

A poesia
e
nós

Revista Crítica de Ciências Sociais
N.º 47
Fevereiro 1997

From this the poem springs: that we live in a place
That is not our own and, much more, not ourselves
And hard it is in spite of blazoned days.

Wallace Stevens

Abro com um pequeníssimo poema de Sophia:

Cortaram os trigos. Agora
A minha solidão vê-se melhor

Assim mesmo, como tão frequentemente na poesia de Sophia, sem ponto final, inconcluso — ou interrompido. Ou, então, ao contrário, ele próprio gesto de interrupção, nome de coisa intrusa, que irrompe e intervém. O livro em que se insere o pequeno poema é, justamente, *O nome das coisas*, publicado em 1977 e a englobar poemas escritos entre 1972 e 1975. Livro interrompido por uma revolução e a dizê-lo clara e deslumbradamente. O poema

citado data de 1972, de antes da Revolução de Abril. De antes daquele outro, intitulado «25 de Abril», que diz assim:

Esta é a madrugada que eu esperava
O dia inicial inteiro e limpo
Onde emergimos da noite e do silêncio
E livres habitamos a substância do tempo

«Que eu esperava»; «a minha solidão»; «emergimos»; «vê-se melhor». Que sentido, ou substância, de tempo medeia entre estas duas vozes? Entre a pungência da solidão radical do ser-pessoa e a orquestração da esperança na promessa primeira de comunidade? A data da revolução no título do segundo poema, evidentemente. Revolução-fundamento, dádiva de uma forma nova de olhar o mundo, substância de estar finalmente no ser. Finalmente? Ou precária e momentaneamente? O penúltimo poema do volume (na verdade, o último, já que aquele que fechava a primeira edição de *O nome das coisas* desapareceu de *Obra poética III*), um poema que diz o seu nome como «Poema» apenas, canta assim:

Cantaremos o desencontro:
O limiar e o linear perdidos

Cantaremos o desencontro:
A vida errada num país errado
Novos ratos mostram a avidez antiga

Em 1975, um escasso ano depois da Revolução de Abril, já a poeta prevê, no desencontro, o desencanto do canto da primeira liberdade. Porém, mantém-se a cumplicidade explícita do colectivo, a voz coral da nação de poetas que severamente diz do país o social e o político. «Diz»? Mas dirá a poesia alguma coisa? O poeta-filósofo de Coimbra, Vítor Matos e Sá, afirmou um dia (nas palavras de introdução a *O silêncio e o tempo* [1956]) que, em si mesma, a poesia nada diz. «Nela mesma», diz o poeta, «a poesia não diz nada de explícito». E passa então o poeta a demonstrar como a «Ode à cotovia» de Shelley diz que nada diz. Com efeito, o que o poeta da ode diz é «Se eu fosse a cotovia, diria; assim, não». Porém, é nesse não-dizer que se diz o poema, é nesse não-dizer que se

funda a poesia. A «Ode à cotovia» é o poema da impossibilidade da poesia pura, do puro lirismo. Um dos poemas mais límpidos da tradição lírica ocidental canta assim, paradoxalmente, a sua própria impossibilidade-de-ser. Porque quem lhe empresta a voz é um ser humano, e ser humano é ser social e político, logo, por suposta definição, não-lírico. Como tantos outros poemas da tradição romântica, o que o poema de Shelley diz, realmente, é que o puro lirismo só estaria acessível, se isso fosse possível, ou ao pássaro, menos do que humano, ou ao divino, mais do que humano. É que, aos seres humanos, compete apenas, não a pureza do canto, mas, como diria Sophia, a sua «inteireza». «Procurar a inteireza de estar na terra», lembrava Sophia no Primeiro Congresso de Escritores Portugueses em 10 de Maio de 1975, «é a busca da poesia». Para essa busca somos todos convocados, nós também, os não poetas, os meros leitores, os tão necessários parasitas. Só em nós, verdadeiramente, se escreve finalmente o poema — no dia seguinte, como bem sabia Pessoa.

E lembro de novo o poema que me serviu de abertura:

Cortaram os trigos. Agora
A minha solidão vê-se melhor

O que é que se projecta, a partir destes versos tão magnificamente rasurados, na minha leitura, na vossa leitura, na nossa leitura? Os trigueirais imensos, como do Alentejo, a ceifa e a desolação de depois da ceifa. Segado o trigo, fica o restolho, ainda mais imenso o deserto dos campos desolados. O ser-pessoa ganha uma dimensão enorme, mas é de absoluto nada. A solidão ontológica de se ser pessoa, solidão, por isso, universal? Não, que o poeminha tem um título: «Soror Mariana — Beja». E é a solidão-de-mulher da freira de Beja que se impõe, política. Solidão de mulher a quem sobrava a função de ser pessoa no social. A que não casava com morgado a quem acrescentasse filhos à ordem patriarcal, que por isso mesmo desafiava. Solidão de mulher que em sua solidão gozava/sofria a verdade de ser corpo e alma desgarrados do contexto de um ser-social previamente definido sem o sentido da sua autonomia ameaçadora. Por isso, um ser ostensivamente social e político — «vê-se melhor»:

Cortaram os trigos. Agora
A minha solidão vê-se melhor

Desnaturalizada a realidade dos trigueirais imensos do Alentejo, a solidão da monja de Beja é a solidão ainda hoje da mulher sem papel distribuído num mundo falado por sujeitos masculinos. A sensibilidade de alguns homens poetas, a que Virginia Woolf por certo chamaria andróginos, reinventou-a ao longo dos tempos, fonte de inquietação na sua alteridade essencial. Por isso a mitificaram esses poetas como 'a outra' da sua própria criatividade. Também Vítor Matos e Sá, em *O silêncio e o tempo* (1956), desconstrói a freira, em poema com o seu nome, «Sóror Mariana», idealizando-lhe a sexualidade generosa e transbordante, acolhedora e divinamente apaziguadora, como se Eros e Agapé nela se unissem num só corpo-de-ser:

Nos teus braços sonhaste uma fonte,
na onda do teu corpo um oceano
por onde viesse o peregrino
o breve marinheiro humano
do teu amor que era divino.

O poema que faz de Mariana o símbolo maior do amor, gratuito e desinteressado como se de poesia pura se tratasse, como se do grito lírico se tratasse, é esse mesmo poema que devolve o amor — e a poesia — ao empenhamento inescapável do social e do político. Divino, diz o homem poeta, o tão grande amor mortal de Mariana, que haveria de para sempre a transformar em símbolo. Símbolo de amor absoluto, como o homem poeta a mitifica, musa mariana, para sua realização plena de sujeito poético de ideais e transcendências; mas ainda e sempre Mariana, sujeito de existência real e relativa, existência de mulher, Maria mas também Eva, a quem para sempre fica negada a realização da sua própria criatividade. Para sempre? Ou até que a reinvente uma poesia outra?

As três Marias de *Novas cartas portuguesas* cantam a freira de Beja e assim se reinventam, reinventando todas as mulheres, porém, sem mítico fechamento, antes em sua contraditória inteireza de existir-em-ser e na diferença da sua mesmidade (Isabel [Barreno]; Teresa [Horta]; Fátima [Velho da Costa]). Foi um gesto

revolucionário, o das *Novas cartas*, gesto poético feito 'brinco', que não esperou por Abril, e por isso mesmo não terminou ainda:

«Brinco de Freira»

mariana ama (o) mal
maria sabe a mar
contra a maré de mariana
quem amaina o sal?

a salto tresmariam malhas
e emigram (dela)
amando mariana queda e mal
marias maridadas cada qual

isolla bella (isolda?) e
teresa de mão leda e
fátima de ácida azinheira

Lêem escritos (vaga casa) escrevem marejados
e por ou contra mariana
(asinha como estando com (o) vento
sua cal mareiam.)

qual moireja o mal de beja
(paz de jus)
e sua o sal real
a lei das se(i)smarias

léu de povo-rei?
o caldo marinando à vela
desveladas rainhas vamos vigis (por ora) perorando

mariana no horto dado
marias mouras ilhas (telas)
neste sopro de (com) vento airado
dado

Como poderia a poesia não dizer nada?

*

Este número especial da *Revista Crítica de Ciências Sociais* deve-se a Graça Capinha, pois lhe nasceu na cabeça há já alguns anos, inspirado pelo ferver de

poemas e ideias que vêm animando Coimbra e a sua Universidade por ocasião dos Encontros Internacionais de Poetas, organizados pelo Grupo de Estudos Anglo-Americanos da Faculdade de Letras. O Primeiro Encontro realizou-se em 1992, o Segundo em 1995, o Terceiro está previsto para 1998, tal como os anteriores, no final do mês de Maio. Alguns dos nossos colaboradores neste número estiveram também connosco nos Encontros, em particular no Segundo, que se orientou, de resto, um pouco à volta do tema que preside também a este número. O texto de Fernando Guimarães foi mesmo a conferência inaugural. Trata-se de uma reflexão clássica na tradição ocidental sobre os dois termos por nós também aqui tematizados: a poesia e o social. Mas o sentido desta minha introdução é que o teórico vai sempre menos fundo do que o poeta. Uma vez lidas as reflexões que os poetas aqui nos oferecem, convido-vos a observar como eles, em geral, não chegam a dizer nos seus textos teóricos o que a sua poesia eloquentemente *não-diz*. A poesia só atinge a sua expressão total, conclui Fernando Guimarães no seu ensaio, se deixar de se fechar ou isolar em si mesma. Ora é dessa 'abertura' do poético que falam os mais belos poemas de Fernando Guimarães. Cito fragmentos de «O anel débil» (*O anel débil*, 1992):

Apenas uma palavra
que já era o silêncio.

...

Ocultar as vestes
mas com a nudez.

...

É nos frutos que existe
o gesto para os colher.

Vários outros dos nossos colaboradores estiveram connosco nos Encontros de Coimbra a ler a sua poesia, quer em 1992, quer em 1995, quer mesmo nas duas ocasiões. É o caso de Nanni Balestrini, Charles Bernstein, Nicole Brossard, Pirouz Eftekhari, Bernard Heidsieck, Manuel María, Alberto Pimenta, próspero saíz,

Silviano Santiago e Tao Lee. Uma doença súbita em 1995 impediu a vinda de Eric Mottram, que morreria pouco depois. Este número concebe-se, assim, como uma pequena homenagem aos poetas que aceitaram ser 'organizados' por nós, e que nos vieram ler os seus poemas sem outra contrapartida que o fascínio do nosso ouvido bem aberto — e a hospitalidade, que sempre quisemos fidalga, da Universidade de Coimbra. E assim convoca a *Revista Crítica* o testemunho de poetas e especialistas de poesia de origens e línguas diversas, reunindo documentos de natureza e alcance diversos, todos eles, porém, propondo-se dizer da poesia, dos poetas e do social. Foi isso mesmo que pedimos aos nossos colaboradores, fossem eles (como na sua esmagadora maioria de facto são) poetas, ou estudiosos da poesia. Estes últimos, mais previsivelmente, falarão, uma vez mais, da função social da poesia e da arte, da incontornável inserção da poesia no social, ontem como hoje. É o caso do ensaio de Maria Helena da Rocha Pereira, que nos fala do valor simbólico, mas também material, da arte na Grécia Antiga. Ontem como hoje, a melhor das vidas não dispensava o canto dos aedos; mas também já os aedos legitimavam, por dinheiro, o poder político.

Os Poetas e o Social — foi o que escolhemos chamar a esta nossa tentativa. Contudo, a poesia 'grita' o oxímoro que este tema encerra: poetas=social. E, no entanto, que poeta não tem, não teve, como todos nós (mesmo os parasitas), a tentação de se refugiar num qualquer não-lugar de liberdade e palavras 'puras'?

O meu sonho era escrever pela tarde fora, livre de peias, com a
 prontidão
 de um xisto lavado. Foi depois de uma doença, ligeira mas
 perturbadora,
 de que voltara ao mundo com uma nova violência
 nas ideias. Antes de mais, a decisão de escrever,
 de estar a escrever, e a noção de que era necessário
 o ser-separado da escrita. De que era preferível estar só;
 não apenas
 longe das pessoas, mas habitar o ser-só,
 explorá-lo pelo lado de dentro, por mais repetitivo ou baço,
 com a seriedade e a dedicação de uma criança cujo mundo
 se abre todo de dentro de caixote velho de frigorífico.

É esta a primeira estrofe de um poema inédito de Martin Earl, poeta americano de Coimbra e colaborador de sempre dos Encontros de Poetas. O poema intitula-se «Obscurity», e aqui lhe peço emprestado o começo, em tradução minha. Deparamos com o poeta e o seu desejo de um ser-separado, de habitar o ser-só, de descobrir nessa solidão-de-ser o campo imenso da imaginação — como menino brincando no caixote vazio em que fora entregue o novo frigorífico da família, e de onde a criança descobre, assombrada, todo um mundo novo só seu. Mas logo os dois primeiros versos da segunda estrofe denunciam a esterilidade deliberada da imagem. «A minha ideia seguinte foi que, a vida, nesta perspectiva, / é uma natureza morta, mais próxima de telas de velhos mestres / e de sua radiosa fixidez (...)». E eis-nos perante a velha problemática da relação complexa entre a arte e a vida (leia-se, entre o poético e o social). A arte pela arte fixa (ou congela, insinua obliquamente a imagem do frigorífico em Martin Earl). A arte pela vida subalterniza a arte. A vida pela arte desvaloriza a vida. É do equilíbrio difícil desta relação que nos fala, de diferentes formas, este número especial da *Revista Crítica*.

Um modo de falar dessa relação é o que dá forma aos ensaios de Pirouz Eftekhari, Olutoyin Jegede, Eric Mottram e Graça Capinha, todos eles insistindo no poder da linguagem e no impacto da poesia na sua própria vida-em-comunidade. Eftekhari fala da aprendizagem política do poeta, obrigado a escrever em exílio físico e geográfico, mas também linguístico e emocional (mas não diz a sua poesia multilingue mais do que o ensaio?). Jegede fala de Oriki, uma forma de poesia oral dos Yoruba da Nigéria, com afinidades com o panegírico ocidental, mas que, pelas suas especificidades culturais, a autora entende designar antes por poesia de louvor, ou laudatória (*praise poetry*), lembrando-nos, ao mesmo tempo, como as literaturas orais nas culturas africanas, a encorajar tão enfaticamente tanto a dignidade individual da pessoa como um forte sentido de comunidade, são exemplos interessantes da função social da poesia em sociedade. Em artigo escrito propositadamente para este número pouco tempo antes de morrer, Mottram usa a sua própria produção poética como exemplo e, num gesto que faz lembrar o «Exibicionista» de Adorno, sugere, de

forma só aparentemente paradoxal, que só a expressão da experiência depurada do narcisismo egocêntrico do poeta empírico pode intervir esteticamente e, por isso, intervir politicamente. Finalmente, Capinha explora os limites da poesia a partir do social de portugueses que da emigração fazem experiência poética, e explica, através da análise de um poema de Elizabeth Bishop alusivo ao ‘pecado’ do descobrimento do Brasil, como as relações de poder na linguagem condicionam as nossas próprias concepções do que é ou não é poético.

Três outros autores problematizam de forma mais radical o papel da poesia em sociedade. No seu modo ostensivamente provocatório de desafiar os especialistas do social, Alberto Pimenta não hesita em deixar bem claro que a arte e a poesia não sancionam nunca a estrutura da sociedade ou a ideologia da cultura, antes lhes são sempre implacável interrupção, e interrupção também da sua própria autonomia — como o poeta explicara já no texto introdutório de *Read & Mad* (1984). Em *Jogo de pedras*, publicado em 1980, em páginas que é preciso voltar de lado para ler o texto, o poeta desconstrói, em dísticos compostos na vertical dos dois extremos da página, como duas colunas enquadrando o branco do papel ao centro, a suposta sensatez do nosso sentencioso social. Por exemplo:

dizes:
é preciso distinguir o bem do mal

admites portanto
que eles podem ser confundidos

Ou, mais contundente ainda:

dizes:
as oportunidades são as mesmas para todos

tens razão:
nada se alterou

A poesia é, diz este poeta, *A magia que tira os pecados do mundo* (1995) — um mundo que se organiza em

sociedade porque, justamente, não sabe existir sem 'pecado' (como o que os descobridores ocidentais impuseram ao 'outro' no poema de Bishop analisado por Capinha). A obra mais recente de Alberto Pimenta apareceu na Áustria, com o título de *Verdichtungen* (1997), ostensivamente em língua alemã, mas foneticamente interrompida por todas as línguas/literaturas da tradição que o poeta domina. Ou mesmo que não 'domina', já que, dizia Walter Benjamin, entre si, as línguas não são estrangeiras. O texto, a meu ver, mais notável deste livro apresenta-se como «traduzido do gaélico», inclui «notas de Aristóteles e outros eruditos» e, na sua alternância de teoria (em alemão italicizado) e prática poética multilingue, é um desafio quase insuportável para os comentadores. O resultado é opacidade, total resistência à transparência, pura poesia enquanto linguagem despragmatizada e destematizada pela magia da alusão na sonoridade concentrada até ao máximo do seu sentido impossível. Assim fica magistralmente sublinhada a grosso a descoberta de Basil Bunting, por Pound registada em *The ABC of Reading* (1951):

[ver]dichten=condensare

Não seria difícil detectar na voz sarcástica que Pimenta emprestou a este número a importância do pensamento de Theodor Adorno, de quem oferecemos aqui dois significativos fragmentos de *Minima Moralia* (1951). Tal como para Pimenta, também para Adorno toda a obra de arte, enquanto pergunta fundamental pela realidade, é, na sua negatividade, necessariamente indesejável à sociedade, como é sugerido em «Exibicionista». Por outro lado, o rigor da expressão, de que fala o filósofo em «Moral e estilo», não anda longe da condensação poundiana do poético (*dichten*). É por uma poesia *negativa* assim esboçada que pugna também Charles Bernstein, do lado de lá do Atlântico.

Poeta e professor de literatura e teoria literária, Charles Bernstein é um dos mais divulgados autores do movimento que se costuma designar a si próprio por L=A=N=G=U=A=G=E. Juntamente com Bruce Andrews, Bernstein foi mesmo o fundador da revista de poesia,

L=A=N=G=U=A=G=E. O grupo tem como um dos objectivos principais despragmatizar a linguagem de dentro do poético (ou destematizar a temática) e dissipar por completo a ideia esteticista (que curiosamente vemos obliquamente corroborada no poeta galego, confessadamente comprometido, Manuel María) de que as inovações radicais e desfamiliarizadoras da linguagem poética de autores como Gertrude Stein (ou, de resto, Alberto Pimenta) são arte 'gratuita', não intervêm no social e no político e, por isso, não ameaçam a ordem estabelecida. Os dois textos de Bernstein que aqui incluímos articuladamente são, respectivamente, a introdução a uma colectânea de ensaios seus, intitulada *A poetics* (onde, apesar ou por causa de um ensaio em forma de verso, se insinua também o *apoetical*), datada de 1992, e o último capítulo desse volume, que é, de resto, a apresentação de uma outra obra, anteriormente organizada de igual modo por Bernstein, intitulada *Politics of Poetic Form*, datada de 1990, e que colige trabalhos de vários poetas-críticos com preocupações semelhantes.

A nossa escolha incidiu, pois, sobre dois textos que constituem uma espécie de *apologia pro poesia sua*, de Charles Bernstein. Com efeito, para Bernstein, a função principal do poeta, no contexto de uma tradição poética, como é a americana, demo-liberal e herdeira do formalismo do *New Criticism*, é aquilo a que ele chama recusar a conformidade e eu designaria por 'despoeticizar' o processo poético. Daí a sua problematização da distinção entre poesia e prosa, uma problematização que funciona como uma espécie de paradigma da distinção, a seu ver ainda mais falaciosa, entre o poético e o não poético. A sua própria poesia é, de facto, uma exemplificação de como o poético é, sempre, eminentemente político. Como ele próprio diz, a sua actividade poética tem por alvo esvaziar e des-fundar a acomodação da voz pública, seja ela entendida como política ou como poética. É isso mesmo que faz num poema como «Like DeCLARaTionS in a HymIE CEMetArY» (*The Sophist* [1987]). O título é um decalque paródico e crítico do de um poema de Wallace Stevens («Like Decorations in a Nigger Cemetery»), sendo que o seu jogo gráfico aleatório de maiúsculas e minúsculas, que

se estende a todo o poema, executa perfeitamente a despragmatização, destematização e desgramatização, defendidas na teorização do poeta. É o 'gaguejo criativo' de que fala Bernstein em «A comédia e a poética da forma poética», que é, afinal, um modo daquele processo de construção poética a que tenho vindo a chamar 'interrupção'. A paródia e a crítica de Bernstein neste poema particular consistem ainda, por um lado, no efeito combinado, em primeiro lugar, do facto de que 'hymie' é termo tão derogatório para designar um judeu como 'nigger' para designar um afro-americano; em segundo lugar, do facto de que Bernstein é judeu, ao passo que Stevens não era negro. O rigor de leitura que o mero jogo de maiúsculas e minúsculas impõe neste poema, para já nem falarmos da desgramatização da sintaxe (WheTHER or RETurned tO / sTAndiNg poSTurE / ACCUMULATED / *advicement and bASicALly* / panic-LIKE osTentATioN to seek DeEper / suCKing vellUMs of / & spUrTIn buBBles at tHe wHine....), facilmente traz à ideia as palavras de Adorno em «Moral e estilo»: «As pessoas só consideram compreensível aquilo que não chega a exigir-lhes compreensão». E para que nem o poeta corra o risco de deixar que a 'compreensão' alguma vez deixe de 'exigir', na nossa secção de resenhas incluímos uma leitura crítica de *A Poetics* assinada por Martin Earl, ela própria paródica dos processos poéticos e críticos de Bernstein.

Quer insistindo na promessa de liberdade que é a experiência da poesia (ou o gesto gratuito de escutar o rouxinol), como María Mercedes Carranza, quer, como Silvano Santiago, contrariando o uso utilitário da linguagem ao reinventar, na metáfora financeira de Pound, a poesia como acto criminoso que coloca o poeta por detrás das grades, quer, como Manuel María, sublinhando uma vez mais o poder político da poesia e a responsabilidade social do poeta, estes três autores abordam todos, de uma forma ou de outra, a questão do valor da poesia como a 'inutilidade', ou kantiana finalidade-sem-fim, que, pelo seu potencial poder mobilizador (pessoal, social e político), o ser humano não pode dispensar. É esse ser-gratuito do dionisíaco 'grito' não-transparente da poesia que nos devolve o alvoroço e a capacidade de espanto, e nos alenta e reconcilia num mundo desencantado. Como o diz,

melhor do que os textos discursivos, o lirismo de
Silviano Santiago em *Cheiro forte* (1995), um livro de
poesia cujo posfácio é o ensaio que aqui incluímos:

Como conciliar
cocô de cachorro,
silêncio da grama,
fedor
e flores,
menina de vestido branco,
alvor e árvores,
horizonte e azul-turquesa?
No desvão da paisagem
um grito
sabe.
Você se assusta.

17

Este número inclui ainda, além do *adagium* bilingue de
Tao Lee, poeta chinês de Macau, que nos serve de
escandaloso mote, quatro belíssimos poemas, que a
Revista Crítica de Ciências Sociais não se coíbe de
oferecer como, eles próprios, reflexão crítica, ou seja,
como ‘artigos’ de pleno direito sobre a temática que aqui
nos ocupa: o social e os poetas. Que dois deles se
apresentem em tradução (os de Nanni Balestrini e Nicole
Brossard) e outros dois no original (os de Bernard
Heidsieck e próspero saíz) deverá ser entendido como
um comentário deliberado ao comentário reflexivo que
esta nota de abertura esboça também. Se a tradução diz
o mesmo de outra maneira e se a poesia nada diz, o
gesto de traduzir poesia impõe-se-nos, de súbito, como a
forma mais bela de dizer esse *nada*. O ensaio de
Benjamin a que já aludi acima de passagem («A tarefa do
tradutor» [1923]) sugere, em última análise, que a
tradução de poesia — não tendo a intenção de
comunicar, justamente porque a poesia nada diz — não é
senão a ‘forma’ da traduzibilidade do poema, e, por isso,
só é verdadeiramente significativa para quem entenda o
original. Entender o original quereria dizer, para
Benjamin, entender-lhe a traduzibilidade, e nessa
traduzibilidade entender a linguagem total («reine
Sprache») da harmonia originária. Assim sendo, não-
traduzir é pôr em causa esta concepção de ‘origem’, é
devolver a linguagem à vulnerabilidade do tempo, é
devolver o poema ao seu ser-precário na história, é

afirmar, *contra* Benjamin, que não é só o 'original' que pode ser traduzido, que também a tradução pode de novo ser vertida, que, afinal, toda a poesia é já 'tradução'. E não é isso exactamente o que transparece também na 'tradução do gaélico' de Pimenta?

Nada poderia, pois, ser mais oportuno do que trazer aqui uma tradução 'verdadeira' assinada por Alberto Pimenta — a magnífica versão que nos oferece do poema do italiano Nanni Balestrini, «Piccola lode al pubblico della poesia». Na cumplicidade total entre poeta e tradutor, entre original e tradução (repare-se como «o Pimenta» está dentro do poema), o público, nós, os leitores, se bem que tratados com gentil, jocosos descaso nos versos de Balestrini, somos convocados também, pois, sem nós, sem o «dia seguinte» de Pessoa, não chega sequer a haver poesia.

É de igual modo em tradução que apresentamos um original de Nicole Brossard, poeta canadiana do Quebec, que escreve em francês mas já traduzida em várias línguas, e de grande projecção internacional. Escrevi acima 'original', porque este poema foi, de facto, escrito propositadamente para este número especial da *Revista Crítica* sobre o social e os poetas. E é 'sobre' isso mesmo que lemos no poema, desde o eclipse que 'interrompe' o sentido caótico da sociedade, até ao sentido do eclipse irrompendo no lirismo que se segue em belíssimos poemas de dizer eu, até ao testemunho inequívoco desse 'eu', mulher poeta que como tal se inscreve presença na língua e em compromisso com a vida toda. A poesia de Nicole Brossard é várias vezes invocada nos ensaios de Charles Bernstein como um dos exemplos mais bem sucedidos da desfamiliarização da linguagem e da destematização do poético, que L=A=N=G=U=A=G=E pretende levar a cabo. Não será de estranhar que o Centro de Poética da Universidade de Nova Iorque em Buffalo, de que Bernstein é actualmente Director, tenha por diversas vezes acolhido não só Brossard, mas também Graça Capinha, que assina a tradução do poema aqui incluído.

De «Vaduz», de Bernard Heidsieck, poeta francês e dos mais interessantes cultores contemporâneos de poesia

fonética, ou sonora, apresenta-se em tradução a informação sobre a génese do texto e deixa-se ficar intacta a sonoridade obsidiante da sua sempre imperfeita construção do mundo. Fazendo da capital minúscula do Lichtenstein o centro exacto do seu poema, como pedrinha lançada no meio de um mar imenso, Heidsieck põe em causa esse noção tão ocidental de 'centro', ao deixar que as etnias todas do globo se digam em ondulados círculos concêntricos de sons variados, sem esquecer as que porventura lhe escapem, sem esquecer, sobretudo, os esquecidos, os refugiados, os exilados, os presos, os deslocados, os desertores, os perdidos ... Os excluídos, acrescentaria eu. Só a poesia sabe, no seu dizer, que todo o discurso é poder; e que dizer é sempre não-dizer.

Finalmente, Próspero Saíz, assim mesmo, ao jeito desse outro poeta americano de minúsculas, e. e. cummings, a significar, em saíz, sobretudo, um sujeito poético de 'eu' que se deseja ausentado na expressão artística. Lirismo des-subjectivizado, reinventado em música, à maneira de Nietzsche. No quinto capítulo de *O nascimento da tragédia*, a que Próspero Saíz, especialista americano de Literatura Comparada, muito recorre nos seus ensaios críticos, Nietzsche distingue o apolíneo Homero do dionisiaco Arquíloco, para criticar a distinção da «moderna estética» entre artista «objectivo» e artista «subjectivo», bem como a valorização do primeiro em detrimento do segundo. A preocupação de Nietzsche é devolver a dignidade de arte universalmente representativa ao género lírico, que a moderna estética (e.g., Hegel) relegara para plano secundário pela particularidade da sua subjectividade supostamente limitada a um eu localizado. O que é interessante é que Nietzsche só põe em causa a estética moderna na sua definição do género lírico como subjectivo. Para Nietzsche, também, toda a verdadeira arte é «objectiva». Não se trata, pois, de reapreciar o «grito» pessoal e localizado de Arquíloco como capaz de, ao se dizer sujeito, transcender a subjectividade (esse «egotistical sublime», de que Keats acusava Wordsworth e de que se considerava liberto ele próprio). Trata-se, sim, de suspender a subjectividade no acto mesmo de dizer 'eu'. O problema teórico que Nietzsche pretende resolver é o

seguinte: se é verdade que, ao lado do apolíneo Homero, Arquíloco nos «assusta» hoje pelo seu grito de vontade e dionisiacos desejos, e por isso teremos de defini-lo como o primeiro artista subjectivo, logo, como «o verdadeiro não-artista», como entender a grande admiração que os Antigos tinham por ele, como entender a homenagem do próprio oráculo de Delfos, índice maior da «arte objectiva»? O problema resolve-se, segundo Nietzsche, pela identificação, na Antiguidade, da lírica com a música. O poeta lírico começa por ser o artista dionisiaco, despojado da sua subjectividade e unido totalmente ao Uno primordial. O seu «eu» encontra a sua voz a partir do «abismo de ser». Só no momento de reproduzir a Unidade como música, e sob influência do sonho apolíneo, lhe é dado tornar visível a música do mundo nas imagens simbólicas da sua poesia. Será isso *possível*? Mas não quis sempre o poeta lírico, *impossivelmente*, ser tudo de todas as maneiras? Ou, em dois versos de Nicanor Parra que saíz muito gosta de citar: «O lo saberemos todo de antemano / O no sabremos nunca absolutamente nada».

Num rigoroso ensaio intitulado, «Ça s'écrit: Deconstruction and the Lyric», o especialista de Literatura Comparada, Próspero Saíz, passa em revista algumas das reflexões recentes mais interessantes sobre a forma de abordar a linguagem, o poético e a poesia lírica, dando particular atenção ao influente texto de Adorno, «Rede über Lyrik und Gesellschaft» (1951). A concepção que Adorno tem do 'eu lírico', conclui Saíz, é de inspiração romântica e pressupõe, por isso, um ser transcendente que se *inscreve* onto-teologicamente como presença (veja-se o desejo do Shelley da «Ode à cotovia»); ao passo que, continua Saíz, a melhor poesia lírica modernista (Mallarmé, Benn, Parra, Vallejo) é a expressão de um 'eu' que se constitui tão-só no acto incessante da própria expressão *na linguagem*. Mas se a linguagem é esse stevensiano lugar que nos não pertence, e se o poeta necessariamente cede a iniciativa às palavras, como dizia Mallarmé, o sujeito da expressão desaparece no preto e branco da página — a voz é sacrificada à *escrita*. Embora seja outro o Nietzsche invocado também neste artigo, o sentido que reverbera neste difícil ensaio de Saíz é o da conclusão nietzschiana

(no sexto capítulo de *O nascimento da tragédia*) pela impossibilidade da poesia lírica: a arte do poeta lírico só pode expressar a música; e a linguagem jamais *dirá* a música. Por isso, a lírica é sempre tentativa e tentação e mesmo atentado («attempt[s]») — e contra-tempo («contre-temps», de igual modo em todos os sentidos etimológicos da expressão). Tudo isto, porém, só o diz o poema lírico que cada um de nós, no dia seguinte, for capaz de ouvir, por entre a *lectio* do professor, no grito desconceitualizante que irrompe, interrompe, até nos deixar a ilusão apenas do puro instante — nu.

Alguns poemas de saiz apareceram já em tradução portuguesa no número 7 de *Limiar* (1996). Mas não resisto a deixar-vos mais um, com um desafio: ouvir ressoar 'o social' no corpo despedaçado do poeta, sacrificado ao dionisíaco nada-dizer da música, metáfora perfeita da imprescindível inutilidade do canto.

Quando eu tiver deixado de cantar
vem até ao alto da montanha
corta-me a cabeça debaixo de um zimbro
E deixa-a ficar aí deitada no chão

primeiro arranca-me a língua
e enlaça-a à volta dos teus seios
lança o meu corpo por ali abaixo
todo desfeito em pedaços

enterra-me a língua na areia
na curva-de-lua da praia
e deixa que as brancas ondas da noite
lambam os teu seios até ao romper do dia
para sempre lavando as memórias de mim

nos prados do esquecimento
brancos vermes rutilantes ganham asas
e saem a voar de uma cabeça
e algures oh tão longe
mudas pedras caem num poço seco



Maria Irene Ramalho