da obra, uma vez que *A Morte Sem Mestre* (HELDER,

[3] Rosa Martelo também discorre a este respeito no ensaio *Em que língua escreve Herberto Helder?*. (Cf. MARTELO, 2009, p. 151-168)

2014) e *Poemas Canhotos* (HELDER, 2015) serão *elos* dessa obra em *continuum.* Em *A Morte sem Mestre,* o *início perene* de que trata a autora parece ser premente, já que a morte que nomeia o livro – e figura como presença inexorável à mão pela qual a *bic cristal preta* deita os versos no papel – é atravessada por uma série vertiginosa de tempos e lugares engendrados pela energia vital que a *paixão* provoca. Logo, "De um tempo a outro, de um espaço a outro, a fragilidade humana permanecerá semelhante, e identicamente expressa no registro lírico" (MARTELO, 2016, p.72).

Martelo identifica na associação entre amor e morte de *A Morte sem Mestre* (MARTELO, 2016) – as imagens de fertilidade e corporeidade do feminino; as alusões aos poemas sumérios e à origem da poesia; as diferentes mortes *encenadas* pelo poeta – a coincidência de extremos sobre a qual, *stricto sensu*, a obra helderiana constrói-se em *devir*: "entre o fim e o princípio da vida humana, entre o princípio e o fim do mundo, em sentido cósmico" (MARTELO, 2016, p. 76). A astúcia alquímica do poeta consiste, dessa forma, em esculpir (se) (n)a escrita sob uma espécie de aporia constante, fazer a perecibilidade da matéria, do corpo envelhecido, tornar-se imagem viva, dotada de extrema visibilidade e, ao mesmo tempo, de uma fissura que lhe torna também obscura e lança o sentido da palavra para *além* da página. Instaura-se aqui uma abertura para o pensamento, um tensionamento dos pontos de referência de escrita e leitura nos quais o poema é limiar. A interpelação do leitor, segundo Martelo (MARTELO, 2016, *p.* 76), desdobra-se no princípio de união entre início e fim que figura em *A Morte Sem Mestre* (2014) e, vale acrescentar, de modo mais amplo, também nos últimos livros de Herberto.

Será, portanto, apresentando-se no papel de leitora que Rosa Maria Martelo encerrará o livro com *Ler de perto*, uma vez que, se, por um lado o leitor é frequentemente suscitado no *Poema contínuo*, isto não se dá por empatia ou aproximação do poeta, muito pelo contrário.[4] A despeito da extrema visualidade dos substantivos – imagens – dada a uma primeira e incauta leitura, "a relação que os nomes mantêm com

[4] O tom da poesia *contra* o leitor parece também mais acentuado nos últimos livros de Herberto Helder, inclusive marcadamente no livro póstumo, *Letra Aberta.* Sobre este aspecto, verificar a conferência: *o nome cruzes canhoto (sobre Letra Aberta),* de Gustavo Rubim, disponível em: <http://www.porta33.com/eventos/content_eventos/ciclo_herberto_helder/gustavo_rubim_ciclo_herberto_helder.html>. Acesso em: jun. 2017.

os seus modificadores desestabiliza esta visualidade fazendo-a coexistir com uma espécie de cegueira vinda das conexões inusitadas, da tensíssima montagem das imagens" (MARTELO, 2016, p. 86). Inserido nas camadas de linguagem que perfazem o duplo visibilidade/cegueira do poema, o leitor está, concomitantemente, unido à materialidade das imagens que lhe dão forma e suprimido da compreensão plena das mesmas, condição que, curiosamente, ata-o de maneira singular a essa poesia: "talvez seja isso o que continua a impressionar-me" (MARTELO, 2016, p.88).

Ao longo dos textos, Martelo demonstra que *Herberto Helder* é uma *obra densa*, que reivindica a força do pensamento da poesia sem abdicar da sensibilidade da experiência ou incorrer em lirismos demagógicos. Assim como a sua poesia, *Os nomes da obra* busca-se completo pelo que escapa, no detalhe fugidio: estendendo o pensamento pelas notas de rodapé, reunindo passagens da vida/obra com a atenção do *realizador*, dando aos poemas a devida – e extrema – relevância exigida pelo poeta, o livro faz coro com Gastão Cruz sobre o legado de afirmação da vida pela poesia que nos ficou com a morte de Herberto Helder: "viver a poesia, viver na poesia, viver para a poesia".

Referências

BARRENTO, João. *O género intranquilo:* anatomia de ensaio e do fragmento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.

DELEUZE, Gilles. *Cinema II*: A imagem-tempo. São Paulo, SP: Brasiliense, 2006.

HELDER, Herberto. *Cobra.* Lisboa, & Etc, 1977.

HELDER, Herberto. *Cena vocal com fundo visual de Cruzeiro Seixas*. Diário de Notícias, Lisboa, 19 jun. 1980. Disponível em: <http://www.triplov.com/herberto_helder/Cruzeiro-Seixas/index.html>

HELDER, Herberto. *Edoi lelia doura:* Antologia das Vozes Comunicantes da Poesia Moderna Portuguesa, organizada por Herberto Helder. Assírio & Alvim, 1995.

HELDER, Herberto. *Os Passos em Volta.* Tinta da China, 2016.

HELDER, Herberto. *Photomaton & Vox.* Lisboa. Assírio & Alvim, 1995.

HELDER, Herberto. *Ouolof*, poemas mudados para o português por Herberto Helder, Lisboa. Assírio & Alvim, 1997.

Helder, Herberto. *A faca não corta o fogo*: Súmula & Inédita. Assírio & Alvim, 2008.

HELDER, Herberto. *Servidões*. Lisboa. Assírio e Alvim, 2013.

HELDER, Herberto. *A morte sem mestre*. Porto Editora, 2014.

HELDER, Herberto. *Poemas canhotos.* Porto Editora, 2015.

HELDER, Herberto. *Vinte e cinco cartas.* Apresentadas por Gastão Cruz. *Relâmpago*, n. 36-37, p. 137-191, abr.-out. 2015.

MAFFEI, Luís Claudio de Sant'Anna. *Do Mundo de Herberto Helder*. 2007. Tese (Doutorado em Literatura Portuguesa) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

MARTELO, Rosa Maria. Em que língua escreve Herberto Helder? *Diacrítica*, v. 23, n. 3, p. 151-168, 2009.

MARTELO, Rosa Maria. Herberto Helder: Assassinato e assinatura. In: _____. *A Forma Informe*: Leituras de poesia. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.

MARTELO, Rosa Maria. *Os nomes da obra*: Herberto Helder ou O poema cont**ín**uo. Lisboa: Documenta, 2016.