

VEREDAS

Revista da Associação Internacional de Lusitanistas

VOLUME 3

Tomo I



FUNDAÇÃO ENG. ANTÓNIO DE ALMEIDA

PORTO, 2000

Veredas

Revista de publicação anual

Volume 3 – Dezembro de 2000

Director:

Carlos Reis

Director Executivo:

Sebastião T. Pinho

Conselho Redactorial:

Aníbal Pinto de Castro, Axel Schönberger, Claudio Guillén, Cleonice Berardinelli, Fernando Gil, Francisco Bethencourt, J. Romero de Magalhães, Jorge Couto, Maria Alzira Seixo, Marie-Hélène Piwnick, Ria Lemaire. *Por inerência:* Amet Kébé, Ana Mafalda Leite, Ana Paula Ferreira, Benjamin Abdala Jr., Carlos Reis, Christopher Lund, Cristina Robalo Cordeiro, Ettore Finazzi-Agrò, Helder Macedo, Henry Thorau, Isabel Pires de Lima, Laura Padilha, M. Carmen Villarino, Maria Manuel Lisboa, Onésimo T. Almeida, Regina Zilberman, Sebastião T. Pinho, Solange Parvaux.

Redacção:

VEREDAS – Revista da Associação Internacional de Lusitanistas

Faculdade de Letras

P-3000-447 Coimbra Codex

Fax 351-239.410088; E-mail: stpinho@cygnus.ci.uc.pt

Edição, administração, distribuição e assinaturas:

Fundação Eng. António de Almeida

Rua Tenente Valadim, 231/325

P-4100-479 Porto

Tel. 351-22.6067418; Fax 351-22.6004314; E-mail: fundacao@feaa.pt

Paginação: José Soares Pinto – Porto

Impressão e acabamento: SerSilito - Empresa Gráfica, Lda./Maia

Autoria da capa: Atelier Henrique Cayatte – Lisboa

Depósito Legal N.º 137737/99

ISSN 0874-5102

Revista integralmente patrocinada pela



FUNDAÇÃO ENG. ANTÓNIO DE ALMEIDA

AS ACTIVIDADES DA ASSOCIAÇÃO INTERNACIONAL DE LUSITANISTAS
TÊM O APOIO REGULAR DO INSTITUTO CAMÕES

ÍNDICE

Tomo I

CARLOS REIS – Apresentação.....	9
E. M. DE MELO E CASTRO – NU no NU.....	11
VIRGÍLIO DE LEMOS – POESIA hoje.....	15
ÂNGELA VAZ LEÃO – Questões de linguagem nas <i>Cantigas de Santa Maria</i> , de Afonso X.....	21
DAVID BROOKSHAW – Entre o real e o imaginado: o Oriente na narrativa colonial portuguesa.....	33
FRANCISCO FERREIRA DE LIMA – Paraíso e Inferno na Bahia de Gabriel Soares de Sousa.....	43
K. DAVID JACKSON – Ruínas de Império: a cidade-fortaleza de Chaul ..	55
LÉLIA PARREIRA DUARTE – <i>Os Lusíadas</i> , de Camões, e a <i>Peregrinação</i> , de Fernão Mendes Pinto: diferentes perspectivas das portuguesas viagens?.....	67
JOÃO ADOLFO HANSEN – Ler & Ver: Pressupostos da representação colonial	75
MARIA HELENA D. T. C. UREÑA PRIETO – Astrolatria e astrologia em Portugal nos séculos XVII e XVIII.....	91
MARIA JOSEFA POSTIGO – Os provérbios de <i>Don Quijote de la Mancha</i> nas Traduções em Português.....	101
XOSÉ MANUEL DASILVA – Anticastelhanismo e Sebastianismo nas traduções espanholas do <i>Frei Luís de Sousa</i>	117

ANNE-MARIE PASCAL – A abolição da escravatura e o teatro português (XVIII-XIX) – A polémica, o exemplo, e a utopia	127
CONSTÂNCIA LIMA DUARTE — O olhar de uma viajante brasileira: Nísia Floresta.....	141
BERTHOLD ZILLY – A reinvenção do Brasil a partir dos sertões: viagem e literatura em Euclides da Cunha.....	149
LUCETTE PETIT – Machado de Assis à “Roda da Vida”: Das <i>Memórias Póstumas</i> ao <i>Memorial de Aires</i>	161
CARLOS ALBERTO PASERO – Reflexos no Oriente: aristocracia e industrialização n’A <i>Relíquia</i> de Eça de Queirós	171
PAULO MOTTA OLIVEIRA – Fradique Mendes: Eça, a heteronímia e o vencidismo.....	185
REGINA ZILBERMAN – De <i>Memórias póstumas de Brás Cubas</i> a <i>Grande sertão: Veredas</i> – o demônio em viagem.....	195
LEYLA PERRONE-MOISÉS – Cesário Verde: um “astro sem atmosfera”? ...	217
ANNA KLOBUCKA – Fernando Pessoa, o poeta amoroso? Fragmentos de um discurso	227
MARIA IRENE RAMALHO DE SOUSA SANTOS – Interrupção poética: um conceito pessoano para a lírica moderna.....	235
MÓNICA ELENA SERRA HÜGLI – Escritas de leituras na poética de Drummond.....	255
ANA PAULA FERREIRA — O conto da mulher nos anos quarenta	265
ANA SOFIA GANHO – Luíza Neto Jorge: <i>Ekphrasis</i> e Iconotexto	277
CLAUDIA PAZOS ALONSO – Do centro e da periferia: uma re-leitura de <i>Laços de Família</i>	287
RUTH SILVIANO BRANDÃO – A nau catrineta: velhas receitas, novos sabores.....	301
ISABEL PIRES DE LIMA – Concertos/Desconcertos: arte poética e busca do sujeito na poesia de Ana Luísa Amaral.....	307
LÚCIA CASTELLO BRANCO — Por graça da textualidade.....	319
ANA PAULA ARNAUT — <i>O Delfim</i> : silêncios inquietos.....	333
ADRIANA ALVES DE PAULA MARTINS – <i>Todos os Nomes</i> ou uma viagem pelos labirintos da cidade na busca do nome que cada um tem	341

Tomo II

LUCIANA STEGAGNO PICCHIO – O futuro do passado: <i>O Ano de 1993</i> de José Saramago.....	351
VERA LÚCIA CASA NOVA – Fragmentos de um itinerário amoroso: Saramago, <i>Viagem a Portugal</i> (1981).....	363
ANNA KALEWSKA – As modalizações anti-épicas na narrativa portuguesa contemporânea: José Saramago, António Lobo Antunes e Mário Cláudio	371
MARIA LÚCIA DAL FARRA – De Pedro a Paula: um caso de amor de Helder Macedo	389
MÓNICA FIGUEIREDO – O corpo, esta casa no mundo: a propósito de <i>Pedro e Paula</i> de Helder Macedo	401
MARIA THERESA ABELHA ALVES – A peregrinação iniciática de Barnabé das Índias	411
MARIA LUÍZA RITZEL REMÉDIOS – <i>Cavaleiro andante</i> : identidade nacional e o processo de dispersão do ser português.....	419
VILMA ARÊAS – Além do princípio da superfície: <i>O filantropo</i> , de Rodrigo Nunes	429
CHRISTOPHER F. LAFERL – O clichê da terra: a Bahia de Dorival Caymmi	441
JOSÉ MARIA PEDROSA CARDOSO – Da especificidade da música sacra portuguesa nos séculos XVI e XVII.....	451
MARIA DO AMPARO CARVAS MONTEIRO – Polifonia aquática	467
AFFONSO ROMANO DE SANT'ANNA – Lusofonia: mentiras e realidade	475
ANTONIO CANDIDO – Livros e pessoas de Portugal.....	483
MARIA ARMANDINA DA CRUZ MAIA – Pátria, uma trajectória de deriva ..	493
BEATRIZ RESENDE – Imagens da exclusão	509
BENJAMIN ABDALA JUNIOR – Terra morta e outras terras: sistemas literários nacionais e o macrossistema literário da língua portuguesa .	523
RUSSELL G. HAMILTON – A literatura dos PALOP e a teoria pós-colonial .	537

TANIA FRANCO CARVALHAL – De mar a mar: entre viagens nas literaturas portuguesas e brasileiras	549
ETTORE FINAZZI-AGRÒ – Geografias da Memória. A Literatura Brasileira entre História e Genealogia	557
ERMELINDA GALAMBA – Ser português na China	569
GERHARD BRUNN – Comunicação intercultural entre Europa e Brasil: a contribuição de Johann Moritz von Nassau-Siegen (1637-1644)....	579
MICAELA GHITESCU – Cultura luso-brasileira na Roménia	589
BENJAMIM PINTO BULL – Senghor, o Brasil e Portugal: alguns marcos culturais lusófonos	597
RENATO CORDEIRO GOMES – Cidade e nação na narrativa brasileira contemporânea: uma guerra de relatos.....	609
ARMANDO JORGE LOPES – Em direcção ao primeiro léxico de usos do português moçambicano	621
ENEIDA DO REGO MONTEIRO BOMFIM – Que tratamento dar ao Rei?.....	633
MARIA HELENA MIRA MATEUS – A Face Exposta da Língua Portuguesa.	647
MICHEL LABAN – Reflexões sobre a elaboração de um inventário das particularidades do português de Moçambique através da literatura	655
TOM EARLE – O ensino do português nas universidades britânicas	665
SOLANGE PARVAUX – O ensino da língua portuguesa no segundo grau em França.....	671
MARIA JOSÉ MOTTA VIANA e ADRIANA CASTILHO — “A coisa melhor do mundo”: o tempo e o modo de um discurso	687
EVANILDO BECHARA – Herculano de Carvalho: In Memoriam (1924-2001).....	693

APRESENTAÇÃO

O número da revista *Veredas* que agora se publica contempla, nos seus dois tomos, algumas das mais significativas participações no VI Congresso Internacional de Lusitanistas.

Culminando uma dinâmica de crescimento que importa registar, o VI Congresso foi um momento privilegiado de encontro dos lusitanistas de todo o mundo. No Brasil, grande país onde a Língua Portuguesa constantemente se renova e afirma como fecundo e singular idioma de cultura, em Agosto de 1999, o VI Congresso permitiu evidenciar o potencial agregador da Associação Internacional de Lusitanistas, graças também ao culto de uma diversidade – de disciplinas, de temas e de orientações metodológicas – que constitui, só por si, um importante capital de investimento científico e cultural. Professores, investigadores e escritores de diferentes nacionalidades, gerações e formações, fizeram do VI Congresso um momento de reflexão conjunta, plural e aberta, como devem ser os congressos científicos; a congregar todas as participações, a consciência comum de que a Língua Portuguesa é, ao mesmo tempo, veículo de estudo e tema de indagação, nos diferentes países e universidades em que as culturas e as literaturas de expressão portuguesa são pólo de agregação de estudiosos e de unidades de investigação e de docência.

Os dois tomos do número 3 de *Veredas* traduzem muito do que acima fica dito. E o que neles se encontra – a par do que será ainda publicado, em edição electrónica – ficou a dever-se à capacidade motivadora e organizativa da equipa que deu corpo ao VI Congresso, sob a liderança de Cleonice Berardinelli, a quem, com justiça e propriedade, alguém chamou um dia “aula magna da literatura portuguesa”.

Publicar os textos que se seguem, nestes dois tomos, é também uma forma de homenagear a comissão organizadora do VI Congresso.

Este é o primeiro número de *Veredas* da responsabilidade da direcção eleita no congresso do Rio de Janeiro. E neste número, o que com *Veredas* se pretende é justamente dar a continuidade merecida ao trabalho dos anteriores corpos directivos, na certeza de que assim se consolida a Associação Internacional de Lusitanistas e se reforça a razão de ser da sua existência.

Tal como aconteceu com os dois números anteriores, também este é publicado graças à generosidade da Fundação Eng. António de Almeida. Por isso mesmo, deve aqui ser prestada, na pessoa do Doutor Fernando Aguiar-Branco, a justa homenagem de gratidão que as circunstâncias justificam.

CARLOS REIS

Interrupção poética: um conceito pessoano para a lírica moderna

MARIA IRENE RAMALHO DE SOUSA SANTOS

Portugal, Universidade de Coimbra

... trabalhos que se fazem com rupturas
— como um poema...

MANOEL DE BARROS, *Livro de pré-coisas*

É frequente, na tradição ocidental, os poetas declararem que só a poesia é livre. E queixarem-se também daquilo a que vulgarmente chamamos “interrupção”, por lhes ameaçar a liberdade da imaginação criadora. Estas formulações sugerem uma concepção de poesia que implica a suspensão do tempo e da história como limite. A poesia seria, por assim dizer, ilimitada licença. Quando se queixam das interrupções que os constroem, os poetas querem, em geral, muito simplesmente dizer que um determinado poema nunca chegou a ser escrito. Ou que resultou muito inferior ao originalmente concebido. Um exemplo clássico desta atitude poética na literatura portuguesa é a de Fernando Pessoa que, em “O homem de Porlock” (1934), a propósito do “Kubla Khan” de Coleridge, fala do “interruptor imprevisto”, esse que, sem que “ninguém nos visite”, nos chega “de dentro”, a impedir a realização plena do poético. Neste trabalho defendo, contudo, que, sem a “interrupção” assim pessoanamente redefinida, aquilo a que chamamos “poesia”, ou a lírica moderna, jamais existi-

ria enquanto tal. É assim, de resto, que entendo a *ruptura* que Adorno invoca para definir a poesia lírica, como uma tensão entre o puro, ininterrupto grito lírico e os indeclináveis apelos da comunidade. Escreve Adorno em “Rede über Lyrik und Gesellschaft” (1957):¹

O que, no entanto, entendemos por lírica (antes de alargarmos historicamente o conceito ou de o virarmos criticamente contra a esfera do individualismo) transporta, quanto mais “puro” se apresenta, um elemento de *ruptura* [Bruch]. O eu que se faz ouvir na lírica é um eu que se define e se exprime como oposto ao colectivo, à objectividade; a sua forma de expressão toma por referência a natureza, mas não está directamente unido a ela. É como se a tivesse perdido e tentasse reconstruí-la dando-lhe uma alma, mergulhando no próprio eu. Só a humanização poderá conferir de novo à natureza o direito que o domínio da natureza pelo homem lhe retirou. Mesmo as composições líricas em que já não se projecta nenhum resíduo do ser convencional e concreto, nenhuma materialidade em bruto – as obras maiores da nossa língua – devem a sua dignidade justamente à força com que o eu, renunciando à alienação, acorda nelas a imagem da natureza. A pura subjectividade dessas composições, aquilo que nelas parece sem falha [bruchlos] e harmónico [ou ininterrupto], dá testemunho do seu contrário, do sofrimento por uma existência estranha ao sujeito, tal como dá testemunho do amor a essa existência – a verdade é que a harmonia delas não é, no fundo, senão a consonância entre esse sofrimento e esse amor. Mesmo o “Warte nur, balde / ruhest du auch” é marcado por um gesto consolador: a sua beleza incomensurável não pode separar-se daquilo que silencia, a imagem de um mundo que recusa a paz.

Talvez tenha, pois, razão Maurice Blanchot quando propõe que concebamos todo o humano viver como uma “conversa”, algo que, por definição é social e susceptível de interrupção constante. Ou, na sua fórmula feliz, *l'entretien infini*². Em “L'interruption,” Blanchot reflecte sobre as vicissitudes de uma conversa entre dois interlocutores, uma conversa interrompida de silêncios e esperas, e sempre ameaçada do perigo de uma pausa que indefinidamente se prolongue, ela própria, num silêncio totalitário, a fim de sugerir que os conceitos de conversa

¹ Theodor Adorno, *Noten zur Literatur* (1974; Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1981) 48-68 [53]. Agradeço a António Sousa Ribeiro a tradução deste passo para inclusão aqui.

² Maurice Blanchot, “L'interruption: Comme sur une surface de Riemann”, *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 106-112.

e interrupção são aqueles que melhor significam os fenómenos do ser e fazer humanos – ou *poiesis*. A *poiesis*, ou seja, a vida-humana-enquanto-coisa-construída, depende de interrupção, silenciamento, desconstrução (*desouvement*) e espera (*attente*) para a realização da obra.³

Se articularmos por momentos o pensamento de Blanchot com o de Adorno, entenderemos decerto que, em geral, quando falam de interrupção, os poetas têm em mente aquilo a que poderíamos chamar “a política”, isto é, o ser-social ou a vida-em-comunidade. Lembremo-nos, por exemplo, do anseio de Rilke, na “Primeira Elegia de Duino”, pela angélica “mensagem ininterrupta” (*die ununterbrochene Nachricht*) que, não sendo o insuportável “silêncio” (*Stille*) da “voz de Deus” (*die Stimme Gottes*), dele se ergue como o “hálito” (*das Wehende*) fragmentário da poesia. E, contudo, mesmo para o poeta, seria “estranho” (*seltsam*) “não morar mais a Terra” (*die Erde nicht mehr zu bewohnen*).⁴ Estranho seria, de facto, estar morto e não mais partilhar do sentido social da aprendizagem do humano e político ser e fazer a que aqui proponho chamar “o político”. O humano ser, por se constituir na troca de existires e fazeres, não é inteligível sem a noção social de interrupção. E tal como a infinita conversa do existir humano se constrói entre o dizer e o calar, entre a espera e o de novo dizer, também a poesia irrompe da tensão mutuamente interruptiva entre aquilo a que chamamos o poético e aquilo a que chamamos o político.

Pelo “político-que-interrompe” entenda-se aqui a estrutura *naturalizada* da sociedade ocidental que dá forma às vidas das pessoas e as condiciona, e, ao mesmo tempo, o modo como as pessoas são levadas a perceber e a experienciar a sociedade, e não a capacidade de

³ O conceito de interrupção tem vindo a ser repensado de formas interessantes em diferentes áreas e com diferentes objectivos em mente. Veja-se, por exemplo, o uso que Stuart Hall dele faz numa reflexão recente sobre os chamados “*cultural studies*”: “*Again and again, the so-called unfolding of cultural studies was interrupted by a break, by real ruptures, by exterior forces; the interruption, as it were, of new ideas, which decentered what looked like the accumulating practice of the work. There’s another metaphor for theoretical work: theoretical work as interruption.*” Cfr. Stuart Hall, “*Cultural Studies and its Theoretical Legacies*”, *Cultural Studies* (Grossberg et al.), London, Routledge, 1992, p. 277-294 [282].

⁴ Para Rilke em português, sirvo-me das traduções de Paulo Quintela: Rainer Maria Rilke, *Poemas. As elegias de Duino e sonetos a Orfeu* (Prefácios, selecção e tradução de Paulo Quintela), 1942, Porto, Oiro do Dia, 1983.

intervir na sociedade e de a transformar e melhorar. Nesta última acepção, e a ser “possível”, “o político” teria o sentido utópico-poético que lhe dá a poeta americana Adrienne Rich de “o impulso de criar” aquilo que, do ponto de vista “humano”, justamente, é “possível” e, por isso, de modo algum “interruptivo do poético”.⁵ Este sentido poético-político seria, simplesmente, “a poesia”, como a entende Roberto Corrêa dos Santos, «actividade geral do espírito... presente aqui e ali nos modos e práticas de vida».⁶ Falei acima de “estrutura naturalizada da sociedade” porque ela é percebida, não como uma construção humana, ou sequer como potencialmente criadora, mas como uma “necessidade”. É esta *Ananke* que os poetas dizem os oprime, interrompendo-lhes a visão do humano “possível”. Ao contrário, a mim parece-me que é a interrupção, ao romper momentaneamente a imaginação unificadora do poeta (no ensaio citado, Adorno chama-lhe «alienação»), que dá origem ao poético. Por outras palavras, o poético precisa da interrupção do político para se fundar e assim devolver, “intacto”, o poder da linguagem.⁷ Seguindo Adorno, diz Fredric Jameson que o poema realiza, como que pela primeira vez, aquilo que ao mesmo tempo rejeita.⁸ A interrupção é, pois, o sinal da fronteira, margem, limiar ou limite que “apenas” deseja a sua própria violação – ou por ela “espera”.⁹ Violar a fronteira, trespassá-la, levaria a inter-

⁵ Cf. Adrienne Rich, “Dearest Arturo,” *What is Found There: Notebook on Poetry and Politics* (Adrienne Rich), New York, Norton, 1993, p. 23-25.

⁶ Roberto Corrêa dos Santos, “Poesia e esquemas mentais”, *Poesia hoje* (Org. Celia Pedroso, Cláudia Matos e Evando Nascimento), Niterói – RJ, Editora da Universidade Federal Fluminense, 1998 p. 48.

⁷ O conceito do “intacto” peço-o emprestado a António Ramos Rosa. Ver, especialmente, *O livro da ignorância* (1988). Cf. também a afirmação de Adrienne Rich: “poetry is... a concentration of the power of language” (“power” em itálico no original; a ênfase em “concentration” é da minha responsabilidade). “Power and Danger: Works of a Common Woman,” *On Lies, Secrets, and Silence: Selected Prose, 1966-1978*, New York, Norton, 1979, p. 248.

⁸ Fredric Jameson, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, Ithaca, NY, Cornell UP, 1981, p. 82.

⁹ A noção de “espera” (*attente*) retiro-a também de Maurice Blanchot em “L'interruption.” Sobre interrupção, ver ainda Derrida, a dizer, na pegada de Blanchot, que a interrupção evoca sempre a marca de uma margem de fronteira, de um limiar a jamais ser ultrapassado (*l'a marque d'une bordure frontalière, d'un seuil a ne pas dépasser*). Jacques Derrida, “Apories: Mourir – s'attendre aux ‘limites de la vérité’”, *Le passages des frontières: Autour du travail de Jacques Derrida* (Colloque de Cerisy), Ed. Marie-Louise Mallet, Paris, Galilée, 1994, p. 309-38.

rupção ao limite extremo da morte, assim excluindo a possibilidade da própria poesia. Foi decerto percebendo isso mesmo que Emily Dickinson falou da morte de Nathaniel Hawthorne como *Hawthorne's interruption*¹⁰. A poesia é, como bem sabia a poeta, uma experiência de limites, presentificada pela marca da ruptura. Por isso entendo eu a interrupção, na leitura que faço dos poetas, como, paradoxalmente, uma muralha e um portal ao mesmo tempo, uma suspensão dos factos políticos da vida, ao mesmo tempo que os factos políticos da vida vão sem cessar interrompendo a visão do poeta, dando licença ao poema concreto para ser escrito.

A interrupção é um dos conceitos pessoanos de que me tenho servido para ler a poesia da tradição anglo-americana, que é também a de Pessoa e o meu campo de especialização maior. Mas o conceito tem aplicação mais ampla. Alguns dos poetas que na tradição anglo-americana mais tenho lido dramatizam frequentemente este gesto de interrupção nos seus poemas, ora de forma explícita, ora de forma implícita¹¹. Prestes a atingir a sua “ficção de um absoluto” (*fiction of an absolute*), o poeta stevensiano interrompe-se para apostrofar o anjo necessário da sua imaginação: «Angel,/Be silent in your luminous cloud and hear/The luminous melody of proper sound.» É no preciso momento em que interrompe o seu próprio anjo que o poeta se pode gabar, satisfeito, de ser capaz de esquecer “a mão dourada da necessidade” (*need's golden hand*) – que é como quem diz “a política” – e afirmar-se totalidade divina: «I have not but I am and as I am, I am».¹² Também o poeta whitmaniano, que de resto bem pode estar presente no gesto auto-interruptivo de Stevens em *Notes toward*

¹⁰ Em carta a Susan Gilbert Dickinson, *The Letters of Emily Dickinson* (ed. Thomas Johnson and Theodora Ward), 3 vols., Cambridge, Mass., Belknap/Harvard UP, 1958, II, p. 432.

¹¹ Yves Bonnefoy observou recentemente que a leitura é uma interrupção *do texto*. Embora não concordando talvez com a minha tese de que a interrupção é uma estrutura fundante do poema, Bonnefoy serve-se da noção de interrupção para reinventar a leitura de poesia como uma experiência de criatividade pessoal, e não tanto como um acto especializado de desconstrução do texto. Por isso insiste que o poeta deseja ser *interrompido*, para que os seus não-ditos possam ser diversamente recriados nas diversas leituras de si, independentemente da “tirania das palavras”. Cf. Yves Bonnefoy, “Lifting Your Eyes from the Page”, *Critical Inquiry* 16 (Summer, 1990), 794-806.

¹² Wallace Stevens, *Collected Poems*, New York, Alfred A. Knopf, 1967, p. 404 ss. Para uma tradução deste poema de Stevens, ver Wallace Stevens, *Poemas* (Trad. Paulo Henriques Britto), São Paulo, Companhia das Letras, 1987.

a *Supreme Fiction*,¹³ se interrompe prontamente sempre que a política dos Estados omnívoros da nação, que funda o seu escrever, ameaça usurpar-lhe o “impulso procriador” (*procreant urge*) do seu fluido imaginar. “Enough!... Stand back!”, exclama o Poeta da Democracia Americana em “Song of Myself”, prestes a cometer o “erro do costume” (*usual mistake*) de fingir ser o “kosmos” que fala todas as malditas “vozes mudas” (*dumb voices*) do mundo. Outros exemplos de interrupção whitmaniana são ainda mais pertinentes para o nosso entendimento do poético e da identidade poética nas suas relações com o político. Em “As I Ebb’d with the Ocean of Life”, o “verdadeiro Eu” (*the real Me*) do Bardo da América interrompe-lhe opressivamente os “poemas arrogantes” (*arrogant poems*) por forma a denunciar o “berro bárbaro” (*barbaric yawp*) destinado a erguer bem alto em todo o mundo o exemplo americano (*over the roofs of the world*). Veja-se como, neste caso, é a interrupção que cria espaço para o novo poema.¹⁴ Também o poema de Keats, “Ode to a Nightingale”, se funda neste modo de interrupção. Na última estrofe, a imaginação do poeta, indistinta do cantar do pássaro, deixa-se interromper pela palavra “forlorn”, que devolve o poeta ao humano ser, e é assim que a concepção romântica de um poético supostamente liberto do político autoriza o poema puro, ao mesmo tempo que só o deixa ser presente no ousado gesto inicial do poeta ao interromper o canto da ave.

Bem mais perto de nós, vários outros poetas desta tradição continuam a oferecer-nos exemplos muito interessantes. O americano Edwin Honig foi ao ponto de explicitamente articular o poético e a interrupção num dos seus títulos, definindo a poesia como “louvor interrompido” (*interrupted praise*).¹⁵ Aliás, o primeiro poema desta colectânea, intitulado “To Restore a Dead Child”, demonstra bem, a meu ver, como a noção de interrupção é indissociável da concepção poética de Honig: a imagem de um sono violentamente interrompido por ruídos de violência mecânica e sofrimento humano, a invasão de uma longa

¹³ Cf. Maria Irene Ramalho de Sousa Santos, “Poets, Angels, and the Canon: Master Caeiro and the Supreme Fiction”, *Indiana Journal of Hispanic Literatures* 9 (Fall, 1996) 145-69.

¹⁴ Walt Whitman, *Leaves of Grass* (Ed. Sculley Bradley and Harold W. Blodgett), New York, Norton, 1973. Vd., esp., p. 52, 72, 86 e 254. O “procreant urge” surge na p. 31.

¹⁵ Edwin Honig, *Interrupted Praise: New and Selected Poems*, Metuchen, N. J., The Scarecrow Press, 1983.

memória dolorosa para o poeta, de impotência perante um acidente que ceifara uma vida jovem muito tempo antes, o tempo presente invadido pelo tempo passado, o oceano imenso da vida arrastando culpa e esperança a um tempo só, o menino morto a interromper a imaginação do poeta para ser devolvido à existência por um poema (ou louvor) que só fragmentos conseguiriam, o menino morto e o atormentado poeta, agora velho, ambos momentaneamente recuperados na forma auto-interruptiva do poema. No fecho do poema, a morte e a memória da morte, ao recusarem ser apagadas, são os actos de interrupção que constituem o poema como um frágil “corpo impresso”:

*For now, if again we left
without a smile or hand wave,
he would no longer need to fret
or wonder how to weigh the meaning
since as last reminder
he had left
his body printed on us.*

Em “Around the Rough and Rugged Rocks the Ragged Rascal Rudely Ran”, John Ashbery vai mais longe do que Honig (explicita e politicamente mais longe, diria eu), ao combinar o paródico na sua definição interruptiva do poético.¹⁶ Jocosamente encarada agora como uma questão de boas maneiras, como o título aliterativo comicamente sublinha, a interrupção surge neste poema como, simultaneamente, o problema e a solução do poeta. Por um lado, o poeta é confrontado com a desagradável “possibilidade omnipresente de ser interrompido” (*omnipresent possibilily of being interrupted*); por outro, anima-o ainda a ideia da inspiração romântica, se bem que em pós-moderno jeito desinsuflador. “If I could write it”, lê-se a certa altura,

*If I could write it
And also write about it —
The interruption —
Rudeness on the face of it, but who
Knows anything about our behavior?*

¹⁶ John Ashbery, *A Wave*, New York, Viking, 1984, p. 15. O poema que dá o título ao livro, “A Wave,” inclui também um ambíguo elogio da interrupção (p. 68-89 [“what were the interruptions that/Led us here and then shangaied us if not sincere attempts to/Understand and so desire another person ...” p. 83]).

Também muitas mulheres poetisas encenam a interrupção em seus poemas. *Et pour cause*. Na tradição anglo-americana, Adrienne Rich, já aqui por mim citada, oferece-nos exemplos vários que belamente corroboram a minha pessoana tese, como mostrei já noutro lugar.¹⁷ Mas hoje quero antes falar da venezuelana Hanni Ossot e do poema intitulado “Una playa sin fin”:¹⁸

*Si, habría que escribirlo así, elevado, devoto, casi total
si fuese posible, un gran poema
Pero hay interrupciones, los ruidos de la casa
la respiración del marido. El gato.*

A interrupção é aqui, mais do que nunca, do foro político, porque claramente evocadora da domesticidade patriarcal. A esfera do lar interrompe a mulher poeta:

*Pero el gato nos ocupa
la cocina nos llama
la solicitud nos distrae.*

Porém, na estrutura geral do poema, a própria interrupção é parte do poético, pois só ela torna possível o poema. Por outras palavras, a ruptura, aquilo que interrompe, reside na política do poético: a noção romântica do poema como um absoluto inefável e impossível tem o seu contraponto na auto-representação do poeta, ela própria também romântica, como não estando à altura da missão para que foi chamado. Em Ossot é, afinal, a mulher poeta quem modestamente se deixa interromper pelas trivialidades domésticas, que assim de imediato se transformam, paradoxalmente, em novo, indeclinável chamamento. No poema de Ossot, esse não estar à altura é sexualmente definido: não é fácil ignorar marido, gato e cozinha como os símbolos domésticos da interrupção. Mas o poema aspira à superação da dife-

¹⁷ Cf. Maria Irene Ramalho de Sousa Santos, “Poetic Interruption: Strategies of Form for Freedom in Adrienne Rich”, *Freedom and Form: Essays in Contemporary American Poetry* (Ed. Esther Giger and Agnieszka Salska), Lodz, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 1998, p. 79-93.

¹⁸ Hanni Ossot, *El reino donde la noche se abre*. 1983-1986, Caracas, Editorial Mandorla, 1987, p. 67-69.

rença sexual na criação poética. Tal como tantos outros belos poemas da tradição romântica ocidental, regra geral escritos por homens, o poema desta mulher poeta ambiciona abarcar tudo: a parte e o todo, o tempo e a eternidade, a morte e a imortalidade. E consegue-o, justamente por essa sua disponibilidade para ser interrompido. Apontando a carência e a pobreza da mulher, o poema encena momentaneamente o acto poético assexuado do imaginar que se deseja plena fluidez. Ou, nas imagens memoráveis do próprio poema, o desejo mais do que humano de ser musgo e estrela ao mesmo tempo. E se a mulher se “encrespa” com as circunstâncias sociais que lhe fundam a escrita, é porque a consciência poética não é incompatível com a consciencialização política. O poema termina,

Estoy ahora en una playa sin fin. Soy estrella y musgo

Me encrespo.

El poema ha llegado de mi carencia, de mi pobreza.

Da poesia portuguesa, apenas dois exemplos. Um deles da nossa contemporaneidade, de Alberto Pimenta, o outro um pouco menos recente, de Jorge de Sena. Começo pelo mais recente. Alberto Pimenta, que em 1991 pôs em cena, por assim dizer, a minha teoria da interrupção poética ao interferir interruptivamente com os poemas anteriormente publicados numa espécie de poesia toda, que intitulou *Poesia quase incompleta*, incluíra já no seu *Jogo de pedras* (1880) dois textos mutuamente interruptivos, intitulados “jogada n.º 17 / n.º 71: canção cuneiforme (antes e depois de lhe dar o bicho”. Dir-se-ia que, em Alberto Pimenta, o gesto de interrupção é uma dramatização do modo como a forma, as palavras, a linguagem, o significante têm total precedência sobre o significado. O que o poema diz e desdiz, antes e depois de ser comido pelo bicho, é o aparente paradoxo de que *a poesia é a mesma linguagem em qualquer língua*. E que a poesia-enquanto-linguagem interrompe o curso aparentemente desaciditado da vida-enquanto-falada-pela-linguagem-da-convenção, pondo-a radicalmente em questão e tornando-a insuportável. A verdade é que as palavras de Pimenta, por mais conscientes da sua opacidade que ele as faça ser, deixam claramente transparecer, na dialéctica que constitui a forma dupla do poema, os sentidos da alegria perante a vida e o

amor, e também o peso do tempo e a dor da passagem do tempo. Eis a canção cuneiforme de Alberto Pimenta:¹⁹

“canção cuneiforme (antes e depois de lhe dar o bicho)”

sou feliz	ou
nesta minha	esta
vida debaixo	vida de
de ciclâmens si	de men
cômoros janeiros	os an os
fevereiros assim os	assim os
passo descuidoso cant	passo idoso cant
ando na minha harpaneta	ando pan
a fingida vida a qual	ida vida a qual
despetalando despe	es alando es
talo despe talo d	alo es alo
esptalo despe	es alo es
talo despetal	alo p
o despetalo	p
para amar	p

De Jorge de Sena, quero trazer aqui a “Ode ao surrealismo por conta alheia”. O intertexto do poema é a lenda do Milagre das Rosas. D. Dinis (que a história nos diz também poeta, e a lenda, de pouco caridosa disposição), tentou um dia impedir a sua Rainha, a bondosa e esmoler Isabel, de exercer a sua caridade. Abruptamente detida na rua pelo Rei, que, desconfiado, lhe perguntou o que levava ela escondido no manto, a Rainha respondeu, “São rosas, Senhor”. E eis que, desdobrado o régio manto, as dádivas que Isabel levava para os seus pobres ali se transformam em rosas rescendentes – como se a interrupção não resultasse senão em poesia. A recriação que Sena faz da lenda traduz, de facto, a interrupção política no local estético do poé-

¹⁹ Alberto Pimenta, *Poesia quase incompleta*, Lisboa, Assírio e Alvim, 1991; *Jogo de Pedras*, Lisboa, apia, 1980, p. 39.

tico. No seu poema, a voz é a de um Dinis inquisitorial séculos mais tarde, no tempo do fascismo, que interroga o poeta sobre a natureza da sua escrita. À medida que o poema se desenrola como uma série de perguntas surrealistas sobre o papel político do poeta, a interrupção impõe-se como uma necessidade poética, pois só ela tem capacidade para realizar a forma do poema. E é assim que a ode de Sena, tal como o poeta de “Kubla Khan”, é “oportunamente interrompida pela chegada de uma pessoa conhecida”.²⁰

O *locus classicus* da interrupção poética é, como é sabido, o “Kubla Khan” de Coleridge, que o poeta diz ter ficado interrompido por causa do homem de Porlock. Quando, vindo de Porlock em negócios, bate à porta da imaginação do poeta, Mr. Taylor traça o limite entre poema e não-poema. Embora Coleridge insista que o poema não existe realmente porque ele, o poeta, foi interrompido no seu limiar pelo homem de Porlock, a verdade é que, sem o homem de Porlock a trespassar esse limiar, o poema não existiria mesmo. O traço interruptivo é, aliás, um fio duplo, pois que o próprio poema interrompe, por sua vez, o Sr. Taylor (este, por de nome *alfaiate*, com um par de tesouras na mão...). Neste limiar, ou portal, o sentido poético constrói-se na tensão de gestos mutuamente interruptivos de entrar e sair. A poesia irrompe, intacta, dessa linha-de-fronteira, fazendo-se presente como a *interrupção da interrupção*. Num estudo já antigo sobre a recepção de “Kubla Khan” por Fernando Pessoa, analiso os factos à volta do poema, em particular a versão que Coleridge nos oferece da “génese” do “fragmento”, a fim de sugerir que o conceito de interrupção é parte integrante da concepção coleridgiana de poesia.²¹

²⁰ Jorge de Sena, “Ode ao surrealismo por conta alheia,” *Poesia I*, Lisboa, Morais, 1961, p. 131-132.

²¹ Maria Irene Ramalho de Sousa Santos, “Interrupção poética: Fernando Pessoa e o ‘Kubla Kahn’ de Coleridge”, *Persona* 9 (1983) 15-19. Mais recentemente, George Little oferece uma leitura, até certo ponto coincidente com a minha, em que defende que a interrupção passa a ser parte da estrutura poética do poema. Cf. George Little, “Kubla Khan’: The Poet in the Poem”, *Sydney Studies in English* 13 (1987-88) 91-99. Para uma reapreciação do fragmento como forma poética, cf. Marjorie Levinson, *The Romantic Fragment Poem: A Critique of a Form*, Chapel Hill, The U of North Carolina P, 1986. Ver ainda Anne Janowitz, “Coleridge’s 1816 Volume: Fragment as Rubric”, *Studies in Romanticism* 24 (Spring, 1985) 21-39. A preocupação de Janowitz contra a

O que quero sublinhar agora é que o próprio poema, na sua estrutura fragmentária, dá corpo à noção teórica de interrupção que o funda. Embora se organize graficamente na página em três partes, “Kubla Kahn” é geralmente lido como uma estrutura em duas partes, com a quebra a seguir ao verso 36. Na primeira parte, o poema canta do fabuloso palácio do khan, sendo que a ausência do palácio mesmo no poema é, em meu entender, extremamente importante para o nosso entendimento da teoria e prática poéticas coleridgianas.²² Na segunda parte, o poema fala da inspiração e da possessão poéticas. Mas eu defendo que o poema se deixa interromper pelo menos mais duas vezes.

“Kubla Khan” começa pela história (ou talvez deveríamos dizer pela política), para contar uma história (“In Xanadu did Kubla Kahn/A stately pleasure-dome decree”). Os nove versos que se seguem desempenham, aparentemente, a tarefa apropriada de localizar o palácio numa bela terra longínqua, que exige descrição convincente: florestas e rios, campos férteis, jardins de perfumadas árvores, sol e sombra, grutas sugestivas, e o mar. Mas no exacto momento em que termina esta primeira parte com uma evocação de “sunny spots of greenery”, a história a ser narrada é literalmente interrompida por um *but* e

tentação, tão frequente em muita crítica contemporânea, de transformar toda a escrita em fragmento romântico deve merecer-nos a melhor atenção. A demonstração científica mais rigorosa que conheço da integridade poética de “Kubla Khan” encontra-se em Elinor S. Shaffer’s, *“Kubla Khan” and the Fall of Jerusalem: The Mythological School in Biblical Criticism and Secular Literature 1770-1880*, Cambridge, Cambridge UP, 1975. Para uma convincente leitura política do “fragmento” como um poema íntegro, ver Norman Rudich, “Coleridge’s ‘Kubla Khan’: His Anti-Political Vision.” In Norman Rudich (ed.), *Weapons of Criticism: Marxism in America and the Literary Tradition*, Palo Alto, Ca., Ramparts Press, 1976, p. 215-241.

²² Tive anteriormente ocasião de sublinhar que é irónica a estrutura fragmentária do poema. Fala do poder e insinua o motivo romântico da impossibilidade de escrever o poema (se, como Kublai, eu tivesse poder para ordenar a criação, insinua o poeta, escreveria o poema). Ao ausentar a “cúpula” (esse *dome* que significativamente rima com *poem*), o poeta recua metalepticamente até à origem radical da criação (por assim dizer, antes de o imperador imaginar o palácio), assim autorizando a presença total do poema por oposição à do palácio ausente (Santos, “Interrupção poética,” p. 17). Cf. Levinson, “In the hypostatized dome, Coleridge offers a spatial representation of the negatively capable poem”, *The Romantic Fragment Poem*, p. 10).

um “deep romantic chasm”. E interrompido é também o poema. Uma fenda na superfície da terra é tão terrível e assombrosa coisa que desvia a atenção do tema principal e convida ao mito. Mas uma fenda na terra é também, afinal, uma interrupção do *continuum*. Ora é aqui que a história do palácio de Kublai se transforma, de repente, na própria linguagem e ideia da poesia: primeiro, a origem como uma fonte poderosa jorrando abundantemente; depois, uma chuva de fragmentos; finalmente, o rio sagrado impondo no seu curso a ordem aparente da forma da imaginação. Há uma ordem, sem dúvida, até ao fim desta segunda parte, quanto mais não seja de construção imperial, até que a figura do Kublai e a própria ideia do império introduzem a guerra e natureza efémera do poder político (lembremos que o poema projecta agora o palácio, ou melhor, a sua *cúpula*, como mera sombra flutuante). E eis-nos chegados à mais importante interrupção do poema. Em primeiro lugar, a irrupção do sujeito na visão poética da donzela abexim a cantar no monte Abora; em segundo lugar, os limites do sujeito no entendimento que o poeta revela dos seus insuficientes poderes poéticos; finalmente, a definição do poeta como sendo divinamente louco – ou seja, divinamente dividido, ou *interrompido*.

Há mais de duzentos anos que “Kubla Khan” cativa a imaginação dos poetas. Stevie Smith, Jorge Luis Borges, Fernando Pessoa, Amy Clampitt (para citar apenas alguns de diferentes países, culturas e línguas) sentiram-se inspirados, se não mesmo obcecados, por este poema. Será que o poema *fala* da teoria e prática da poesia de uma forma que resulta particularmente verdadeira? É isso justamente que sustento aqui: o “Kubla Khan” de Coleridge, na sua estrutura a lembrar a figura do anacoluto, que a história do poema sublinha ainda, dá corpo a uma concepção de poesia lírica como *interrupção*, que eu vejo representada na prática de muitos poetas ao longo dos tempos.

Na leitura que em tempos fiz da leitura que Pessoa faz do “Kubla Khan” de Coleridge em “O homem de Porlock”, a “interrupção” impôs-se-me como o *necessário bater porlockiano à porta da imaginação do poeta*.²³ Que é como quem diz, acrescento eu hoje, o necessário bater

²³ Santos, “Interrupção poética”. Cf. Fernando Pessoa, “O homem de Porlock”, *Fradique* 2 (15 de Fevereiro de 1934).

político à porta da imaginação do poeta. Neste meu estudo sobre a recepção do “homem de Porlock” coleridgiano por Pessoa, eu estava mais preocupada em entender a poesia (a partir de uma distinção oportunamente formulada por Northrop Frye) como longiniana e aristotélica ao mesmo tempo, ou seja, por um lado, como inspiração (no seu sentido romântico de visitação do espírito) e, por outro, como um deliberado fazer humano (*poiein*).²⁴ Que o fazer, como diria Robert Duncan, liberta o poeta (ou aquele-que-faz) do profeta (ou aquele-que-profere), percebe-se melhor, como veremos, em Fernando Pessoa. Que o fazer é um gesto político, espero demonstrar no que se segue. Das reflexões de Pessoa, em “O homem de Porlock”, sobre “Kubla Kahn” e sobre a explicação que Coleridge deu da génese deste poema, temos de concluir que, para o poeta português, a poesia nasce do sonho inconsciente do poeta no exacto momento em que o sonho é interrompido para se tornar uma “coisa”.²⁵ Se prestarmos atenção às formulações de Pessoa nesse seu breve ensaio poético de 1934, chegaremos à conclusão de que a sua aguda autoconsciência interruptiva tem afinidades estranhas com a linguagem poética e com a própria concretização do poema como um *objecto escrito*.

É que todos nós, ainda que dispertos quando compomos, compomos em sonho. E a todos nós, ainda que ninguém nos visite, chega-nos de dentro “O Homem de Porlock”, o interruptor imprevisto. Tudo quanto verdadeiramente pensamos ou sentimos, tudo quanto verdadeiramente somos, sofre, (quando o vamos exprimir, ainda que só para nós mesmos), a interrupção fatal d’aquella visitante que também somos, d’aquella pessoa externa que cada um de nós tem em si, mais real na vida do que nós próprios: – a *somma viva* do que aprendemos, do que julgamos que somos, e do que julgamos ser.

O que poderia ser essa “interrupção fatal”, esse “interruptor imprevisto”, que assim se coloca entre “o começo e o termo de um

²⁴ Northrop Frye, “Toward Defining an Age of Sensibility.” In his *Fables of Identity: Studies in Poetic Mythology*, New York, Harcourt, Brace & World, 1963.

²⁵ Recordemos a descrição que Coleridge oferece da sua composição do “fragmento”: “all the images rose up before him as *things*.” Numa nota que acrescentou ao poema belamente auto-interruptivo, intitulado “For a Muse Meant”, diz Robert Duncan: “The true poet as maker frees the thing from its prophets.” Robert Duncan, *Selected Poetry*, Ed. Robert J. Bertholf, New York, New Directions, 1993, p. 36.

poema, inteiramente composto, que não nos damos licença que fique escripto”, senão o poema de facto composto ou, na expressão romântica de Pessoa, “fragmentos do que não sabemos que seja”? A ser assim, o romance heteronímico de Pessoa torna-se mais fácil de entender. O poeta sonha, acordado, a sua ilusão de identidade, e esta deixa-se interromper pela ficção auto-reflexiva dos heterónimos enquanto *escrita*. Na famosa carta a Casais Monteiro sobre a génese dos heterónimos, Pessoa conta tudo. Mestre Caeiro acontece-lhe subitamente (tal como um visitante “impessoal”, “incognito”, e qual interruptor ou interrupção “fatal”), e logo Caeiro, Campos, Reis, o ortónimo Pessoa e todas as outras pessoas-livros se traduzem na mais ousada encenação da interrupção como estratégia poética.²⁶ O que é interessante é que a ficção interruptiva do romance heteronímico se alimenta, ela própria, de formas de interrupção. As “pessoas” pessoanas não são apenas auto-interruptivas e mutuamente interruptivas. Decididamente, elas são reciprocamente adversas: vivem vidas diferentes, têm discussões, discordam sobre poesia e poética, travam-se de razões sobre os mais diversos assuntos estéticos, éticos e políticos. Mais interessante ainda é que, às vezes, adoecem – e, quer se trate de dores de cabeça ou ressacas etílicas, o que é a doença senão a forma mais grosseira de auto-interrupção? O exemplo mais flagrante da doença pessoana como interruptiva forma poética é a indisposição passageira de Caeiro que obriga o poeta, em “O guardador de Rebanhos”, a precaver os seus leitores contra uma ruptura radical numa estrutura de aparente coerência poética:

As quatro canções que seguem
Separam-se de tudo o que eu penso,
Mentem a tudo o que eu sinto,
São do contrário do que eu sou ...

Escrevi-as estando doente
E por isso elas são naturais
E concordam com aquilo que sinto,
Concordam com aquilo com que não concordam...

²⁶ A carta a Casais Monteiro, de 13 de Janeiro de 1935, pode ler-se em *Obras em prosa*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1982, p. 93-100.

Estando doente devo pensar o contrário
Do que penso quando estou são.
(Senão não estaria doente),
Devo sentir o contrário do que sinto
Quando sou eu na saúde,
Devo mentir à minha natureza
De criatura que sente de certa maneira...
Devo ser todo doente – ideias e tudo.
Quando estou doente, não estou doente para outra cousa.

Por isso estas canções que me renegam
Não são capazes de me renegar
E são a paisagem da minha alma de noite,
A mesma ao contrário... ²⁷

Repare-se como Caeiro parece aqui ecoar os poetas que citei no início, e que se queixam de não poder levar a cabo os seus poemas por constantemente se sentirem interrompidos pela “política”. Mas que factos políticos da vida e da estrutura social poderiam ter causado a doença do poeta nos poemas de Caeiro? Em trabalho anterior, referi-me à doença na obra de Pessoa como metáfora da poesia. À semelhança do que acontece em outros poetas do modernismo ocidental, o mal-estar do poeta português exprime a experiência fragmentária da identidade dispersa da modernidade.²⁸ O que entretanto descobri ser original em Pessoa é o modo como, na sequência de Caeiro, ele interroga a própria noção de poesia, definida pela ideologia do mundo moderno ocidental como liberdade absoluta ou ilimitada licença e, enquanto tal, como uma forma superior de expressão, portadora de um particular valor de universal redenção e apaziguamento.

O Caeiro saudável é o des-comprometido poeta modernista – des-idealizado, des-sentimentalizado, des-humanizado, des-psicologizado – que o poeta “objectivo” de Eliot porventura melhor representa, esse poeta liberto do fardo da auto-expressão sincera, da compaixão moral, do compromisso consequente e de todas as demais falácias prestes a

²⁷ Fernando Pessoa, *Obra poética*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1981, p. 148.

²⁸ Maria Irene Ramalho de Sousa Santos, “A doença do poeta”, *Revista Crítica de Ciências Sociais* 23 (Setembro, 1987) 259-270.

serem catalogadas pelo New Criticism. Quando Caeiro está são, ele é, tão-só. À medida que a poesia como uma ordem superior de pensamento e emoção vai sendo seriamente questionada, a palavra “poeta”, com toda a sua carga ideológica, deixa de o definir. O olhar de Caeiro (tal como o “olho ignorante” de Stevens) é nítido como um girassol, e o poeta olha e vê sem *pensar*. Quando está são, Caeiro escreve não-poesia e chama-lhe a prosa dos seus versos.²⁹ Quando está são, Caeiro vê que a natureza é toda *fora* e que não há nenhum mistério oculto no mundo para ser decifrado pela metafísica ou pelo misticismo ou, muito menos, pela poesia; o único misticismo que concebe o poeta saudável é o *do corpo*. Por outras palavras, o Caeiro são não cai na falácia patética de alegorizar e metaforizar a realidade concreta em presunçosa busca de alegados sentidos ocultos e inefáveis. Mas quando a doença *interrompe* este puro ser stevensiano, Caeiro deixa-se cair na armadilha do poeta idealista tradicional, que projecta na realidade física os seus sentimentos e desejos subjectivos, para assim os instituir como sentido e valor universais. O que é interessante, porém, é que os sentimentos e os desejos que a morbidez interruptiva de Caeiro projecta exprimem justamente a ficção da severa objectividade do puro ser do poeta saudável:

Quem me dera eu eu fosse o pó da estrada
E que os pés dos pobres me estivessem pisando ...

Quem me dera que eu fosse os rios que correm
E que as lavadeiras estivessem à minha beira...³⁰

²⁹ Tem sido apontado por vários críticos que os autores modernistas preferiram, em geral, expressar-se em prosa, e que mesmo os que escolheram a poesia consideraram muitas vezes a prosa como a norma. Cf., e. g., Douwe Fokkema, “Modernist Poetry? On the Interference of Genre and Group Code: the Case of T. S. Eliot”, *Approaches to Discourse, Poetics and Psychiatry* (Ed. Iris M. Zavala et al.), Amsterdam-Philadelphia, J. Benjamin, 1987, p. 181-196. Fokkema cita a conhecida afirmação de Pound segundo a qual a poesia “must be as well written as prose” e elevada “up to the level of prose”. A observação de Pessoa sobre Bernardo Soares e o *Livro do Desassossego* de que “em prosa é mais difícil de se outrar”, não implicando porventura qualquer distinção estético-valorativa entre a poesia e a prosa, vai decerto no mesmo sentido. Cf. Fernando Pessoa, *Obra em prosa*, p. 86.

³⁰ Pessoa, *Obra poética*, p. 149.

A verdade é que o Caeiro são representa a denúncia tipicamente modernista de uma poesia com um propósito para além de si própria, ou seja, a denúncia da poesia como linguagem transparente, transitiva, não-reflexiva. São, Caeiro cumpre essa denúncia. Os seus poemas “saúdáveis” são a materialização mais ostensiva e provocadora da liberdade estética pura e gratuita, de que é exemplo mais escandaloso o poema em que o poeta se recusa, com desprezo, a ser interrompido pelo homem da cidade que prega a justiça social.³¹ Mas quando se deixa interromper, a meio da sua sequência de poemas, pelo seu mal-estar físico, Caeiro acaba por denunciar a própria denúncia, ao pôr em causa, indirectamente, a ideia de um poeta descomprometido como uma possibilidade estética, e a ideia de uma poesia desligada e objectiva como um valor absoluto e supremo (acima, por exemplo, da justiça social). A esta luz, Caeiro impõe-se-nos como uma tripla paródia *séria*: a paródia da poesia que acredita ser capaz de fazer acontecer coisas; a paródia da poesia que acredita ser, ela apenas, um acontecer; e a paródia destas paródias.³² Se é verdade que a interrupção heteronímica de Pessoa é o mais perfeito descentramento do sujeito na poesia modernista, a doença auto-interruptiva de Caeiro é um aviso ao modernismo, e a todos nós, seus leitores, de que a noção de despersonalização e descompromisso poéticos não encerra um valor objectivo universal de suprema redenção estética, antes é apenas mais uma muito subjectiva ficção credível, se não mesmo mais uma ideologia. Designadamente, a ideologia que ousaria substituir o poder dos imperadores pelo poder dos poetas, como em “Kubla Khan”, ou, como em Shelley, acreditar que os poetas são os “legisladores não reconhecidos do mundo”. Dito de outra forma, falo da ideologia que contrasta o intelectual, e sobretudo o poeta livre com o político comprometido (em todos os sentidos da palavra *comprometido*). É também esta a ideologia por detrás do discurso crítico que sempre trata de ler na poesia e nos poetas, por mais intratáveis que possam parecer uma e outros num dado momento, o poder e o privi-

³¹ Pessoa, *Obra poética*, p. 154-155.

³² Para o conceito de “paródia séria” cf. Ziva Ben-Porat, “Ideology, Genre and Serious Parody”, *Proceedings of the Xth Congress of the International Comparative Literature Association, New York 1982*. (ed. Anna Balakian), New York, Garland Publishing Inc., 1985, p. 380-387.

légio estranho de serem “desinteressados” e, por isso, “mais livres”, “mais verdadeiros” e “melhores”. Com efeito, é bem possível que seja essa ideologia que me leva a mim, neste trabalho, a compreender a pessoana “interrupção poética”, a fim de identificar os poemas “melhores”, “mais livres” e “mais verdadeiros” dos poetas “maiores”, para os instituir, talvez, como de perene validade universal. Contudo, uma vez que o Caeiro de Pessoa existe para nos lembrar que não é possível a nenhum poeta evitar a alienação (ou o “contágio do tempo”, como diria Blake), para já nem falarmos da simples intérprete, como eu (de quem se espera um “quadro teórico”, se não mesmo uma “agenda”), interrompo-me aqui e espero – até me atrever a voltar a falar de novo.

