

SE TUDO FOSSE SÓ ÊXTASE SÚBITO: POESIA E MUNDO

Ana Luísa Amaral

Universidade do Porto

Que farei quando tudo arde?

SÁ DE MIRANDA (1481-1558)

Movimento 1 – TEMPOS: O SENTIDO DA POESIA

Em Lisboa sobre lo mar
Barcas novas mandei deitar,
Ai, mia senhora velida

Assim começa a conhecida barcarola de João Zorro, escrita no século XIII, durante o reinado de D. Diniz, no período final da poesia trovadoresca galaico-portuguesa. A composição acentua o que seria de Lisboa o rosto futuro, feito possível por obra do rei-trovador, a quem Fernando Pessoa haveria de chamar, em genial formulação, «o plantador de naus a haver». Certidão de nascimento dos Descobrimentos, como o designou Graça Videira Lopes, o texto de João Zorro iria servir de texto de partida a Fiama Hasse Brandão, sete séculos depois, em 1967, em *Barcas Novas*:

Lisboa tem barcas
agora lavradas de armas

Lisboa tem barcas novas
agora lavradas de homens

Barcas novas levam guerra
As armas não lavram terra

São de guerra as barcas novas
ao mar mandadas com homens

Barcas novas são mandadas
sobre o mar

Não lavram terra com armas
os homens

Nelas mandaram meter
os homens com a sua guerra

Ao mar mandaram as barcas
novas lavradas de armas

Barcas novas são mandadas
sobre o mar

Em Lisboa sobre o mar
armas novas são mandadas

O que sobressai do poema de Fiama é a tensão entre o passado das barcas novas, com o início da expansão marítima, e o presente feito de horror que era a guerra colonial. Há por parte de Fiama a consciência de que «existimos sobre o anterior», como ela própria testemunharia. Existir sobre o anterior não tem que carregar consigo o sentido (bloomiano) de chegar depois do tempo, antes acolher a memória do tempo e integrá-la no presente. Exemplifico com a epígrafe que usei no início, o verso de Sá de Miranda, que faz parte de um soneto sobre o conflito entre o amor e a razão, e transmite a ideia de impotência do sujeito lírico perante o amor. Vale a pena recordá-lo aqui:

Dezarrezoado amor, dentro em meu peito
 tem guerra com a razão. Amor, que jaz
 i já de muitos dias, manda e faz
 tudo o que quer, a torto e a direito.

Não espera razões, tudo é despeito,
 tudo soberba e força, faz, desfaz,
 sem respeito nenhum, e quando em paz
 cuidais que sois, então tudo é desfeito.

Doutra parte a razão tempos espia,
 espia ocasiões de tarde em tarde,
 que ajunta o tempo: em fim vem o seu dia.

Então não tem lugar certo onde aguarde
 amor; trata treições, que não confia
 nem dos seus. Que farei quando tudo arde?

Abrangendo três reinados (o de D. João II, D. Manuel I e D. João III), o período em que viveu Sá de Miranda, entre 1481 e 1558, assiste ao chamado período áureo dos Descobrimentos portugueses, a época em que Portugal lideraria o expansionismo europeu. Para Sá de Miranda, contemporâneo de Bernardim Ribeiro e antecessor de Camões e introdutor da forma do soneto em Portugal, os tempos não foram tempos fáceis nem tempos calmos. Sabemos do auto-exílio, em 1527, para longe da corte, deste poeta que a si próprio se descreveria como «Homem dum só parecer, / dum só rosto e d’ua fé / d’antes quebrar que volver». Sabemos do seu diferendo com Gil Vicente e da sua recusa em protagonizar papéis de baixas políticas e enredos de poder. Esse seu verso, «Que farei quando tudo arde», seria, em 1967, quatro séculos depois e em plena ditadura fascista, recuperado

em gesto intertextual por Gastão Cruz, para título e epígrafe de um poema seu, no livro *As aves*. O seu aproveitamento por António Lobo Antunes para título de um romance, no dealbar do século XXI, torna a actualizá-lo, dando-lhe uma nova acepção que cruza o universo do privado com o universo do público e se prende com questões passíveis de serem ligadas às identidades e às políticas sexuais.

Na recepção feita ao romance de Lobo Antunes, esse verso tem vindo a ser revestido de um sentido profundamente político e crítico da situação social das últimas décadas, agudizada agora no século XIX em Portugal – e, acrescente-se, no Ocidente, em geral. Que fazer, quando tudo à nossa volta parece desmoronar-se, quando as políticas sociais estão em vias de desaparecer, quando as ditaduras ideológicas foram substituídas por outras formas ditatoriais, como a económica, uma espécie de «fascismo social», como lhe chama Boaventura de Sousa Santos, de inimigo sem rosto, quando à qualidade e ao rigor se contrapõe a estatística (cega e de fáceis resultados), quando (e falo de nós, professores de literatura) a relação ensino-aprendizagem, tal como a conhecíamos, se esboroa, e assistimos, em seu lugar, à pulverização dos saberes e a simulacros de especialização? Perante o desconcerto do mundo, quando tudo parece arder e «os maus se vêm nadar em mares de contentamento», como dizia Camões, que fazer?

«Busque amor novas artes, novo engenho», pede o poeta, nascido ainda em vida de Sá de Miranda:

Busque Amor novas artes, novo engenho
 Pera matar-me, e novas esquivanças,
 Que não pode tirar-me as esperanças,
 Que mal me tirará o que eu não tenho.

Olhai de que esperanças me mantenho!
 Vede que perigosas seguranças!

Que não temo contrastes nem mudanças,
Andando em bravo mar, perdido o lenho.

Mas, enquanto não pode haver desgosto
Onde esperança falta, lá me esconde
Amor um mal, que mata e não se vê,

Que dias há que na alma me tem posto
Um não sei quê, que nasce não sei onde,
Vem não sei como e dói não sei porquê.

No mesmo meridiano, e pelo mesmo tempo, William Shakespeare escrevia um soneto que contrasta o seu tempo passado e o (seu) tempo presente, para, através deles, falar da incapacidade dos antigos cronistas para cantar uma beleza ainda não aparecida. Cito-o, em tradução minha:

Quando na história do tempo já passado
Eu vejo descrições do mais perfeito assombro
E a beleza louvando em antigas rimas belas
Damas mortas, esbeltos cavaleiros, então
No brasão maior da beleza mais doce
Da mão, do pé, do lábio, da testa e do olhar,
Vejo que a pena antiga havia de ter expresso
Uma beleza tal como essa que ostentais.
Os seus louvores são, pois, não mais que profecias
Deste tempo que é nosso e vós prefigurais;
E embora olhando eles com olhos mais divinos,
Não lhes chegava o engenho para vos cantar.
Mas nós, que agora contemplamos tempos nossos,
Temos olhos de espanto, sem língua de louvar. (Soneto 106)

A beleza, insistida aqui como suficiente material poético por si só, porque não há palavras precisas para capturar a sua essência, surge ela própria como capaz de produzir «as rimas belas» e só a ela cabe o papel de preservação da memória. Mas, prefigurada no passado, profetizada, olhada então com «olhos adivinhadores», essa beleza só no tempo poderia ser admirada, porque também só então ela se concretizaria na figura do outro (figura amada e leitor, simultaneamente). Assim, beleza e dias presentes confluem no final do soneto. Porém, os dois últimos versos (regidos em inglês pela expressão «for we» – «For we, which now behold these present days / Have eyes to wonder, but lack tongues to praise») devem ser lido em termos adversativos, não causais – e assim, contemplar, ou maravilhar-se com essa beleza e os dias que são nossos, equivale também a reconhecer a profunda falha na linguagem passível de os cantar.

Shakespeare não é do nosso tempo, embora também de crise tenha sido o espírito do seu tempo. Um tempo coevo do de Camões e muito próximo, de resto (sobretudo se visto da nossa perspectiva), do de Sá de Miranda. Ora é esta noção de crise (e não me refiro a crise no sentido único de perda, mas no que crise significa de fase, ou fases, ou seja de substituições muito rápidas que fazem perigar o equilíbrio, refiro-me, em suma, a crise no sentido etimológico de *mudança*), na constatação de que os tempos que então se viviam só podiam ser, até pelo colapso da geocentricidade, «tempos do avesso», que eu aqui aproveito e que me parece não comparável na forma, mas aproximável, em substância, aos nossos dias. Porque, embora com cambiantes diversos, o que no tempo de Camões e Shakespeare também se esboça é o começo de uma crise gnosiológica, a do desajuste entre conhecimentos e palavra para do tempo falar. Nesse sentido, na desadequação entre sentido *do mundo* e sentido *de si*, esse tempo não está tão longe assim do nosso e assenta na consciência da velocidade de propagação da ideia de perda de esteios seguros. Sinónimo

da consciência da falência, o tempo dos grandes poetas português e inglês são também o da convivência dos opostos e do emergir das multiplicidades.

Quando, na tragédia *Hamlet*, em resposta à pergunta de Polónio sobre o que está ele a ler, o jovem príncipe da Dinamarca responde «Words, words, words», é à ausência de sentido e à superfluidade das palavras que Hamlet se refere, mas também à força que tem a palavra escrita e a sua leitura (e, graças à escrita, a sua fixação). Esse cenário só tem sentido pela emergência do livro, tal como essa resposta de Hamlet reflecte sobre o poder e o impoder da palavra fixada e da sua transposição para o olhar e resolução pelo raciocínio e pelas emoções. Ao falarem do seu tempo, Camões e Shakespeare visionaram o que para o nosso tempo se agudizaria numa condição de desgaste aparentemente irremediável.

Mas o mundo de Shakespeare, de Sá de Miranda, de Camões, não é o nosso mundo, não é decididamente o mundo que aponta para aquilo a que alguns autores chamam já o pós-humano, esta era informática que tende para o apagamento do corporalizado, e em que a inteligência se torna propriedade da manipulação de símbolos mais do que da acção da relação humano-mundo, esta era em que se fala já não da separação do pensamento e da emoção, mas da separação da mente e do corpo. Onde está neste mundo o lugar para a poesia, sobretudo para a poesia lírica, que, no dizer de Maria Irene Ramalho, estranha e ostensivamente «se propõe verter em palavras a experiência-de-ser, uma experiência que inevitavelmente escapa às palavras», que é o gesto individual e pessoal de aparentemente dizer «eu», mas em radical pergunta pelo ser e pelo mundo, numa entrega absoluta à língua e num conhecimento profundo da tradição que os violenta e seduz?

Assistimos, no tempo que vivemos, ao aumento de conhecimento do humano ou à perda do humano? Há seis anos, Maria de Lurdes

Pintasilgo, a primeira e única mulher que chefiou um Governo em Portugal e a segunda num país europeu, uma mulher que desempenhou cargos internacionais como o de Presidente do Conselho Directivo do Instituto Mundial de Investigação sobre o Desenvolvimento Económico, e que lutou pelas grandes causas emancipadoras e solidárias do nosso tempo, escrevia: «O que vemos hoje quando dizemos política (...), aquilo a que chamamos ‘democracia’ não é política. (...) Falta-lhe o que conta na definição do humano e que põe tudo no seu lugar: o afecto – que organiza a vida interior de cada um e constrói as relações entre as pessoas». Por isso, na vida política, «o afecto é a procura da acção justa, a equidade enquanto injustiça a favor dos que são marginalizados».

«O tempo que vivi foi meu e dele sou responsável, mas é na fronteira intransponível entre «eu» e «nós» que existe o «campo do tempo», escreveu ainda Maria de Lurdes Pintasilgo. Entendo que é preciso cada vez mais pensarmos sobre o duplo significado de fatalidade e utopia que enforma o fenómeno actual que é a globalização, e, a ela devida, é preciso repensarmos o mundo e estarmos a ele atentos e às novas formas e fronteiras do conhecimento; e reconhecermos, com Hannah Arendt, que «[v]ivermos juntos no mundo significa essencialmente que há um mundo de coisas entre aqueles que o têm em comum, tal como uma mesa está colocada entre os que se sentam à sua volta», porque «o mundo, como qualquer intermediário, relaciona, ao mesmo tempo que separa, as pessoas.»

Vivemos hoje, nalgum mundo ocidental, numa relativa paz e abundância, se comparados ao continente africano, ou a partes do continente americano, ou asiático. A frase de Adorno «depois de Auschwitz escrever é um acto de barbárie» tem de ser tomada de forma metafórica, porque, como bem recorda Adrienne Rich, se fosse entendida literalmente, ela significaria uma desolação mais profunda do que aquela que foi preciso confrontar então. O facto

de ser judeu alemão a viver como refugiado nos Estados Unidos talvez tenha feito Adorno reformular o papel antigo da poesia na preservação de memórias e no esforço para manter viva uma espécie de comunidade espiritual. Por outro lado, a sua observação deveria ser recordada pelos que escrevem poesia e que vêem a linguagem de forma demasiado fluente e encaram o sofrimento humano como mero «material poético». Sabia-o o poeta Robert Duncan, quando escreveu «Ao trabalhar palavras, sou um fugitivo; como se pudesse despir a minha roupa e mover-me nu como o vento num mundo de palavras. Mas eu quero todas as partes do mundo verdadeiro implicadas na minha fuga».

«O que pode a literatura? Melhor, o que podem as palavras?» – lê-se em *Novas Cartas Portuguesas*, um livro de Maria Teresa Horta, Maria Isabel Barreno e Maria Velho da Costa, publicado em 1972, dois anos antes do 25 de Abril, uma obra que, do ponto de vista social e do ponto de vista estético, foi radicalmente nova. E que ainda o é. Muito bela, essa passagem – mas exercício retórico, bem entendido. Porque o que é certo é que as palavras têm poder, reificam o mundo e as coisas, são dos instrumentos mais poderosos e letais que o ser humano detém e a sociedade humana utiliza. Encontramos exemplos inumeráveis pela literatura. Eugénio de Andrade e os seus versos «São como um cristal as palavras / às vezes, um punhal, outras, orvalho apenas»; Jorge de Sena e o seu testamento poético dedicado aos filhos, sobre os fuzilamentos de Goya, em que se denuncia como, pela palavra, posta em ideal, se matou e chacinou; ou, ainda pior, se aniquilou mansamente, porque «houve sempre infinitas maneiras de prevalecer, aniquilando delicadamente, por ínvios caminhos, quais se diz que são ínvios os de Deus» e se alerta para a necessidade de «o mesmo mundo que criemos nos cumpre tê-lo com cuidado, / como coisa que não é nossa, que nos é cedida / para a guardarmos respeitosamente / em

memória do sangue que nos corre nas veias, / da nossa carne que foi outra, do amor que outros não amaram porque lho roubaram»; a poeta norte-americana do século XIX Emily Dickinson e o reconhecimento de que «há uma palavra que empunha uma espada / pode trespassar um homem armado»; a poeta norte-americana contemporânea Adrienne Rich dizendo que «uma língua é um mapa dos nossos erros», ou denunciando: «A máquina de escrever está sobreaquecida, a minha boca queima, não te posso tocar agora e esta é a linguagem do opressor.» As palavras, por si só, poderão ser inócuas, mas em contextos vários, e quando sabiamente re-organizadas, legislam, ofendem, oprimem, discriminam. Matam.

Com Hannah Arendt eu acredito que a preservação do espaço público requer a manutenção da cidadania e do direito de ter direitos; que o poder se gera na convivência e na cooperação, e que a violência (física, psicológica, sexual), porque se baseia na exclusão da interação e da cooperação com os outros, destrói o poder. Penso ainda em Hillel, o grande sábio, e na revisitação que Adrienne Rich faz a Hillel, que, pouco antes do advento da era cristã, dizia: »Se não eu por mim, quem por mim? Se eu for só por mim, quem sou eu? Se não for agora, quando?«. No final do século XX, Adrienne Rich acrescentava, perguntando: «Se não com os outros, como?»

De que maneiras articular isto com a arte da escrita, um processo eminentemente individual? Até que ponto é a poesia um gesto ético, coadjuvante de cidadania, e ao mesmo tempo metáfora, a «lata», de Gilberto Gil, que «existe/para conter algo», mas que, quando dita pelo poeta, «pode estar querendo dizer o incontível»?

«A poesia começa quando um idiota olha para o mar e diz ‘parece azeite’. Cesare Pavese não diz «é azeite», nem mesmo «é como azeite». Parecer não é ser, como bem o sabiam e exprimiram os isabelinos. Mas ser e parecer, se vistos como dicotomia, mantêm relações, alicerçadas na possibilidade de criação de mundos – possíveis, nem sem-

pre paralelos. Recorro novamente a William Shakespeare: «A vida é uma história, contada por um idiota, cheia de som e de fúria, significando nada». Em »inglês, «life is a tale». «Tale» quer dizer «história», mas também «fábula», «conto fantástico», uma invenção, portanto. O idiota que a conta pode ser o mesmo que contemplava o mar no texto de Pavese. E se o som e a fúria vêm de dentro de si, elas vêm também das ondas, que são o mundo. Há-de a poesia, de facto, ser parte do mundo. Ela nunca deixou de o ser, mesmo quando parecia mover-se em torno do eixo central do intimismo ou quando ambicionava ser árduo trabalho sobre a linguagem. O sentido da poesia nunca deixou de ser político, no contínuo poder de criar, de recriar; de, através da criação de conceitos, mobilizar a imaginação. Por vezes também de lhe impedir novas inflexões e, no campo das relações humanas, de a rigidificar (basta pensar na importância da poesia trovadoresca e do ideal petrarquista, transpostos em poesia, para a construção de uma leitura social do amor). A poesia como acto pode ser também a poesia como x-ato. A que muito poucos de nós são imunes, mesmo aqueles que não lêem nem escrevem poesia.

A poesia não é «um estado momentâneo de levitação», mas «um estado vitalício», dizia Almada Negreiros. Talvez compreendamos melhor a afirmação de Almada num dos primeiros dos seus textos, «A Cena do Ódio», de 1915, que eu continuo a considerar, juntamente com «Chuva Oblíqua», de Pessoa, e «Manicure», de Mário de Sá Carneiro, ambos de 1915, um dos grandes exercícios poéticos do primeiro quartel do século XX e que, como eu disse já algures, teria decerto soado, se o número 3 de *Orpheu* tivesse visto publicação, como «um rufar de tambores nunca antes ouvido» (expressão de C. H. Sisson, ao falar de «The Waste Land», de T.S. Eliot, publicado em 1922). Referia-me então a esse exercício original de exploração da desmontagem do sujeito lírico e sua substituição por uma multiplicidade de vozes, de radical subversão da tradição e de recusa da ordem e da moral bur-

guesas, com recurso a motivos centrais para o modernismo, como a fragmentação ou a metamorfose; referia-me, em suma, ao exercício genial de trabalho sobre a linguagem evidenciado nesse poema.

Continuo a pensar da mesma forma. E a achar que, se T.S. Eliot dedicava o seu poema a Ezra Pound, chamando-lhe «*il miglior fabbro*», não deixa de ser interessante que Almada dedique a sua «Cena do Ódio» a Álvaro de Campos, e com «todos os [s]eus avatares». O trabalho de artista é, afinal, também o de artífice, na capacidade de transformação. O que me conduz a uma outra possibilidade de aproximação, desta vez entre o poeta português, que dizia que a poesia «é a linguagem dos iguais dispersos no Tempo», e o romântico inglês William Blake, pelo cruzamento entre texto poético e texto pictórico, pela comum resistência à massificação e pela crença na autonomia e na originalidade. Se «livro» era, para Blake, metáfora da vida, seria Almada quem afirmaria: «eu andei a procurar por todas as vidas uma para copiar e nenhuma era para copiar». A ingenuidade, trabalhada e depurada, mas também «genuína», central na estética romântica, é pedra de toque do poeta português, que dizia ser o seu *ex-libris* «reaver a inocência», uma inocência que, se desorganizada, equivalia, no dizer de Blake, à impossibilidade, porque ela era habitação para a sabedoria.

Mas Sá de Miranda e Shakespeare escreviam no século XVI, Blake escrevia no século XVIII e Almada no início do século XX, no mesmo tempo de Pessoa e Sá-Carneiro. A questão da perigosa relação do artista e da obra de arte com o poder sempre foi motivo de inquirição. «Se eu fosse esmolar pelas ruas e praças talvez me dessem dinheiro para comer. Mas não mo dariam se seu dissesse que o destinava a pagar ao livreiro que me imprimisse o livro», diz Camões, na peça de Saramago *O que farei com este livro* (escrita em 1980 para a Companhia de Teatro de Almada e reposta pelo Teatro Nacional D. Maria, em 2008). «Irás ao paço, irás pedir que a tença seja paga na data combinada. (...) Este país te mata lentamente». A reflexão poé-

tica é agora de Sophia de Mello Breyner nesse belo poema «Camões e a tença» – mas a sua formulação só é possível após a cultura impressa, que viria a instituir uma nova etapa, marcando o movimento de tensão que irá agora formar a atitude do artista. Oferecendo-lhe um público remoto, disseminado, totalmente diverso do patrono e dos círculos fechados e de auditório restrito e imediato, a cultura impressa oferece também a quem cria também, devido às características deste novo público, liberdade de escrita, uma capacidade de *expressão* antes impossível. Mas coloca igualmente a escrita do artista na categoria de bem de consumo, transformando, assim, a sua produção em re-produção. A cultura impressa liberta o artista, ao mesmo tempo que massifica a sua arte, ameaçando a sua autenticidade de coisa única e ameaçando, por isso, o conceito de «original», que teima em se afirmar num paradigma de «autenticidade», «fora da reproduzibilidade técnica» (Benjamin 1976: 220). Mas desse «gesto radical de regresso à origem», «mesmo reconhecendo-lhe a inexistência, o lirismo ocidental não parece querer prescindir nunca. Regressar à origem não é, pois, senão uma poética de ausências e emergências: um deliberado esquecimento da memória e uma deliberada memória do esquecimento, de onde emerge a ilusão da origem.» Mas também gesto de abertura à clareira do possível.» (Ramalho, 2008). Num permanente movimento de tensão entre o que é lembrado e o que é criado.

Recupero Hannah Arendt: «o essencial para mim é compreender; devo compreender», e ainda: «viver é coexistir com o tempo», «o tempo é [nosso] só no sentido em que (...) perten[emos] totalmente ao tempo». (p. 172). Por isso, quanto ao lugar do novo na poesia, ou mesmo se há hoje para ela lugar, a grande questão é que vemos sempre de dentro do próprio tempo, e, por isso, nos falta necessariamente perspectiva. É certo que esta questão da procura da auto-definição e da escrita poética afigura-se mais aguda neste momento em que as diferenças parecem estar neutralizadas. E digo «aparentemente»,

porque o que temos perante nós são desigualdades cada vez mais gritantes. Defendi uma vez que talvez a poesia possa ser um antídoto para a flutuação das imagens, um reduto de justeza... Na presença de desigualdades ferozes, como eleger um lugar para a poesia que não seja escandaloso? Onde os versos de William Blake, escritos em finais do século XVIII, continuem a fazer sentido: «Todas as Noites e todas as Manhãs / Alguns nascem para a Desgraça / Todas as Noites e todas as Manhãs / Alguns nascem para Doces Delícias / Alguns nascem para a Noite sem Fim». «Alguns nascem para a noite sem fim» – Blake sabia-o, num tempo em que, tal como no presente momento, uma nova ordem social, política, económica e cultural começava a moldar a Europa. E contudo, foi capaz de o denunciar poeticamente, colocando esta questão lado a lado com uma visão intemporal da poesia. Sabia-o Sophia de Mello Breyner, trezentos anos depois, em 1972, naquele que é para mim um dos seus mais belos poemas, «Retrato a uma princesa desconhecida»:

Para que ela tivesse um pescoço tão fino
 Para que os seus pulsos tivessem um quebrar de caule
 Para que os seus olhos fossem tão frontais e limpos
 Para que a sua espinha fosse tão direita
 E ela usasse a cabeça tão erguida
 Com uma tão simples claridade sobre a testa
 Foram necessárias sucessivas gerações de escravos
 De corpo dobrado e grossas mãos pacientes
 Servindo sucessivas gerações de príncipes
 Ainda um pouco toscos e grosseiros
 Ávidos cruéis e fraudulentos
 Foi um imenso desperdiçar de gente
 Para que ela fosse aquela perfeição
 Solitária exilada sem destino

Não poderá a preocupação cívica rimar com insurreição poética, acolhendo mesmo assim o falhanço necessário e metódico que é sempre a escrita? Eu acho que sempre rimou, e no dia em que deixar de o fazer, no dia em que o gesto supérfluo e inútil que é a poesia deixar de representar o mais fundamental, nesse dia, estará em risco a própria nomeação daquilo a que nós, humanos, chamamos mundo.

Movimento 2 – ESPAÇOS: *SE TUDO FOSSE SÓ ÊXTASE SÚBITO*

Como contar-se, dar testemunho do seu tempo e de si através da poesia? Esta última reflexão parte de um pressuposto em relação ao lugar da poesia que eu imagino ter já ficado claro: o de que a poesia é comunicação. Se eu me tento contar, fazer um relato de mim, faço-o sempre para alguém, que eu presumo que, de alguma forma, recebe as minhas palavras. Mas eu não sei nunca exactamente como se efectua essa recepção pelo outro. Se isto acontece ao nível da comunicação não literária, os efeitos são diversos quando se está perante o filtro da linguagem trabalhada, da palavra escolhida, da situação inventada – fingida. O meu texto, quando chega ao outro, é já um outro texto. Mas foi meu, sou também eu, esse texto, eu, que sempre se sentiu entre dois rios, o Tejo e o Douro, entre dois espaços, o Sul e o Norte, duas pedras, o calcário e o granito, que me formaram – pelas memórias, pelos desejos, pelas partilhas, pelos afectos. Desses dois rios (e de outros) fala o livro de que tirei o título desta comunicação: «Se tudo fosse só êxtase súbito». O meu livro chama-se *Entre dois rios e outras noites*, um livro que tenta ligar o que não é, aparentemente ligável, ou seja, o tempo e o espaço, que tenta expandir relações. Viver entre dois rios e, não só muitas, mas *outras*, noites permitiria aceder a uma espécie de perfeição, estado a que a poesia sempre aspirou, mesmo quando o nega ou denega. Mas seria uma veleidade pretender saber, ou poeticamente explicar, onde está, o que

significa, esse estado. E a poesia não explica nada, talvez só falar dela o possa fazer.

Mas será que estar entre dois rios e entre outras noites tem algo a ver com o facto de eu ser mulher? E como se articula isso com a inescapabilidade da memória, de que fala o poema? Volto a Adrienne Rich, e à sua preocupação com a questão dos não direitos das mulheres que, no fundo, se inscrevem na mais lata questão dos direitos humanos: «Escrevo sabendo que a maioria dos analfabetos em todo o mundo são mulheres», diz ela, para falar a seguir da imensidão de gente que «mal sabe ler ou escrever e da qual vinte por cento são analfabetos funcionais.» E diz mais: «estes factos estão directamente relacionados com a fragmentação que sofro dentro de mim, que estamos todos no mesmo barco. Porque tenho acesso à escrita, porque as minhas palavras são lidas e levadas a sério, porque vejo a minha escrita como algo mais vasto do que a minha vida ou a história da literatura, sinto a responsabilidade de continuar a procurar quem me ensine e ajude a alargar e aprofundar as fontes e a perscrutar o eu que fala nos meus poemas – não para me afinar a ‘correção política’, mas para prevenir a minha ignorância, solipsismo, preguiça, desonestidade, escrita automática». Acredito nisto. E, ao mesmo tempo, acredito também que este empenhamento não tem que significar nenhum sacrifício daquilo a que, à falta de outro nome, chamamos beleza, ou sentido estético.

Do gesto, do impulso, com que se escreve poesia, há circunstâncias pensadas, ligadas ao mundo que de nós é mais rente, e outras completamente inesperadas. A poesia não fala uma só língua, não tem uma só linguagem. «Uma pátria dentro de pátrias», assim lhe chama o poeta espanhol António Gamoneda. E se há poemas que podem ser suscitados por outros poemas, há igualmente aqueles que partem da experiência mais comum, do experimentado, do vivido, ou do que se *imagina* experimentar na vida. Sendo a verdade do texto

diferente da outra, a da vida, mantém com ela uma relação qualquer de *outra* verdade, que, quando se escreve, não se é muitas vezes capaz de identificar. Falando da minha própria experiência, todas essas circunstâncias me foram surgindo de estados de paixão pelo corpo da palavra. Muitas vezes senti o poema como mais verdadeiro do que eu, e foi ele que me guiou, mais do que eu ao poema. Como sempre eu acho que acontece na poesia.

Posso exemplificar esta questão num poema «A génese do amor». A enquadrá-lo está a história amorosa, com os grandes nomes da tradição lírica portuguesa (Pedro e Inês), os incontornáveis da nossa História (o Adamastor, os Descobrimentos, os navegantes) e a história mais lata, a humana (com o mistério primeiro do olhar).

Talvez um intervalo cósmico
a povoar, sem querer, a vida:
talvez quasar que a inundou de luz,
retransformou em matéria tão densa
que a cindiu,
a reteve, suspensa,
pelo espaço –

Eram formas cadentes
como estas:

Imagens como abóbadas de céu,
de espanto igual ao espanto em que nasceram
as primeiras perguntas sobre os deuses,
o zero, o universo,
a solidez da terra, redonda e luminosa,
esperando Adamastores que a domesticuem,
ou fogos-fátuos incendiando olhares,

ou marinheiros cegos, ávidos de luz,
da linha que, em compasso,
divide céu e
mar

Quasar é pouco, porque a palavra rasa
o que a pele descobriu. E a pele
também não chega:
pequeno meteoro em implosão
Estátua em lume, talvez,
à espera, a paz (ainda que haja ausente
crença ou fé), e, profano, o desenho
desses estranhos bichos,
semi-monges, malditos,
deslumbrados,
e uma visão, talvez,
na penumbra serena de algum
claustro

*Talvez assim tivesse algum
sentido
a génese do amor*

Não interessa nada para o poema a história de vida que pode ter estado na origem destas histórias todas. Só que o estado de paixão é também um estado de alegria.

A alegria de que, apesar de tudo, falava Flaubert, que tão bem soube exprimir as diferenças e as semelhanças entre a vida e a escrita. Vomitar o jantar depois de escrever sobre o envenenamento de Ema Bovary podia ser uma forma de alucinação perigosamente próxima da loucura, mas que não devia ser confundida com o estado cria-

tivo da mente. «Conheço esses dois estados perfeitamente», escrevia Flaubert. Há um golfo entre eles. Na alucinação genuína há sempre terror. Como se a nossa personalidade estivesse a escapar-se de nós; pensamos que vamos morrer. Na visão poética, pelo contrário, há alegria. É algo que nos permeia. Mas também aqui perdemos de vista as fronteiras.» O processo de criação abre, pois, o campo do possível.

Era de fronteiras da mente e da imaginação de que falava Flaubert. De outras fronteiras eu poderia falar. Das nacionais, por exemplo. E da sua relação com a escrita. Eu sou portuguesa, eu não sou inglesa, nem alemã, nem francesa. Mas sou, dentro da minha individualidade, europeia. Sinto-me europeia. Nesse sentido, não pertenço a um continente como o americano. Mas, porque a identidade é também identificação e a identificação se constrói pela presença de memórias; porque a identidade é também a partilha da língua, embora sentindo-me menos brasileira do que portuguesa, sinto-me infinitamente mais brasileira do que norte-americana ou canadense.

Mas eu só posso falar a partir do meu olhar e ele é o do passado cultural europeu, que, sendo comum e, tendo obviamente a ver com elementos variadíssimos, não passa por uma língua comum, mas, e no caso da chamada Europa Ocidental, por um entendimento da *cidadania* que de alguma maneira nos investe de gestos semelhantes. Tal deve-se ao impacto que a Revolução Francesa e depois a Revolução Industrial tiveram nesse espaço. Disse propositadamente que não era francesa, nem inglesa, nem alemã. Porque como me sinto em relação à chamada Europa de Leste? Que tenho eu a ver com um russo, ou uma russa? Os nossos processos históricos foram diversos e, para além da comum humanidade, não parece haver grandes pontos de contacto, mesmo dentro da nova Europa a que pertenço. Há então impressões não digitais, mas de memórias, ou de formas de sentir aprendidas e integradas.

No continente de onde venho há várias Europas. E no meu pequeno país há também várias Europas. E isso acontece na cidade onde vivo, a do Porto, que as tem também várias. Nele, a Europa tem fronteiras. Não serão físicas, como as impressões digitais, mas sociais – e são feitas por nós. E por nós também podem ser destruídas, como se fez com as fronteiras físicas na Europa, quando se sonhou um espaço aberto de algo que, não por acaso se chamou, «comunidade europeia». Ou quando, a nível mais global, se sonhou um planeta unido, primeiro com a Sociedade das Nações, da qual, ironicamente, ou não, os Estados Unidos se desvinculariam, depois com as Nações Unidas, em 1945, cujo prestígio seria, como sabemos, profundamente abalado com a invasão do Iraque, de que haveria de resultar o assassinato daquele que falava também a minha língua, esse grande Sérgio Vieira de Melo. Poderá ser mais difícil a destruição dessas fronteiras sociais, mas é possível fazê-lo. Como na arte, que eu vejo como expressão da mais pura abertura.

Na Europa, com a queda do Muro em 1989, as terríveis carnificinas na antiga Jugoslávia (em que pela primeira vez se usou a violação como arma de guerra), que sei eu dos cidadãos e das cidadãs do Leste, a não ser que vêm para o meu pequeno país ao fundo da Europa, e que são, muitas vezes, maltratados, explorados, sujeitos a humilhações? Que tantos deles incorporam a figura do *homo sacer* (homem sagrado, intocável, e portanto marginalizado). Mais ainda: a Europa hoje deixou de ser somente Europas que se cruzam; passou a integrar outros continentes (o americano, o asiático, o africano), outras religiões (a hindu, a muçulmana). E como entendermo-nos nesta espécie de Babel? Por mim, é extraordinário ser Babel e habitá-la, e tentar, a partir dela, construir sentidos, mesmo que vários sentidos. Porque um sentido só afigura-se-me como uma ideia repugnante. E ser Babel é também ser humano. Isto penso-o, com as lentes que trago a partir somente do meu país. Porque nele,

não nos podemos esquecer (é fundamental que nos lembremos, com a força toda que a memória tem), se forjou uma língua que Portugal e o Brasil partilham, ao longo de terríveis processos de colonização e do apagamento feito de violências de outras culturas, contribuiu também para dar lugar a culturas diversas. Onde o desacerto e o desacordo podem ser motor de uma benéfica pulverização do que se afigura estático.

Por isto também defendo que não há acordo que nos valha. E que, aliás, para o nosso valor enquanto povos irmãos, o valor do acordo é de uma absoluta ociosidade. Porque a semântica não é afectada: a «camisola» brasileira é a nossa «camisa de noite», a nossa «camisola» é o «suéter» do Brasil, o nosso «fato» é o «terno» e, se for de banho, diz-se «sunga», ou «maillot»; e a nossa «montra» é, no país-irmão, a «vitrine», que, para nós, regularizado para «vitrina», signi¬fica somente um armário envidraçado. E está bem assim. A «reforma ortográfica» não vai resolver isto – que, na realidade, não constituiu nunca qualquer problema ... Não é por cortarmos consoantes que nos vamos passar a perceber melhor – já a geração da minha mãe lia Jorge Amado e lia-o em português do Brasil. Eu estou a escrever em português de Portugal e as pessoas do Brasil entendem-me. Um leitor brasileiro que quiser ler um livro publicado em Portugal lê-o – sem necessidade nenhuma de um acordo que tem feito correr rios de tinta. O mesmo acontece com os países do mundo onde as variantes da língua portuguesa são praticadas. No nosso caso, não há um português melhor e um português pior, não há um português-padrão e uma variante: há o português do Brasil e o português de Portugal, e o português de Angola, ou da Guiné. E são essas diferenças e essas multiplicidades, ainda por cima organizadas por um vector comum, que contribuem para a riqueza de uma língua e para o fascínio que o poema de Sophia, «Poema de Helena Lanari», revela, esse poema em que, no dizer de Eucanaã Ferraz, terra e idioma se confundem. E eu acrescentaria: as gentes.

Gosto de ouvir o português do Brasil
Onde as palavras recuperam sua substância total
Concretas como frutos nítidas como pássaros
Gosto de ouvir a palavra com suas sílabas todas
Sem perder sequer um quinto de vogal
Quando Helena Lanari dizia o «coqueiro»
O coqueiro ficava muito mais vegetal

Sophia só pode escrever isso porque o seu português é diverso. Há, sabemos-lo todos, identidades; mas há também, dentro delas, multiplicidade. As multiplicidades sempre existiram – provavelmente, haveria muitas mais nos períodos pré-coloniais. A diferença hoje é que se promove a sua aceitação. E esse é o efeito duplo da globalização: se, por um lado, as tenta unificar, é verdade também que lhes oferece visibilidade – e, portanto, maior viabilidade. É compreensível que a experiência de perda seja hoje maior e o nosso sentido de perda mais acutilante: estamos dentro do tempo; em todas as épocas houve um sentido idêntico; o novo (no que ele implicou de sonho, mas também de pesadelo) sempre se instaurou nos seus tempos como tal; e esta era de revolução tecnológica, se permitiu a velocidade, o conhecimento do outro, abriu também brechas para o desconhecimento do outro como não havia antes, permitiu o aparecimento de um corpo que não é, como se o outro aparecesse como um *phantasma*, um duplo sem corpo. Por isso nos assombra a perda da aura.

Mas eu acredito que a poesia é, sempre foi, o espaço da mais pura possibilidade, o espaço onde é possível ensaiar, e até encenar, diversas identidades. E, para mim, ela pode funcionar como um dos lugares privilegiados para um paradigma de inclusão.

Num belo e muito citado passo dos Coríntios pode ler-se: «Embora eu fale com a língua dos homens e dos anjos, se não tiver amor, serei como um címbalo quebrado. E embora tenha o dom da profecia e

compreenda os mistérios, se não tiver amor, não sou nada». A poesia não é a língua dos anjos, é a língua dos homens e das mulheres. E não podendo deixar de ser ética, como defende Harold Bloom, é, intrinsecamente, espaço de solidariedade. Este passo dos Coríntios não está, portanto, tão distante quanto possa parecer do radicalismo de Adrienne Rich (e retorno a um poema seu que já aqui citei parcialmente), quando escreve: «A máquina de escrever está sobreaquecida, a minha boca queima, não te posso tocar agora e esta é a linguagem do opressor. E todavia, preciso dela para falar contigo» – afinal, ambos misturam os conceitos de responsabilidade, de justiça e de partilha. E ambos os textos podem ser válidos para escrever a história de todos nós, porque a história é, fundamentalmente, a humana, e dela fazemos parte todos. É aqui que a obrigação cívica não está divorciada da insurreição poética. Assim, poderão as palavras voar, tangentes mas livres. Não importa quais sejam as fronteiras.

ABSTRACT

Having as a stepping stone the dialogue between “Barcas Novas”, by João Zorro, and “Barcas Novas, by Fíama Hasse Pais Brandão, the author reflects on the connection between poetry and the world, between poetry and power, between the poetic act and the politic act. This reflection is divided in two movements: a more general one, in which the dialogue between João Zorro and Fíama grows through the addition of other dialogues between several authors and times, and a more specific and subjective one, in which the author focuses on her own poetry, questioning its place in its time and space. Issues such as violence, identities or citizenship, or its absence, are intertwined with a definition of poetry as a place of possibility and, thus, utopia.