

em Espanha. Segundo a base de dados do ISBN espanhol, só foram editadas recentemente duas obras do autor: a *Guerra de Cataluña* (seis vezes, de 1969 a 2001) e a *Carta de guía de casados* (a mesma edição da S.A. de Ediciones y Promociones Audiovisuales, reeditada duas vezes)<sup>6</sup>. Em minha opinião, não faz sentido que a obra dramática de D. Francisco Manuel de Melo não tenha sido divulgada em Espanha. Constituiria, sem dúvida, uma revelação para um público leitor que só parcialmente conhece a literatura deste clássico português.

1 Cf. "D. Francisco Manuel de Melo no teatro da língua portuguesa" in *Actas do Congresso "Brasil: 500 Anos de Língua Portuguesa"*, Rio de Janeiro, Editora Ágora da Ilha, 2000, pp. 3-12.

2 V. [http://www.uc.pt/fluc/celga/corpus\\_electronico\\_do\\_celga\\_portugues\\_do\\_periodo\\_classico\\_cec\\_ppc](http://www.uc.pt/fluc/celga/corpus_electronico_do_celga_portugues_do_periodo_classico_cec_ppc). Consultado em Dezembro de 2007.

3 Não deixam de ser abundantes as «imperfeições verificadas» por Evelina Verdelho na edição de 1665 quanto à ortografia e também «nos planos morfológico, lexical e sintático, configurando variantes substantivas em relação à vontade do Autor», o que poderá ser devido «ao desconhecimento da língua portuguesa na oficina de Boissat e Remeus» ("Introdução", p. 73).

4 Por exemplo, v. a *Edición Variorum Electrónica del Quijote (EVVE-DQ)*, da responsabilidade de Eduardo Urbina (Texas A&M University): <http://csdll.cs.tamu.edu:8080/veri/index-sp.html>. Última consulta em Janeiro de 2009.

5 Não só o facto de os editores serem estrangeiros explica estas irregularidades. O próprio autor não costumava interferir em assuntos de grafia e pontuação, de modo que raramente prestava atenção a estes aspectos na sua revisão do texto: eram os saltos e outros erros na reprodução do texto que o preocupavam. De facto, não só os autores aceitavam a autoridade dos impressores, mas também os próprios teóricos seiscentistas da ortografia e da gramática, pois, como advertia Juan Palafox y Mendoza, «en las impresiones es donde se tiene la mayor practica, porque las asisten, y corrigen las personas doctas que imprimen allí sus obras, y claro está que por la mayor parte son los mas eruditos de

los Reynos», de tal modo que «por lo impresso se vé la forma que ha de tener al escribir en lo manuscrito, assi quanto a las partes, distinciones, y puntos, y la igualdad, y forma de las letras grandes» (*Breve Tratado de escribir bien, y de la perfecta Orthographia*, Zaragoza, 1679, apud Cristina Maria de Sousa Nunes, *A pontuação na Península Ibérica: doutrinas e prática em textos metalinguísticos portugueses e castelhanos do séculos XVII*, Dissertação de mestrado orientada pela Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria Filomena Gonçalves, Universidade de Évora, 2006, p. 130 [texto policopiado]).

6 V. <http://www.mcu.es/libro/CE/AgencialSBN/BBDDLlibros/Sobre.html>. Consultado em Janeiro de 2008.

*Juan M. Carrasco González*

## **VIDRO DO MESMO VIDRO: TENSÕES E DESLOCAMENTOS NA POESIA**

**PORTUGUESA DEPOIS DE 1961**

**ROSA MARIA MARTELO**

**Porto, Campo das Letras, 2007**

### TEXTUALISMO E ALEGORISMO

*Vidro do Mesmo Vidro* reúne três ensaios recentes da autora: «Tensões e deslocamentos na poesia portuguesa depois de 1961» (2006), «Opacidades, ou nem tanto (um exemplo)» (2006) e «Veladas transparências (o olhar do alegorista)» (2007). Uma das primeiras afirmações que ocorre depois da leitura é esta: nas cerca de 100 páginas deste pequeno volume encontra-se uma nova hipótese de conceptualização dos últimos 50 anos da poesia portuguesa. O primeiro capítulo – o mais extenso – traça o quadro analítico e expõe a argumentação, depois fundamentada exemplificativamente nos dois capítulos seguintes, dedicados respectivamente à obra *Dezanove Recantos*, de Luiza Neto

Jorge, e à poesia mais recente da linha-gem do «retorno ao real» (exemplificada em obras de José Miguel Silva, Gonçalo M. Tavares e Manuel de Freitas). *Vidro do Mesmo Vidro* contém portanto o início de um programa de releitura da poesia portuguesa da segunda metade do século XX, que prosseguirá com certeza em próximos ensaios.

A hipótese que Rosa Maria Martelo coloca nesta obra é a de que as práticas textualistas dos anos 60 e as práticas realistas dos anos 70 e seguintes possam ser concebidas como continuadoras de duas tradições modernistas: por um lado, a tradição vanguardista anti-representacional mallarmeana do primeiro modernismo; por outro lado, a tradição simbolista anti-romântica de ascendência baudelairiana. Cada uma delas teria sido reactivada naquelas duas práticas contemporâneas como parte do repertório estilístico disponível dentro da crítica geral das representações que define a modernidade e a pós-modernidade. Tratar-se-ia portanto de duas formas alternativas de mobilizar o arquivo literário moderno e modernista, deslocando e repolarizando a escrita contemporânea face a essas tradições da modernidade. Escreve-se na página 40: «Ao nível mais essencial não parece possível observar diferenças profundas entre o textualismo vanguardista dominante na poesia portuguesa dos anos 60, assente na exploração neo-modernista de uma linguagem poética ostensivamente diferenciada, e a recusa dessa poética nas vanguardas seguin-

tes». Por isso, Rosa Martelo propõe-se rever a noção de ruptura entre as práticas da poesia pós-61 e as práticas da poesia pós-meados da década de 70. *Poesia 61*, *Poesia Experimental* e cartucho de poemas seriam afinal legíveis a partir de uma raiz comum.

Começando por chamar a atenção para a rejeição do programa neo-realista operada pelos poetas de 60, que recusam a dimensão neo-humanista do realismo socialista do pós-guerra, *Vidro do Mesmo Vidro* analisa esse momento como o retomar da linha interrompida do modernismo. Ainda que Sophia de Melo Breyner, Mário Cesariny, Eugénio de Andrade, António Ramos Rosa ou o próprio Jorge de Sena pudessem ser colocados na genealogia modernista, é com *Poesia 61* que o regresso pós-modernista ao modernismo parece ocorrer. Fiama Hasse Pais Brandão, Gastão Cruz, Luiza Neto Jorge e Herberto Helder, tal como os poetas da revista *Poesia Experimental* (E.M. Melo e Castro, Ana Hatherly, António Aragão, Salette Tavares, José-Alberto Marques, Liberto Cruz – que recebem aqui menor atenção apesar de serem os que mais radicalizaram a auto-reflexividade linguística do poema), representariam a reafirmação dessa concepção poética: «Tratava-se, pois, de reiterar uma visão do poema que, provinda da tradição da Modernidade pós-baudelairiana, e mais particularmente pós-mallarmeana, radicalizava a progressiva consciência, dela emergente, do carácter verbal, textual, da poesia e do modo como esta devia

evidenciar, radicalizando-a, a sua espessura discursiva» (p. 25). Esta radicalização das operações representacionais na linguagem, que conduzem à des-realização e des-subjectivação, é caracterizada como «somatização estrutural», isto é, como o processo através do qual a experiência do poema coincide, cada vez mais, com o corpo do próprio poema.

Ora é esta concepção neo-formalista, minimalista e abstracta que vem a ser explicitamente rejeitada pelos poetas dos anos 70, como Joaquim Manuel Magalhães, João Miguel Fernandes Jorge, António Franco Alexandre, Helder Moura Pereira ou Al Berto, quando defendem um retorno ao real, ao sujeito e à emoção. O programa de «retorno ao real» implica uma inflexão nas estratégias formalistas de crítica da representação, que passa pela recuperação do discursivismo, de efeitos realistas miméticos, de um registo lírico expressivo e de formas poéticas narrativas. A autora chama a atenção, no entanto, para os dispositivos intertextuais, em especial de diálogo com a tradição artística (pintura e cinema, em particular) e com a tradição poética, que complexificam o mecanismo referencial das poéticas de «retorno ao real». A atenção à facticidade concreta, o registo autobiográfico, o desejo de transparência da língua e a exploração de estruturas narrativas não deixariam pois de surgir integrados num processo de interrogação e de reflexão sobre a natureza e a possibilidade de representação – ainda quando auto-mistificados pelos próprios poetas

ao darem azo a um desejo de transparência referencial, experiencial e epifânica, difícil de sustentar até mesmo pela sua própria poética. E seria certamente interessante analisar as contradições entre a auto-conceptualização do poema que ocorre em vários textos de «retorno ao real» e os procedimentos formais que diferem e frustram os desejos de imediatez referencial, de presença subjectiva e de plenitude comunicativa.

Rosa Maria Martelo recontextualiza as duas poéticas e sugere que a poesia portuguesa pós-1961 pode ser lida a partir da tensão entre estes dois pólos: o pólo da metáfora e do texto como objecto – que gera o real como puro efeito da textualidade, ou seja, a referência ao mundo é materializada na estrutura semântica, fonética e visual do próprio texto; e o pólo da alegoria e do texto como lugar de emergência da temporalidade – que gera a precedência das emoções e da vida como efeito da perda melancólica da possibilidade do próprio poema. Aquilo que é realizado de forma anti-discursiva, por choque elíptico de imagens, no primeiro caso, seria realizado discursivamente, numa linguagem próxima do quotidiano, mas sobrecodificada por intertextos e descrente da sua própria capacidade de se totalizar como objecto poético, no segundo caso. Se no primeiro modo de representação é o sujeito que se virtualiza, e portanto a sua presença só pode ser dada sob a forma da alteridade impessoal da própria escrita, já no segundo modo de representação, a

tentativa de presentificação do sujeito e do poema acentua a virtualização do real que este procura representar e a inadequação, em última análise, do próprio poema como possibilidade de referência ao sujeito e ao mundo.

Referindo-se à agudização da consciência da natureza linguística e textual da significação que caracterizou a poesia dos anos 60, escreve a autora: «tratava-se de mostrar e explorar de forma radical as características discursivas do poema, de maneira a que o leitor se tornasse sensível à condição de objecto de linguagem do texto que tinha perante si» (p. 63). Esta capacidade de objectivação da linguagem e dos seus mecanismos de produção de sentido, isto é, da natureza gerativa do seu código, aproxima, enquanto estratégia estilística e tropológica, certos procedimentos metafóricos de certos processos de rarefacção sintáctica e conceptualismo gráfico, frequentes nos textos textualistas. Desta poética de crítica da representação na língua decorre, não raras vezes, um movimento no sentido da autonomia do texto, que, ressignificando os discursos de que se reapropria e transforma – como faz Luiza Neto Jorge em *Dezanove Recantos* (1969) –, corre o risco de reificá-los enquanto discurso poético.

A poesia mais recente é lida sob o regime da alegoria, isto é, considerando a sua inscrição numa temporalidade histórica, fragmentária e quotidiana. Trata-se, de certo modo, de um movimento no sentido inverso ao

das poéticas experimentais. Estas são deliberadamente anti-discursivas e centram-se nos mecanismos de sentido da linguagem e do discurso, incluindo o do próprio discurso poético. Seja sob formas minimais e rarefeitas, seja sob formas visuais e consteladas, seja ainda através do aumento da energia metafórica por via dos procedimentos intra-linguísticos de encadeamento elíptico de associações. Aquela outra corrente, pelo contrário, recupera a frase e a discursividade, e tenta mesmo recuperar o referente e o sujeito, colocando-o sob o signo da quotidianidade e da voz do enunciador. Ao estranhamento sintáctico e semântico que revela a opacidade da linguagem e põe em causa a possibilidade de representação do eu da enunciação no eu do enunciado, característico das poéticas da linguagem, a «poesia do real» contrapõe a topicalidade, as formas empíricas do eu e o regresso às emoções. Trata-se portanto de rediscursivar o objectualismo textual auto-exemplificativo e auto-referencial da poética experimental, devolvendo a linguagem às estruturas pragmáticas do quotidiano da língua e a certos modos de circulação social da palavra e do sujeito.

Para além da rigorosa leitura que faz de cada um dos modos de representação – de que se destaca a extraordinária análise da máquina de imagens que é a contra-epopeia de Luiza Neto Jorge –, a hipótese interpretativa que confere unidade argumentativa aos três ensaios consiste numa leitura dialéctica

dos dois modos de representação poética como facetas pós-modernistas de crítica das representações. Por outras palavras: seria possível encontrar na poética do real quotidiano uma consciência crítica da linguagem (e da possibilidade de representação da experiência do mundo e da condição do sujeito na linguagem) equivalente, a outro nível, à poética do poema como máquina textual produtora do mundo por efeito da sua textualidade específica. A hetero-referencialidade da primeira seria mera inflexão ou deslocamento relativamente à auto-referencialidade da segunda. Rosa Martelo coloca portanto a hipótese de uma continuidade entre dois modos de representação que têm sido conceptualizados, por poetas e críticos, como contraditórios e, de certo modo, irreconciliáveis e irreduzíveis. Anti-narrativo, anti-discursivo, anti-realista, fragmentário, elíptico, objectivista – de um lado. Narrativo, discursivo, realista, unitário, prolixo, subjectivista – de outro.

Alguns poetas (Rui Cinatti, Mário Cesariny, Alexandre O’Neil, Ruy Belo, António Franco Alexandre, Manuel António Pina, Ana Luísa Amaral) poderiam ser situados entre a concepção textualista e a concepção realista, fazendo dessa polaridade um dos eixos representacionais das suas técnicas particulares. Para a autora, a virtualização do real decorre de ambos os modos de representação, ainda que surja através de dispositivos diferentes em cada uma daquelas poéticas. Trata-se, no fundo,

de propor um instrumento conceptual que permita cartografar a poesia contemporânea como estando entre aqueles dois pólos: o poema como objecto produzido pela máquina metafórica que o totaliza enquanto tal; e o poema como expressão de uma intenção alegórica que não lhe permite desvincular-se da temporalidade e da circunstância que nele se inscrevem. Essa intenção alegórica manifesta-se através do efeito do real, do registo lírico, e do regresso a formas poéticas e a estratégias narrativas convencionais, mas intermedial e intertextualmente filtradas através de poemas, filmes, pinturas, fotografias, música, etc. A inocência da representação, isto é, o seu modo particular de produzir o real a que deseja retornar, estaria assim comprometida por essa consciência da dupla codificação de uma figuração que apenas consegue constituir-se através doutra figuração.

Ainda que alguns dos melhores poemas recentes permitam conceber essa possibilidade – isto é, a possibilidade de co-existência dos procedimentos de crítica da linguagem com procedimentos referenciais –, uma boa parte tende a recuperar um modelo lírico conservador, cuja deflação auto-irónica e mesmo os dispositivos de citação são, frequentemente, mera receita estilística ou mero marcador poético. O que me parece constituir um retrocesso relativamente à consciência poética da linguagem e da poesia enquanto discursos é que muitos dos poemas dos novos poetas do «retorno ao real» queiram

mesmo retornar ao real, substituindo aquilo que Rosa Maria Martelo designa como a «somatização estrutural dos sentidos» na textualização da linguagem por uma moral do poema como acto falhado de um sujeito – de um sujeito que, além do mais, pretendem tomar, por vezes, como transparentemente empírico. A incorporação do quotidiano, isto é, dos modos linguísticos de referência ao quotidiano corre o risco de reificação acrítica da representação poética do mundo – precisamente o oposto da crítica da linguagem como modo de produção do real e da crítica da poesia como modo de reificação da linguagem. Nisso reproduzem a poesia como ideologia que acredita na necessidade da sua própria forma, tornando invisível toda a contingência – incluindo a contingência da temporalidade que frustra o desejo do poema.

Ainda que a intertextualidade funcione em muitos poemas como problematização dessa transparência de regresso ao real quotidiano, fá-lo sobretudo a título retórico e raramente como procedimento estrutural. O que significa que a despersonalização da voz textual é frequentemente substituída por uma projecção biográfica do eu, recuperado como versão prosaica – e ligeiramente sofisticada – do eu romântico. Por isso, o efeito da presença do tempo e da história, em geral sob a forma da circunstância banal e do acontecimento anti-climático, não parece ter grandes consequências na estabilidade do sentido e do poema. A retórica do sublime

como poema falhado constitui, de resto, um dos tropos e formas mais cultivadas pelos novos autores. Aquilo que está ausente de parte significativa da nova poesia portuguesa é a consciência da co-dependência entre as estruturas de sentido e as estruturas do discurso e, em particular, a consciência do sujeito enquanto produto da linguagem e do discurso. São raros os exemplos em que é revelado o modo como a construção do discurso poético determina aquilo que pode ser dito dentro da sua discursividade. A autobiograficalidade tende a prevalecer sobre a mediação de *personae*, produtos da linguagem com que se dizem a si mesmas e dos processos sociais que conferem à linguagem a coesão e coerência de uma organização signíca particular que as torna referíveis e figuráveis.

No seu conjunto, os três ensaios de Rosa Maria Martelo constituem uma notável tentativa de criar relações entre os principais momentos e movimentos da poesia portuguesa pós-1961, discernindo entre eles a presença de lógicas representacionais de efeitos semelhantes, em vez de rupturas poéticas irreconciliáveis. Centrados em momentos e grupos de textos exemplificativos, os ensaios identificam de forma convincente estratégias características de representação do real e da linguagem em cada um dos momentos. Propõem ainda uma conceptualização da primeira e da segunda geração da poesia de retorno ao real quotidiano – a que se afirmou em meados dos anos 70 e se

renovou na década de 90 – que permita lê-las como parte de uma poética pós-modernista de crítica das representações, ainda que inflexionada num sentido diferente da poesia de 61, da poesia experimental e, em geral, das poéticas descendentes do modernismo vanguardista. Na hipótese contida em *Vidro do Mesmo Vidro*, a retórica totalizante da metáfora e a retórica fragmentária da alegoria poderiam ser inscritas na descendência modernista.

*Manuel Portela*

#### **A ESCALA DO MEU MUNDO**

**JOÃO BARRENTO**

**Lisboa, Assírio & Alvim, 2006**

A recolha de crónicas e ensaios dispersos, em geral de extensão e registos variáveis e com objectivos diferentes, tem muitas vezes a virtude de revelar um pensamento em movimento ou em construção, nos seus avanços e impasses, nas fulgurações, nas hesitações, nas conjecturas, enfim, na descoberta de novos problemas como modo próprio de auto-descoberta. É esse movimento da construção da escrita que se reconhece nos textos de *A Escala do Meu Mundo*, de João Barrento, um livro que recolhe textos publicados entre 2000 e 2004. A recolha daquilo que foi publicado, na sua maior parte, como um conjunto de crónicas ou recensões não se limita pois a registar o movimento de inscrição da escrita no tempo e a mar-

car a contingência da sua datação como resposta temporária à temporalidade do tempo. Aquilo que é evidente, em muitos textos desta obra, é a capacidade de João Barrento de correr o risco de pensar com os seus objectos, isto é, de pensá-los e de pensar com eles e para além deles, para os caminhos que através ou a partir deles se abrem nos textos próprios. Através dessa atenção ao «insignificante que me acontece» (p. 7), parece ser possível trazer o mundo às escalas da escrita do sujeito.

Se é reconhecível este movimento da escrita a escrever-se e a pensar-se, é também visível a efemeridade intrínseca da crónica ou da recensão, cuja temporização o formato do livro parece tornar particularmente perceptível. A inscrição do tempo no texto decorre também dos modos de publicação e da forma como estes se tornam parte integrante dos géneros e formas literárias, isto é, da pragmática particular que determina os actos de fala literários. O livro tenta reinscrever na sua temporalidade própria – a da biblioteca, do arquivo e da memória da escrita acumulada – os tempos e durações dos modos de publicação originais, retemporizando através do seu código bibliográfico as escalas temporais do jornal semanal e da revista mensal. E este constitui precisamente o seu projecto paradoxal: fazer permanecer a escrita que passa. Trazer para a duração dos anos a duração dos dias, das semanas, dos meses. Desde logo através de uma organização que se oferece como um exercício de produzir retrospectivamen-