

Apresentação

Rui Moreira

Presidente
Câmara Municipal
do Porto

O livro *Poesia Pública* integra a programação das comemorações dos 50 anos do 25 de Abril no Porto, que tomaram o título *Revolução, Já!*

Em vez de resumir as celebrações à solenidade da efeméride, o Município do Porto decidiu comemorar a Revolução de Abril ao longo do ano, com uma grande heterogeneidade de propostas, das artes às ideias, das exposições aos livros, do cinema aos programas educativos. Propostas, essas, abertas à cidade, para todos e em todo o lado, como numa revolução.

De entre as várias iniciativas, queria destacar a da *Poesia Pública*, bem sintomática do espírito que animou estas comemorações. A poesia sempre habitou a cidade. Das primeiras inscrições em pedra aos muros que servem de tela para versos anónimos, do murmúrio dos trovadores ao canto coletivo das ruas, ela resiste e reinventa-se no espaço público. É omnipresente no quotidiano, no fluxo ininterrupto da cidade.

Como outrora Rimbaud se deixou fascinar pelos reclamos luminosos das montras, ou Kafka pelos cartazes urbanos, hoje a poesia reaparece nos múpis do Porto, diluída na paisagem, mas ao mesmo tempo convocando quem passa para um instante de reflexão, uma interrogação, um sobressalto. Com o projeto *Poesia Pública*, a cidade colheu esta vocação ancestral e trouxe a palavra poética para o coração da vida urbana, ocupando lugares inesperados e desafiando os olhares mais distraídos. O Porto sempre soube acolher a palavra como forma de insubmissão e de exercício de liberdade. Aqui, a poesia não é apenas decoração, mas sim movimento, provocação, revolução.

Neste livro reúnem-se os cinquenta poetas que aceitaram o desafio de escrever um poema inédito, concebido para duas existências paralelas: a do livro e a da cidade. Os versos, ora gravados nas páginas desta obra, ora dispersos pelos itinerários urbanos, fundem o íntimo e o coletivo, reivindicam um espaço para a linguagem poética na azáfama do dia a dia e devolvem a poesia ao seu papel primordial de interpelar, incomodar, transformar. Pequenas centelhas verbais, espaçadas na geografia do quotidiano,

capazes de iluminar um pensamento ou acender um desejo de revolução.

A poesia foi sendo dessacralizada, perdeu a sua aura de objeto único, caiu do pedestal do academismo e dos salões literários. A sua linguagem libertou-se da pompa, dos maneirismos, da literatice, passando a incorporar o quotidiano e os temas comezinhos. Agora, a poesia faz-se na rua. Flui através de uma diversidade de poetas, e o movimento poético purifica a linguagem comum, suscita pensamento e emoção, dando sentido à vida. Como diria Manuel António Pina, talvez estejamos, finalmente, a colocar os poetas “em lugares mais úteis”. *Poesia Pública* faz exatamente isso, movendo-se pela cidade, no encontro com ela. O vaguear urbano interrompe-se por breves momentos, criando espaços de pausa e de questionamento, que cada um leva para casa, ou na alma.

Dito isto, endereço uma palavra de reconhecimento aos curadores Jorge Sobrado e José Bragança de Miranda e à equipa coordenada por Maria João Sampaio que tornou possível este livro, bem como aos 50 poetas que responderam a este repto.

50 autores, 50 poemas

9

Jorge Sobrado
José Bragança de Miranda

Jorge Sobrado / José Bragança de Miranda

A imensa riqueza de mitos e os grandes livros fundadores dos povos foram, desde os inícios, o produto de uma “poesia” inconsciente. Seguiu-se o aparecimento dos grandes poetas que purificavam a língua, que se debateram com a sua transformação em literatura, procurando outros caminhos para chegar aos povos, a uma experiência de espiritualidade ou a uma ideia de humanidade. “O acto poético é o empenho total do ser para a sua revelação”, diria Eugénio.

Para a revolução, diríamos nós.

Deixamo-nos interpelar pela frase de Sophia de Mello Breyner Andersen, que, logo a seguir a Abril de 1973, declara: “Porque propõe ao homem a verdade e a inteireza do seu estar na terra, toda a poesia é revolucionária”.

O surgimento da poesia em prosa foi sintoma de uma crise profunda das formas, a que se pode aliar o interesse de Rimbaud pelos anúncios nas vitrines e de Kafka pelos cartazes urbanos, mas ainda assim pela poesia concreta, onde a imagem desponta para além do fazer poético da imagem.

Na Revolução Russa, vanguardas estéticas de Lissitzky, Rodchenko e outros entram de maneira incisiva no espaço público, por via de novas tipografias, imagens e frases poéticas, fixando um imaginário da rebelião e participação coletivas. Muito desta pulsão sobrevive nas redes digitais, onde as frases enxameiam, ou em pichagens de paredes.

A poesia dissemina-se pela vida, ocupa nela um lugar material, circula e entra em movimento.

Torna-se, ao mesmo tempo, absolutamente individual e ilumina o comum. A intervenção “Poesia Pública” desenvolve o programa portuense “Revolução, Já!” e parte do desafio de articular a máxima singularidade de cada poeta participante com o anonimato coletivo dos cidadãos do Porto, numa partilha comum do desejo latente, mesmo que inconsciente e difuso, da Revolução, sempre em curso de maneira mais evidente ou mais subtil. Convidámos, assim, 50 poetas portugueses (muitos deles portuenses) para se associarem a esta iniciativa, através da criação de um poema inédito, destinado a um dupla trajetória: a de integrar uma obra original de poemas inspirados no imaginário, experiência, desejo ou pulsão de Revolução – ou de uma revolução, em concreto, em Abril ou aqui e agora; e a de uma pulverização de frases poéticas na cidade, em modo anónimo, ao permitirem que um trecho ou conjunto de versos, escolhidos pelos curadores, circule no espaço comum, nomeadamente através de múpis publicitários da cidade do Porto.

Quais chamamentos, interpelações ou provocações públicas, tais excertos serão assim apresentados, antecipada e individualmente, sem assinatura do autor, visando uma apropriação coletiva e anónima por parte da cidade, quais pequenas doses de óleo depositadas em juntas e rebites da gigantesca máquina social e humana da cidade, no poético pensamento político de Walter Benjamin. Pedindo de empréstimo a ironia de Manuel António Pina, lembraríamos que “os poetas vão ser colocados em lugares mais úteis”.

Revolução, Já! Poesia Pública

José Bragança de Miranda

**Isto submerge-nos. Organizamo-lo.
Isto cai em pedaços.
De novo o organizamos e caímos
Nós em pedaços.**

Rainer Maria Rilke (*Elegias do Duíno*)

1.

A poesia foi, desde o início dos tempos, a alma inconsciente dos povos históricos. Magníficos escritores sem nome criaram as mitologias mais estremecedoras, os deuses e os seus livros, anjos e demónios, com as suas alegrias e terrores. No espaço por elas gerado viveram profundamente embrenhados os povos – e o seu sonho era real. Tratava-se de uma poesia ainda sem nome, inconsciente e inocente, secretada pelas religiões e pelos mitos. Que de repente pudesse surgir como “mito” ou que aparecesse ligada à epopeia, o facto de ser teorizável e arquivável é sinal de que já tinha perdido força – a capacidade de produzir a forma do mundo. Antes de existirem obras de arte, a forma do mundo era a obra de arte absoluta.

Hegel descreve como simbólicas as formas de vida que dominaram a história, pelo menos a europeia, até sofrerem uma cesura decisiva na modernidade. A lógica da imagem que se desconhecia enquanto tal corresponde ao que em alemão

se denomina por *Gestalt*¹, que equivale à singularidade de uma figura dinâmica e envolvente, que recobre o real inteiramente². Deste modo, a história acabou por ser dominada por tal figurabilidade, um espaço centrado e hierárquico no qual se sustentam os eixos estruturantes da vida – o alto e o baixo, o visível e o invisível, o bem e o mal, em suma, a lei. Todos os actos e obras, leis e desejos estão em correspondência absoluta e jogam-se nesse espaço compacto e de fusão, regido por uma imagem única e a sua arquitectura essencial³. São os casos da pirâmide na figura egípcia, do templo na época grega, ou da catedral no catolicismo medieval. Quando surgem como edifício e arquitectura já tinham sido desertadas pelos deuses que as habitavam⁴. Com efeito, como se lê em Beckett, “é mais fácil erguer um templo do que fazer descer nele uma divindade”⁵.

Este processo foi sentido como uma crise vital no século XIX, período em que a racionalização moderna se dissemina, sentida tão mais intensamente quanto noutros pontos do globo se mantém a velha ordem do simbólico, com a sua saturação teológico-política. Mas é sintoma de crise poder afirmar-se, como faz Mallarmé, que “Os nobres visionários de outrora, cujas obras se assemelham às coisas deste mundo vistas por olhos de outro mundo (não representações reais de objectos reais) aparecem como reis e deuses da longínqua época de sonhos da humanidade”⁶. O efeito foi uma desagregação de

1 A palavra alemã *Gestalt* pode ser traduzida por “forma”, “figura”, “configuração”, equivalendo ao plano de imagem que recobre o real, mas que não é reconhecido enquanto tal.

2 Cf. Kathleen Dow Magnus (2001), *Hegel and the Symbolic Mediation of Spirit*, New York, State University of New York.

3 Para Hegel, o simbólico arcaico é determinado pela arquitectura, caso das pirâmides, mas mantém a sua força até à modernidade. Victor Hugo dá conta dessa viragem: “Desde a origem das coisas até o século XV da era cristã, inclusive, a arquitetura é o grande livro da humanidade, a principal expressão do homem em seus diversos estados de desenvolvimento”. Cf. Victor Hugo (1832), *Notre Dame de Paris*, Paris, Gallimard, 1973, p. 245.

4 “O que são ainda essas igrejas, se não os mausoléus e túmulos de Deus?”. Cf. Friedrich Nietzsche (1882), *A Gaia Ciência*, trad. Paulo César de Souza, São Paulo, Companhia das Letras, 2001, p. 148.

5 Samuel Beckett (1953), *L’Innommable*, Paris, Minuit, p. 50.

6 Stéphane Mallarmé (1876), “The Impressionists and Edouard Manet”, *The Art Monthly Review*, 1, no. 9 (30 September 1876), p. 122.

todo o re-ligado, e as belas obras do passado surgem agora isoladas, como que restos e ruínas do passado. Era um momento de sonho, mas também de pesadelo. A coesão da imagem histórica, por fantástica que fosse, era inseparável do escravagismo, da violência sobre as mulheres, da lógica sacrificial, do despotismo, etc. Como refere Benjamin, as belas obras, os magníficos monumentos, provêm, “na sua globalidade, de uma tradição em que se não pode pensar sem ficar horrorizado. Porque ela deve a sua existência não apenas ao esforço dos grandes génios que a criaram, mas também à escravidão anônima dos seus contemporâneos. Não há documento de cultura que não seja também documento de barbárie”⁷. A dissociação moderna, por mais dramática que se afigure, é condição para determinar livremente o destino comum, dando um sentido à história. Seja como for, isso não implica negar ou recusar obras magníficas como as pirâmides ou as catedrais, os poemas e as pinturas, mas tão-somente constatar que, na modernidade, a sua sacralidade sai abalada. Quebradas as ligações e relações míticas, é necessária outra forma de se relacionar com as obras⁸, visando novas formas de estas entrarem na vida humana.

O surgimento da arte enquanto arte, liberta do ritual e do mito, a que esteve sempre subordinada, é inseparável da crise da *Gestalt* e da ordenação simbólica da vida⁹. De repente, ficámos, como afirma Mallarmé, “brutalmente lançados no final de uma época de sonhos no meio da realidade”¹⁰. Os visionários passam a poetas, os objectos tornam-se resistentes e separados, a fragmentação

7 Walter Benjamin (1949), “Sobre o conceito da História”, in *O Anjo da História*, trad. J. Barrento, Belo Horizonte, Autêntica editora, 2012, p. 18.

8 Num outro ensaio Benjamin refere bem a necessidade de os desinserir para se “apoderar” deles de outro modo: “Aumenta com certeza o peso dos tesouros que se acumulam sobre os ombros da humanidade. Mas não lhe dá forças para sacudi-los, e de modo a pôr a mão neles. Cf. Walter Benjamin (1937), “Eduard Fuchs, colecionador e historiador”, in *O Anjo da História*, op. cit., p. 147.

9 Afirma Hegel sobre a coesão da *Gestalt*: “um mundo que tem a figura de si próprio; onde a sua obra é realizada em si e isso leva à intuição de si enquanto si”. Cit. Gianluca Garelli (2010), *Lo spirito in figura: Il tema dell'estetico nella «Fenomenologia dello spirito» di Hegel*, Bolonha, Il Mulino, pp. 52-53.

10 Stéphane Mallarmé (1876), “The Impressionists and Edouard Manet”, *The Art Monthly Review*, 1, no. 9 (30 September 1876): 117-122.

é geral. A arte emerge separando-se do simbólico, tal como se separam a política, a economia ou a técnica. A arte autónoma só é possível pela passagem desta crise. Mas, ao emergir como arte separada, perde a sua antiga potência de formar mundo, facto reconhecido por Hegel: “A arte, considerada na sua vocação mais elevada, é e continua a ser para nós uma coisa do passado. Assim, perdeu para nós a verdade e a vida genuínas, e foi antes transferida para as nossas ideias, em vez de manter a sua necessidade anterior na realidade e ocupar o seu lugar mais elevado”¹¹. Sentida como crise, o fim da arte “inconsciente” abre outras possibilidades, mais livres, mas a sua separação torna-se participante da crise.

Escapando ao ritual e ao mito, a própria arte desmultiplica-se numa série de géneros, em conflito entre si, em busca da sua pureza. No seu romance passado na catedral de Paris, a qual procura salvar pela escrita, observa Victor Hugo: “Desde que a arquitetura não é mais do que uma arte como qualquer outra, desde que já não é arte total, a arte soberana, a arte tirânica, deixou de ter a força de subjugar as outras artes. Emancipam-se então, quebram o jugo do arquiteto e caminham cada uma para o seu lado. [...] A escultura torna-se estatuária, a decoração torna-se pintura, o cânone torna-se música”¹². Se o simbólico era dominado pela arquitetura, enquanto arte total, o seu fim implicou a explosão e separação das artes e dos artistas, tornando-se crescentemente estética. Desde Baumgarten até Kant e mesmo Hegel, embora já seja terminal, a estética surge como uma instância de controlo da espontaneidade selvagem das artes¹³, articulando-se com a

11 G. W. F. Hegel (1835), *Aesthetics: Lectures on Fine Arts*. Trad. T. M. Knox, Oxford, The Clarendon Press, 1975, p. 10.

12 Victor Hugo, *Notre Dame de Paris*, op. cit., p. 256.

13 “Um fenómeno essencial da modernidade está no processo de a arte se deslocar para o âmbito da estética. Isso significa que a obra de arte se torna objeto de vivência e, consequentemente, a arte vale como expressão da vida do homem”. Cf. Martin Heidegger (1938), “O tempo das imagens do mundo”, in *Caminhos da Floresta*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2002, p. 97.

história de arte e tendo como instituição central o Museu¹⁴.

O moderno é indissociável da fragmentação do “absolutismo” do simbólico¹⁵, implicando a desagregação da política, da economia, da técnica e da arte: cada uma delas torna-se num meio autónomo e com lógica própria. De configuradora da “totalidade”, a arte torna-se num espaço separado, instabilizando a sua relação com a vida. Alguns autores argumentam que a arte se tornou um fenómeno de compensação relativamente à unidade perdida, por influxo do desencantamento do mundo moderno e da racionalização generalizada (Max Weber). Como afirma Odo Marquard, “no mundo moderno a arte [...] torna-se a compensação precária pela perda do antigo: isso é o órgão especificamente moderno de compensação da arte estética”¹⁶. Longe das antigas teodiceias, do poder teológico-político, perdida a segurança do caminho histórico da redenção, como forma de compensação, “a arte teve de [...] esforçar-se para se transformar em arte estética, ou seja, para se tornar o que nunca foi: arte autónoma. E teve de – o que também nunca havia ocorrido antes – deixar essa autonomia da arte ser filosoficamente confirmada pela estética filosófica”. A fórmula “arte como compensação de seu fim”, embora ambigualmente, explica, de algum modo, a instalação de um estrato estético no real, idealmente fundado na estética, mas realmente fundado no que se denominou de modo pragmático por mundo

14 É a especial frieza e reflexibilidade da modernidade e sua tendência para o “presente” e a arquivagem de tudo – desde os esqueletos paleolíticos às obras de civilizações perdidas, a todos os textos e imagens – que originam essa crise. Está em causa a reflexibilidade permanente que João Barrento bem apreendeu em *O Espinho de Sócrates*, Lisboa, Presença, 1987.

15 A saída do “absolutismo da realidade” implica uma divisão originária, de que a linguagem e o mito são exemplo. Com o teopolítico cria-se um absolutismo, constituindo uma segunda natureza, que por sua vez tem de ser fragmentada. Cf. Hans Blumenberg (1979), *Work on Myth*, Massachusetts, MIT Press, 1985.

16 Odo Marquard (1981), *Aesthetica und Anaesthetica*, Munique, Wilhelm Fink Verlag, 2003, p. 115.

institucional da arte¹⁷, formado por museus, história de arte, galerias, obras, artistas, amantes da arte.

Ora, a criação do mundo da arte, localizando-a no real, tem por efeito separá-la da vida, enquanto sobrevive espectralmente a antiga potência para criar a forma-mundo. A criação de um mundo separado e autónomo torna-se problemática e origina um permanente questionamento da política da arte. O paradoxo assenta na impossibilidade de a arte contemporânea, por um lado, restaurar ou regressar às formas do passado e, por outro, não aceitar reduzir-se a um mero jogo estético, decorativo ou ornamental, por mais sério que possa parecer. Bom sintoma desta dificuldade é o intenso debate em torno da ideia de obra de arte total (*Gesamtkunstwerk*) proposta por Wagner, baseada na reunião das diversas artes numa “obra” única. Apesar de se manter nos nossos dias¹⁸, pois o problema era real, a solução revelou-se ela própria demasiado mítica e antitécnica, para além de alimentar o nacionalismo estético, como ocorreu com o nazismo. Na verdade, não se trata de combinar ou juntar vários meios para produzir uma obra total, mas antes de atacar o problema questionando a própria ideia de “obra de arte”.

A tentativa wagneriana visava destituir o mundo da arte, esteticamente fundado e tendo no centro a ideia de obra de arte autónoma, de modo que arte e vida coincidissem. Daí o especial dramatismo colocado em torno da “autonomia da arte”, base da modernidade estética, que implicava que as obras se localizavam

17 Cf. o livro emblemático de George Dickie (1974), *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis*, Cornell University Press, Ithaca.

18 O intermídia e o hiperemídia, puras categorias técnicas, reforçam hoje a ideia de obra de arte total. Cf. Matthew W. Smith (2007), *The Total Work of Art: From Bayreuth to cyberspace*, Londres, Routledge.

numa reserva no seio da sociedade¹⁹, tendo no seu centro uma outra ideia de obra de arte, agora reduzida a um objecto “estático, portátil e isolado”²⁰.

A coincidência da obra de arte com uma certa objectualidade, para além de perturbar a sua entrada na vida – mas, apesar disso, de facto as obras estão sempre a chegar –, torna-a demasiado indefesa diante do que Clement Greenberg definiu como o “cordão umbilical de ouro”, deixando-se determinar pelo valor de mercado ou pela sua subsunção museal²¹. Este problema é afrontado historicamente pelo vanguardismo. Afastando-se da ideia de obra de arte total, e de obra de arte “autónoma”, o vanguardismo histórico, a começar no dadaísmo, opera numa dupla direcção: a desestetização da arte e a recusa do juízo estético. Sabe-se, aliás, como, de Benjamin a Heidegger, passando por Wollheim ou Danto, Lyotard ou Belting, a obra de arte se tornou num enorme problema metapolítico da arte, que por necessidade opera sobre o fetichismo da obra estável, afixável e transaccionável. Apenas o vanguardismo, e os caminhos por ele abertos, leva a sério a necessidade de trabalhar a relação entre arte e vida.

Deste ponto de vista, a obra de arte é algo improvável. A grande metafísica da arte contemporânea coloca-se sob o domínio de Duchamp, na trajetória iniciada por Mallarmé e está longe de

19 O debate em torno da autonomia da arte assume importância numa visão especulativa da arte. A contragosto, Adorno, Danto, Greenberg e muitos outros digladiam-se, mas na verdade a ideia de autonomia leva à incapacidade de pensar a relação entre a arte e a vida. Como refere Peter Burger: “Os movimentos históricos de vanguarda negam as características essenciais da arte autónoma: a separação da arte em relação à praxis vital, a produção individual e a consequente recepção também individual. A vanguarda intenta a superação da arte autónoma no sentido de uma recondução da arte em direcção à praxis vital”. Cf. Peter Burger (1980), *Teoria da Vanguarda*, Lisboa, Vega, 1993, p. 95.

20 Robert Morris (1971), *Continuous Project Altered Daily*, Massachusetts, MIT Press, 1993, p. 95.

21 Clement Greenberg (1939), “Avant-garde and Kitsch”, in *Critical Essays*, Boston, Beacon Press, 1965, p. 8.

ter terminado, apesar das várias estações por que vem passando, como as de Smithson, Kosuth, Beuys e outros. Reencontrar o caminho entre arte e vida implica que o que faz “arte” na “obra de arte” se expanda absolutamente, tornando-a planetária; e o que faz “obra” na “obra de arte” assuma uma nova objectualidade, mais dinâmica e instável²². Enquanto a *Gestalt* na história se confundia com a vida – a arte produzia apenas uma obra (o mundo) –, no esteticismo a arte produz obras em catadupa, caóticas e “insignificantes” (sem mundo). No vanguardismo a obra de arte é conceptual e pensada (i.e., tem mundo)²³.

2.

O surgimento da arte estética implicou a separação das artes, e a poesia não foi excepção. Cortados os laços com o mito ou o ritual, “perdida a totalidade espontânea do ser”²⁴ em que se fundava a epopeia, surge a época da prosa, caracterizada pelo romance e a “universal reportagem” (Mallarmé). Sabe-se que Hegel sustenta com boas razões que a modernidade é inseparável do surgimento da “prosa do Mundo”²⁵. Essa é uma condição para desencantar o real, correspondendo a um imperativo histórico aberto pela modernidade²⁶. De facto, num importante fragmento refere Benjamin que “O mundo messiânico é o mundo de uma atualidade plena e integral. Só nele existe uma história

22 Ambigualmente, tende a confundir-se a nova objectualidade da arte com a crise da materialidade. É o caso da exposição *Les Immatériaux*, organizada por Lyotard em 1985, e ainda da noção de desmaterialização proposta por Lucy Lippard e muitos outros. Cf. Lucy Lippard (1993), *Six years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972*, Berkeley, University of California Press.

23 Relativamente à estética, constata Hegel: “Deixámos de venerar as obras de arte como divinas e de adorá-las. A impressão que elas causam é de um tipo mais reflexivo, e o que elas despertam em nós precisa de uma pedra de toque mais elevada e de um teste diferente. O pensamento e a reflexão estenderam as suas asas por sobre as belas artes.” Cf. G. W. F. Hegel, *Aesthetics: Lectures on Fine Arts*, op. cit., p. 11.

24 Georg Lukács (1926), *A Teoria do Romance*, São Paulo, Editora 34, 2000, p. 35.

25 G. W. F. Hegel, *Aesthetics: Lectures on Fine Arts*, op. cit., p. 159.

26 Na síntese de G. Bruns: “a modernidade começa com a descoberta de que o livro do mundo está escrito em prosa. O universo poético é, filosoficamente falando, um universo de correspondências. Num universo poético, cada fragmento é um pormenor luminoso. Este ressoa com o suprasensível. [...] Mas um universo em prosa é apenas uma coisa atrás da outra, como um sóto, um ferro-velho ou uma berm de estrada.” Cf. Gerald L. Bruns (1990), “Toward a Random Theory of Prose, Toward a Random Theory of Prose”, Introduction to Viktor Shklovsky, *Theory of Prose*. Trad. Benjamin Sher, Elmwood Park, Dalkey Archive Press, p. IX.

universal. Não a história escrita, mas a festivamente experienciada. Essa festa foi expurgada de toda a solenidade, não conhece cânticos celebratórios. A sua língua é a prosa liberta, que rebentou com os grilhões da escrita”²⁷. A ideia da prosa é aquela que está presente em toda a linguagem, antes de se dividir em espécies e hierarquias, usada por todos os humanos numa traduzibilidade essencial. Neste sentido, estar à altura da ideia da prosa, emergindo na história, abre a possibilidade de um final para a história comum dos que habitam o planeta.

A unidade da vida antiga fundada na poesia mítica, na epopeia e na épica, dissolve-se no mundo da prosa. Em oposição ao mundo da prosa, ameaçado pelas imagens que surgem massivamente providas da fotografia e do cinema, a poesia tendeu crescentemente a instituir-se como poesia absoluta ou poesia “pura”. Na busca da sua autonomia, acentuaram-se os aspectos formais, como os géneros poéticos, ou as estruturas e ritmos legítimos. Mas isso separava-a das outras artes, quase sempre em conflito, como quando o cinema se pretende “cine-poesia”. E, fundamentalmente, separava-a da vida.

Num processo similar ao do vanguardismo, os poetas foram entrando em conflito com o primado da estética, experimentando modos radicais e diferentes, desde Mallarmé e Apollinaire até Maiakovsky: no fundo todos os grandes poetas que compartilhavam o mesmo desconforto, abalando o projecto de a poesia se fechar sobre si numa “obra perfeita”. É certo que se sentiu dramaticamente este ataque à autonomia da poesia, mas dele a poesia sairá mais forte. Na síntese de Jean-Luc Nancy, “a história da poesia é a história da recusa persistente de deixar a poesia identificar-se com algum género ou modo poético – não, porém, para inventar

27 Walter Benjamin (1940), “Sobre o conceito da História”, in *O Anjo da História*, op. cit., p. 204. Sobre a “ideia da prosa” em Benjamin, cf. Giorgio Agamben (1983), “Language and History: Linguistic and Historical Categories in Thought”, in *Potentialities*, Redwood City, Stanford University Press, 1990, p. 210.

um mais preciso que os outros, tampouco para dissolvê-los na prosa como em sua verdade, mas, sim, para determinar incessantemente uma outra e nova exatidão”²⁸. Isso significa inventar novas formas, outros rimos, novas relações.

Um momento de viragem é marcado pelo radicalismo de Mallarmé, o qual, como dizia Marcel Broodthaers, “está na origem da arte moderna [...] quase involuntariamente inventou o espaço moderno”²⁹. Com efeito, alterar a poesia passa por repensá-la internamente, mas também por suscitar uma outra relação com as outras artes, todas exigindo uma nova espacialidade. O gesto interior de Mallarmé resume-se na frase “on a touché au vers” (o verso foi atingido)³⁰. Não se trata de uma defesa do verso livre, ou da inclusão da prosa, que também o era, mas da necessidade de ir além da poesia enquanto forma rígida, com as suas cesuras estáveis e o ritmo calculado da métrica, pré-definidos ou *ready-made*. Com a explosão das formas – Mallarmé chegou a afirmar que a destruição foi a sua Beatriz³¹ –, estilizando a sua “petrificação”³², o domínio do “já feito” sobre o fazer, procura-se libertar as forças ou potências do gesto poético.

A explosão da forma ainda é um trabalho sobre a forma, pois, como escreve Balzac: “Tudo é forma, e a própria vida é forma”³³. As forças existentes no real, vindas da história e da natureza, persistem no interior das formas que as encadeiam e usam³⁴. De algum modo, as formas vigentes são sempre as que venceram. Ora, por natureza, a arte tende a transformar as formas, por lógicas que se visem outras possibilidades mais belas ou mais

28 Jean-Luc Nancy (1997), *Resistência da Poesia*, Lisboa, Livros Vendaval, 2005, p. 13.

29 Marcel Broodthaers (1969), *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (A throw of the dice will never abolish chance), New York, Moma.

30 Stéphane Mallarmé (1895), “La Musique et les Lettres”, in *Œuvres Complètes*, Paris, La Pléiade, 1951, p. 643.

31 Stéphane Mallarmé (27 Mai 1867), “Lettre à Eugène Lefébure”, in *Correspondance Complète*. Ed. B. Marchal, Paris, Gallimard.

32 A expressão é apropriada, se pensarmos que a primeira tipografia era uma litografia, com as suas fontes e tipos em pedra.

33 Balzac, citado por Henri Focillon (1934), *Vie des formes, suivi de Éloge de la main*, Paris, PUF, 1943, p. 6.

34 É com esta tese que Nietzsche, e a sua dramatização das forças (o dionisiaco) e das formas (o apolíneo), faz o livro *O Nascimento da Tragédia* (1872) cair como um raio no século XIX.

justas. Dir-se-ia que mexer nas formas ou atacá-las leva a cair no informe. Como afirma Georges Bataille num texto famoso: “Informe não é apenas um adjetivo exigindo que cada coisa tenha a sua forma, mas um termo que serve para desclassificar. [...] Para que os académicos ficassem contentes seria preciso que o universo ganhasse forma. Ao invés, afirmar que o universo não se parece com nada e é apenas informe equivale a dizer que é algo como uma teia de aranha ou um escarro”³⁵. Na verdade, desde que haja vida humana, a forma está sempre presente. A teia de aranha ganha forma, o escarro também, o rabisco mais simples torna-se grafismo. Trata-se de pensar a forma e a sua potência de deformação, o seu fundo informe. Neste aspecto, o informe – em inglês diz-se *formless*, sem forma –, é uma pulsão de desfazimento e fazimento da forma³⁶, uma hesitação imperceptível entre formas, sem a qual não há o mínimo acto poético³⁷.

Para a sublimidade poética, a prosa é o inimigo, como se fosse uma imensa fábrica do informe. Identificando a prosa com o estado caótico ou negativo da existência, o romantismo e os seus herdeiros tenderam a fundar circularmente a poesia absoluta nessa oposição, em si mesma bem problemática. Não se trata de uma separação ou sublimação, mas do trabalho poético sobre o espaço da prosa geral, o qual é constituído pelo somatório de frases, mas também de imagens, conceitos, objectos, máquinas, em suma, todo o *bric-à-brac* do mundo.

A potência da poesia tende a enfraquecer-se quando se legitima pela sua oposição ou diferença essencial com a prosa. Numa frase provocadora, o poeta Pierre Alferi afirma que “da prosa saiu toda a poesia moderna e que ela se dirige rumo à prosa”³⁸.

35 Georges Bataille (1929), “Informe”. *Revue Documents*, Vol. I, 1929, 382.

36 Daí que não seja pensável uma arte do informe, que, a realizar-se, tende sempre para o grotesco ou para o “monstruoso”.

37 Afirma Yve-Alain Bois: “Sendo nada em si, o informe tem apenas uma existência operacional: é um performativo, como as palavras obscenas, cuja violência deriva menos da semântica do que do próprio acto de as proferir. O informe é uma operação”. Cf. Yve-Alain Bois & Rosalind Krauss (1997), *Formless*, New York, Zone Books, p. 18.

38 Pierre Alferi (2013), Rumo à prosa”. *ALEA*, vol. 15/2, 425.

A dificuldade em aceitar esta tese prende-se com a ideia mítica de que a poesia é originária e de que a prosa é dela dependente, senão mesmo inimiga, por cumplicidade com o mundo. Mas basta ler um poema em prosa de Baudelaire ou de Mallarmé, do Rimbaud da *Une saison en enfer*, ou ainda toda a poesia de Ginsberg, Álvaro de Campos, Michaux ou William Carlos Williams, para perceber que a coisa é bem diferente. Está em causa uma série de operações que cortam “ao vivo” a prosa geral do mundo, produzindo obras poéticas absolutamente singulares³⁹. A instabilização das formas e do poder de reunião que pressupõem, a dispersão e fragmentação que implicam, tornam particularmente densos os pedaços ou fragmentos caídos no espaço prosaico, não para criar um novo género ou outra forma, como pretendiam os românticos alemães, mas para aceitar a potência própria de cada um deles. Como dizia o poeta René Char: “Na explosão do universo que sentimos, prodígio! os pedaços que caem estão vivos”⁴⁰.

Ora, um fenómeno marcante da explosão da escrita corresponde ao novo peso da frase. A frase existe em si: “Now here is a sentence”⁴¹, ou nas palavras de Alferi: “A instauração da frase é a frase”⁴². Solta e circulando, aparecendo subitamente, a frase na sua concisão inclui o movimento de onde emerge, bem como aqueles que abre na vida. Nos nossos dias, para escândalo de muitos, as frases estão por todo o lado, vindas das aplicações digitais, como o Facebook ou o Instagram, ou dos autocarros, dos sublinhados dos livros, mas também dos cartazes e dos filmes. O escândalo está em serem aparentemente banais, proferidas por qualquer um em qualquer lugar, pressupondo-se que deveriam ser encadeadas eticamente ou literariamente.

39 Na teoria do romantismo, o génio criava a obra com uma forma única, que depois se tornava modelo para os menos geniais e entrava nas classificações poéticas, ensináveis.

40 René Char (1962), *Les Matinaux suivis de La Parole en archipel*, Paris, Gallimard, 2017, p. 127.

41 Gertrude Stein (1975), *How to Write*, New York, Dover, p. 34.

42 Pierre Alferi (1996), *Chercher une Phrase*, Paris, Christian Bourgeois, p. 32.

Nostalgia talvez das grandes frases escritas em letras de fogo, inscritas em pedras monumentais e em placas de bronze. As primeiras frases eram mandamentos ou comandos. Trata-se, aliás, de frases iniciais, e por isso iniciantes, que comandam a vida. Como refere Giorgio Agamben: “na nossa cultura a *arkhé*, a origem, é já sempre o mandamento, o princípio: é também sempre o princípio que governa e que comanda”⁴³. Esse elemento de poder mantém-se apesar da crise das grandes frases, levando por exemplo Deleuze e Guattari a afirmar que toda a essência da frase é o *mot d’ordre*, o comando e a palavra de ordem⁴⁴. Tal implicaria considerar que a lógica arcaica se mantém agora mas em modo oculto. Porém, a explosão que originou a disseminação das frases, o seu prosaísmo, cria um espaço indecrido e conflitual onde as frases se destinam, destinando. Através dessa libertação, “surge a frase: sempre a mesma, jamais ela mesma; vinda de longe, numerosa, espasmódica”⁴⁵. As frases informam, seduzem, ordenam, complicam, mentem, mas ao libertaram-se recuperam a possibilidade originária de iniciar assente na potência poética que abriu a história. A poesia contemporânea serve de orientação nesta aparente Babel, pois, diz Pierre Alferi, “a poesia é o lugar crítico da invenção das frases”⁴⁶.

O desencadeamento das frases e o seu envio generalizado têm claramente origem na tipografia e, nos nossos dias, no digital – frases insignificantes que, proferidas por todos, começam a circular vindas dos jornais, das aplicações ou do cinema. Não parece possível sustentar este processo, o que provoca uma sensação de crise na literatura, que se legitima defendendo o controle e a

43 Giorgio Agamben (2013), *Qu’est-ce que le commandement?*, Paris, Rivages, p. 14.

44 “A unidade elementar da linguagem – a frase – é a palavra de ordem. Mais do que o senso comum, faculdade que centralizaria as informações, é preciso definir uma faculdade abominável que consiste em emitir, receber e transmitir as palavras de ordem. A linguagem não é feita para que se acredite nela, mas para obedecer e fazer obedecer.” Cf. Gilles Deleuze & Félix Guattari (1980), *Mille Plateaux*, Paris, Minuit, p. 95.

45 Philippe Lacoue-Labarthe (2000), *Phrase*, Paris, Christian Bourgeois, p. 13.

46 Pierre Alferi (2007), *Chercher une Phrase*, op. cit., p. 26.

rarefacção da frase. Mesmo na literatura existe o desejo inconfessado da frase solta e livre. No *Dom Quixote de la Mancha*, o herói de Cervantes confessa: “Gosto de ler, nem que sejam os papéis rasgados nas ruas”⁴⁷. Gottfried Benn refere que surtem-se repentinamente, mesmo nos romances, “com seu impulso em direção à norma e ao tipo, romances de grandes cidades, em meio a cenas concentradas de asfalto, realismos urbanos, relações factuais, estatísticas virtuais: de repente, uma frase se eleva, ganha asas, liberta-se, flutua, desaparece no silêncio e na profundidade sem fôlego. Frases de pura poesia!”⁴⁸. Com efeito, tudo serve para trazer e transportar as frases: chegam às paredes com os cartazes de Tretiakov e Rodchenko, disseminam-se nos néones de Barbara Kruger, no cinema de Vigo, etc.⁴⁹.

Se na frase há um inquietante elemento, comando ou mandamento, a sua libertação corresponde ao modo como a *an-arkhé* emergiu na história, e a sua forma concreta é a prosa contínua dos humanos. É sobre esta que a poesia trabalha, num complô de poetas ainda sem nome⁵⁰, que criam “o mágico conceito de obra [...] que liga a situação dos versos no poema e a autenticidade do poema no volume, voa, para lá do volume, até vários outros poetas, que inscrevem por seu turno no espaço espiritual a rubrica ampliada do génio, anónimo e perfeito como uma existência de arte”⁵¹.

47 Miguel de Cervantes (1605), *Don Quijote de la Mancha*, Madrid, Instituto Cervantes, 2005.

48 Gottfried Benn, *Primal Vision: Selected Writings*, New York, New Directions Books, 1971.

49 Mas não estavam em causa apenas as frases, e as palavras; o mesmo ocorreu com as imagens e os conceitos, que abalaram as suas fixações formais e de género. Na verdade, a aparição sensível torna indistintas as imagens, os objectos e as frases, todas elas compartilhando a mesma natureza.

50 Um pouco profeticamente, mas longe das condições em que se poderia efectuar, essa poesia feita em comum foi enunciada por Schlegel: “Talvez uma nova era começasse nas ciências e nas artes se a simfilosofia e a simpoesia se generalizassem e se interiorizassem a ponto de já não ser raro ver uma obra comum elaborada por várias naturezas que se complementam mutuamente. Muitas vezes, não se pode evitar a ideia de que duas mentes poderiam propriamente pertencer uma à outra como duas metades separadas, e só se realizariam plenamente juntas. Se existisse uma arte de fundir indivíduos.” Cf. Friedrich Schlegel, *Fragments*. Trad. Charles Le Blanc, Paris, José Corti, 1996, frag. 125, pp. 152-153.

51 Stéphane Mallarmé (1897), *Crise de Versos/Crise de Vers*, trad. Pedro Eiras e Rosa Maria Mantelo, Porto, Deriva Editores, 2011.

Nestas circunstâncias, associar frases, juntá-las, corresponde a uma nova responsabilidade do fazer poético.

Além da crise das formas e da imersão no prosaico, a poesia passou por um segundo processo, plasmado na estética de Duchamp e que se tornou decisivo nos anos 1960; denominado neovanguardismo, incluiu as artes da terra, a *performance*, a instalação ou as artes tecnológicas. Da crise das formas passa-se para a transformação da objectualidade, acarretando uma outra definição da “obra de arte”. O modernismo tinha operado o aprisionamento da obra de arte num objecto estável, a expor e legitimado esteticamente. Radicalizar a obra de arte implica distingui-la da noção vulgar de objecto. Com isso salvam-se simultaneamente os objectos e, acima de tudo, a obra de arte.

Com os seus *ready-made*, Duchamp deu sinal disso mesmo, como são os casos da *Fountain* (1917), o desgracioso urinol, ou da roda de bicicleta (1913), que destrói o invólucro invisível que, como uma invisível malha de Hefesto, cristaliza os objectos e os põe à disposição do poder, do dinheiro ou da propriedade⁵². Nestes dois exemplos, ao alterar incorporalmente esses “objectos”, tornados em estranhas obras de arte, Duchamp inclui o movimento como parte constitutiva da obra. É certo que o cinema já implicava trabalhar o movimento, mas a questão é bem mais ampla. Trata-se, como dizia Carl Einstein, de “dinamizar os objectos” e a própria “ordem de movimento dos objectos [...] de tal modo que o objecto ganhe uma elasticidade flexível e apropriável, adaptando-se facilmente à imaginação formativa”⁵³. Isso implica que o movimento faça parte da obra, incluindo os seus percursos. Assim, um elemento essencial da contemporaneidade da obra de arte é a descoberta de que a sua circulação e movimento fazem parte da sua “essência”.

52 Walter Benjamin descreveu como “aura” essa espécie de película colada às coisas que determina a maneira como a obra se sacraliza e se separa da vida.

53 Carl Einstein (1928), “Il se pose la question”, *Werke 4, Texte aus dem Nachlaß*, Berlim, Fannei & Walz, 1992, p. 183.

Não se trata de um elemento acessório da arte, mas de algo que lhe é intrínseco se queremos pensar produções mais universais, em que todos participam na transfiguração poética do mundo. Não foi por acaso que, na revolução russa, Lissitzky e Rodchenko criaram tipos, imagens e frases poéticas que percorreram novos caminhos, entrando de maneira incisiva no espaço público, com cartazes urbanos, palavras em movimento nos autocarros, músicas e ruídos inesperados.

O sentir poético alimenta-se dessa imensa dispersão, salvando uma frase ou uma imagem, ficando indiferente a outras⁵⁴. Imersos no movimento, tudo faz sinal. Como por aparente desfastio, como sucede com o Rimbaud da *Une saison en enfer*: “Gostava de pinturas pategas, painéis de portas, cenários, telas de saltimbanco, tabuletas, gravuras populares; literatura anacrónica, latim de igreja, livros eróticos sem ortografia, rimances, contos de fadas, histórias de meninos, óperas barbadadas, rifões saloios, ritmos ingénuos”⁵⁵. Mas não deixa de criar um poema fantástico como aquele onde surge esta frase. O olhar poético volta-se crescentemente para tudo o que o circunda, olha à volta, rememora, faz obra quando faz. Diz William Carlos Williams que “o poema faz-se a partir de qualquer coisa”⁵⁶. Mas para isso tem de saber ver essa “qualquer coisa” e tem de deixar dar uma coisa qualquer.

Não está em causa produzir e depois transmitir, mas cada vez mais o caminho faz parte da obra de arte. É certo que um livro tem de ter andado para chegar à mão do leitor, mas é um movimento mínimo, aparentemente exterior, que se foi ampliando. A entrada em movimento, o produzir no

54 Baudelaire dá-se bem conta deste fenómeno que se intensifica com a vida na cidade: “Um artista que tenha o sentimento perfeito da forma, mas que se tenha acostumado a exercer sobretudo a sua memória e a sua imaginação, encontra-se então assaltado por uma avalanche de detalhes, pedindo todos eles justiça, com a fúria de uma multidão apaixonada pela igualdade absoluta.” Cf. Charles Baudelaire (1868), *O Pintor da Vida Moderna*, trad. Teresa Cruz, Lisboa, Vega, 2009, p. 26.

55 Arthur Rimbaud (1873), *Iluminações; Uma Cerveja no Inferno*, trad. Mário Cesariny, Lisboa, Estúdios Cor, 1972, p. 131.

56 “The poem is made out of anything”. Cf. William Carlos Williams (1920), *Kora*, San Francisco, City Lights Books, 1957, p. 65.

movimento, ou o trabalhar internamente o movimento não impedem o pequeno milagre que a arte foi desde os primórdios, o de constituir uma “paragem” essencial. Só que, actualmente, a arte é feita por interrupções, por intervalos de todo o género que despontam epifanicamente, para depois seguirem o seu curso no real. Porém, ao caírem na trama do real, desarranjam-no e este rearranja-se.

Através dessa nova materialidade, todas as obras sublimes do passado são apropriadas e actualizadas, saem dos arquivos e das reservas turísticas e museológicas onde vivem uma triste existência. Em suma, são redimidas pelo acto poético que as salva, obra a obra. Mesmo as formas clássicas são redimidas, ou não, apropriadas e variadas, por aqueles poetas contemporâneos que se decidem pela pura escrita ou que preferem a musa antiga. De facto, não existe obra acabada, pois ela está em movimento, navegando pelo prosaísmo do mundo, sem poder controlar a imensa zona de luz ou de sombra que projecta, que cria variações indefinidas no próprio movimento em que é recebida e apropriada. Todas as obras de arte são marcadas por um inacabamento essencial⁵⁷.

3.

A arte contemporânea, e só é potente a arte que aparece no agora, tem uma relação essencial com a “poesia”. Fazendo parte do concerto de todas as artes, a poesia é mais uma arte, e uma arte em excesso relativamente a todas as artes. Tal situação explica-se pelo facto de, na modernidade, a “arte” se ter libertado de todas as determinações exteriores que a limitavam historicamente⁵⁸. Na síntese de Ad Reinhardt: “o único fim da arte é a

57 Esse aspecto é bem sublinhado por Silvina R. Lopes: “No poema, a indecibibilidade entre razão e afecto, entre invenção e experiência, impede-nos de o fixarmos como uma unidade estável, um sentido, uma forma. É essa fixação impossível, esse inacabamento, que faz com que uma obra literária não seja redutível a uma função documental simples.” Cf. Silvina Rodrigues Lopes (1994), *A Legitimação em Literatura*, Lisboa, Cosmos, p. 438.

58 A ideia de arte antiga produzia o mundo como obra de arte, com as suas leis, os seus deuses, e o particular inscrevia-se e localizava. Mas, como estava determinada pelas figuras, a ideia de arte ficava necessariamente em suspenso.

arte-como-arte”⁵⁹. Não se trata de uma nova versão do velho esteticismo oitocentista de *l’art pour l’art*, baseado na recusa do prosaísmo do mundo. Na dimensão especulativa da arte-como-arte, todo o real é visado pela ideia de arte, que Kosuth resume na frase “arte como ideia como ideia”⁶⁰. Todas as artes participam da ideia de “arte”, que constitui o fundo comum de todas. Não existindo arte sem obra, sem efectuação e entrada na vida, a produtividade geral da arte enquanto acontecimento decisivo origina uma pluralidade de obras que afectam o real, sem o saturar.

A imensa produtividade planetária orientada pela ideia de arte pode ser definida como uma *poiesis* universal. Em grego, poesia vem de *poien*, que significa fazer, ideia para a qual remete Duchamp quando refere que, “aliás, a palavra arte, muito simplesmente, quer dizer ‘fazer’”⁶¹. Na relação entre poesia e *poiesis* está implícita a produtividade do fazer. Como afirma Jean-Luc Nancy, “‘Poesia’ quer dizer: o primeiro fazer, ou, então, o fazer na medida em que é sempre primeiro, original a cada vez. O poema é a coisa feita do próprio fazer”⁶². O lugar da poesia na *poiesis* advém de ser o fazer mais universal, o fazer que está presente em todos os fazeres.

Heidegger, sempre ao arripio da arte moderna, para ele meramente destrutiva, sublinha a importância da *poiesis*: “O que era a arte? Era talvez somente por breves tempos, mas superiores? Por que ela carregava o simples nome τέχνη? Porque

59 Ad Reinhardt (1975), *Art-as-art: the selected writings*, Berkeley, University of California Press, p. 59.

60 Joseph Kosuth, *Art after philosophy and after: collected writings, 1966-1990*, Massachusetts, MIT Press, 1993, p. 47. E a frase continua: “‘Arte como Ideia como Ideia’ – pretendia sugerir que o verdadeiro processo criativo, e a mudança radical, consistia em mudar a ideia de arte. A minha ideia para o fazer vinha do próprio contexto criativo. O valor e o significado das obras individuais dependiam deste significado mais amplo, porque sem este a arte ficava reduzida a algo decorativo e formalista”.

61 Georges Charbonnier, *Entretiens avec Marcel Duchamp*, Marselha, André Dimanche Éditeur, 1999, p. 12. “Fazer” tem uma enorme amplitude, e Duchamp prossegue: “‘fazer’ não significa que seja necessariamente um fazer artesanal. Pode ser feito com instrumentos extremamente complicados, ou mesmo com tinta a óleo. Tudo isto faz parte da mesma coisa, porque fazer é fazer” (pp. 12-13).

62 Jean-Luc Nancy (1997), *Resistência da Poesia*, op. cit., p. 18.

ela era um desabrigar que levava e punha à luz e, por isso, pertencia à *ποίησις*. Este nome assumiu, por fim, aquele desabrigar enquanto nome próprio, que perpassa toda a arte do belo, a poesia ‘Poesie’’, o poético ‘*Dichterische*’”⁶³. Ora, a emergência da *poiesis*, enquanto tal, só foi possível na modernidade, onde se torna pensável a pura produtividade da ideia de arte.

Ezra Pound chama a atenção para o facto de que, em alemão, a palavra *Dichtung* (poesia) provém etimologicamente de ‘*dicht*’, “denso”, “condensar”⁶⁴, que dá conta do aparecer da obra, que é uma intensificação ou condensação cuja duração está sempre indecida. Isso é evidente na poesia, que ganha consistência enquanto densificação da prosa e da imagem. Mas, se a poesia é *poiesis*, enquanto arte singular não a esgota nem satura a *poiesis*, apesar de se desmultiplicar numa infinidade de obras.

Um efeito inevitável é que a poesia passa e transita nas obras contemporâneas, magnetiza-as pela frase poética e serve de substrato às próprias artes, que se contaminam. De facto, a vida é varrida pela arte através de múltiplos processos de individuação poética. Radicalizando a escrita, abrindo-se a novas materialidades, como sejam a imagem ou o som, as formas e os conceitos, tudo é profundamente transformado pelo trabalho poético. Este opera em todas as obras de arte, está em trânsito pelas obras e com as obras. Acha-se a caminho e impregna as obras mais diversas e únicas, como os *placards* de Jenny Holzer, as instalações de Barbara Kruger, os filmes de Jarmusch ou de Kubrick, as letras de Bob Dylan ou de Zeca Afonso.

Todos os actos artísticos operam assim uma metamorfose do real. A ideia de arte implica a incoincidência com os planos do existente, introduzindo nele uma dimensão de *an-arkhé*, instabilizando-o obra a obra, independentemente de, ao entrarem na vida, as obras de arte serem absorvidas ou usáveis. Trata-se de um trabalho sem fim ou, como o descreve Robert Morris, de um “Projeto Contínuo

63 Martin Heidegger (1953), “A questão da técnica”, trad. Marco A. Werle. *scientiæ studia*, v. 5, n. 3, 2007, p. 395.

64 Ezra Pound (1934), *ABC of Reading*, Londres, faber and faber, p. 336.

Alterado Diariamente”⁶⁵. Inscrevendo-se sobre o real, esta metamorfose não produz uma imagem-em-comum, por todos compartilhada, como ocorria na vigência do simbólico, cujas obras estão em boa parte arquivadas nas bibliotecas e museus⁶⁶. Daí uma sensação de crise ou de gratuidade. Mais do que fazer-mundo, a arte contemporânea desata a produtividade do mundo, em pura “liberdade livre” (Rimbaud).

Esta situação não é contrária à ideia de que, como diz um poema de Hölderlin, “Poeticamente mora o homem sobre a Terra”⁶⁷. Trata-se de uma morada que assenta sobre a natureza, mas duplicada por uma película de imagem, que a desdobra para acolher os humanos. Deste ponto de vista, a caverna é a primeira morada, sendo mais do que caverna. Dividindo a natureza, a poesia originária afasta-nos e aproxima-nos dela. De facto, a natureza pesa sempre no lado de cá, traspassa os muros que construímos para a distanciar e pesa sobre as formas como a procuramos gerir a partir do interior. Assim, a história mais não fez do que construir uma segunda natureza, que tem de ser novamente duplicada, mas agora longe dos povos históricos e das nações.

Numa evocadora proximidade a Hölderlin, escreve Mallarmé: “A poesia é a expressão, pela linguagem humana reduzida ao seu ritmo essencial, do sentido misterioso dos aspectos da existência: ela confere assim autenticidade à nossa estadia e constitui a única tarefa espiritual”⁶⁸. Tese decisiva, que articula o aspecto da vida e revela como a “poesia”, radicalmente entendida, enquanto arte, determina o “aspecto [que] só existe pela vontade da Ideia, mas que constitui o único mérito autêntico e certo da natureza”⁶⁹. Na sua inscrição sobre o real, a *poiesis*,

65 Eis um título que é uma frase poética. Cf. Robert Morris (1993), *Continuous Project Altered Daily*, Massachusetts, MIT Press.

66 Isso não impede que retornem espectralmente, como fantasmas que procuram o seu antigo e abandonado corpo, procurando um corpo qualquer, através do cinema, da literatura, da memória vaga dos povos.

67 Friedrich Hölderlin (1808), “In lieblicher Bläue” (Em azul amorável), trad. Flávio R. Kothe. *Revista de Estética e Semiótica*, Vol. 1, 2, 2001, p. 75.

68 Stéphane Mallarmé, “Lettre à Léo D’Orfen” [Paris, 27 juin 1884], in *Correspondance Complète*, op. cit.

69 Stéphane Mallarmé (1876), “The Impressionists and Edouard Manet”, op. cit., p. 122.

sem poder regressar à antiga unidade, “compõe o nosso aspecto múltiplo”⁷⁰.

Ser sem unidade é uma condição característica da modernidade, mas Mallarmé, não querendo deixar de lado essa possibilidade, fala de uma “tarefa espiritual”. O Idealismo alemão, nisso herdeiro do cristianismo, tendeu a centrar o espaço poético na ideia de espírito (*Geist*), que seria o fundamento comum dos moradores na Terra no último capítulo da história⁷¹. Boa parte dos poetas e artistas modernos comunga dessa ideia. É o caso de Manoel de Oliveira, que refere apreciativamente: “Um poeta português que dizia que o espírito era como o ar e que era comum a todos os seres”⁷². O espírito aparece assim como algo de intangível, impreciso mesmo, mas com força.

Diferentemente do espírito de Deus, que, no Génesis, pairava sobre as águas, é o fazer de todos que pode ser denominado por aspecto, uma bela palavra onde ecoa o *eidos* grego. A palavra *aspecto* tem algo de originário e de espontâneo que, sem coincidir com o real, o transfigura de modo mais ou menos imperceptível. É preciso aceitar a sua espontaneidade e dispersão e acima de tudo o facto de que apenas o acto poético pode por um instante animar o aspecto. Diz ainda Mallarmé: “O sortilégio da arte não é senão libertar, para lá

70 Stéphane Mallarmé (1885), “Richard Wagner. Revêrie d’un poète français”, *Œuvres Complètes*, op. cit., p. 545.

71 Na modernidade, a ideia de espírito passou por uma crise, sublinhando o seu subjectivismo e misticismo. A proposta hegeliana que traduz espírito por *Geist* procura obviar a estas críticas, já que o espírito absoluto significa ir além do subjectivo e do objectivo. Apesar destas dificuldades, Markus Gabriel tem vindo a repropor essa noção, considerando que “é da maior importância reabilitar o *Geist*”, não sendo “nada de mental ou subjectivo, significando antes a dimensão de sentido da compreensão humana”. Cf. Markus Gabriel (2013), *Why the world does not exist*, Cambridge, Polity Press, 2015, p. 142. Sendo um tema persistente que culmina com Heidegger, Derrida mostra bem o fundo político e nacionalista da opção heideggeriana. Cr. Jacques Derrida (1987), *De L’Esprit: Heidegger et la question*, Paris, Galilée.

72 Antoine de Baecque & Jacques Parsi, *Conversations avec Manoel de Oliveira*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1996, p. 67.

de um punhado de pó ou de realidade, sem a fechar no livro, nem sequer como texto, a dispersão volátil, ou seja o espírito, a que nada mais importa senão a musicalidade de tudo”⁷³. O aspecto é obra comum e múltipla, sem unidade. A arte recria-o, caindo a pique sobre o real, parecendo, por um momento, ser capaz de pôr o mundo ao compasso do poético ou da sua musicalidade.

Ora, o aspecto do real não é passível de ser universalizado, nem de estabilizar, estando em permanente feitura, mas por isso mesmo deixa de envolver a Terra. O aspecto é todo o espírito que há. Trata-se de algo climático, meteorológico, feito de intensidades e sem garantias⁷⁴. Ora, mesmo o clima implica toda a Terra e faz parte dela. Os desejosos de certezas e de fundamentos sentem-se desconfortáveis com a situação, consideram que o aspecto é aparência e que o mundo tem “mau aspecto”. Dão exemplos das guerras, da violência que campeia, da injustiça, do sofrimento. Acusam a televisão, os festivos de rock, os jogos electrónicos ou o cinema. Mas o mau aspecto ainda é um aspecto.

Não se trata de modo algum de aparência. Como diz Paul Valéry, “a pele é o mais profundo”⁷⁵. Pode-se cosmeticamente embelezar o aspecto, ou querer ir às próprias coisas para as mudar. Mas, se a pele é pálida, a carne sê-lo-á também, e no corpo formado por pele e carne fica perdida a alma. Neste sentido, mudar o aspecto do mundo muda o próprio mundo. E apenas a arte, pela sua capacidade de estar à altura da *an-arkhé* da história, pode, sem violência, alterar profundamente o aspecto e, alterando este, alterar as coisas. Mas isso já não depende da

73 Stéphane Mallarmé (1895), “La Musique et les Lettres”, *op. cit.*, p.645.

74 Na tentativa de dar conta da imersão de todos numa ambiência geral, alguns autores recentes têm vindo a propor noções como a de “atmosfera” ou “ressonância”, largamente determinadas por uma concepção emocional ou afectiva. Ver, por exemplo, Tonino Griffiero (2014), *Atmospheres: aesthetics of emotional spaces*, ou Hartmut Rosa (2019), *Resonance: A Sociology of Our Relationship to the World*.

75 “Ce qu’il y a de plus profond dans l’homme c’est la peau.” Cf. Paul Valéry, “L’idée fixe”, in *Œuvres Complètes*, II, Paris, La Pléiade, 1960, p. 226.

arte, que se adiciona muito simplesmente à produção geral dos humanos, e que é a única que decide.

Sendo a arte uma forma de *poiesis*, ao intervir no aspecto do real, de modo intencional, ela é intrinsecamente política. Não que seja imediatamente política ou moral, embora cada obra por si possa ter uma força política, mas porque põe em acto, pela sua mera existência, uma outra política, cujos sujeitos são os moradores da Terra. A *poiesis*, a que Schlegel e os românticos chamam “poesia universal”, é a única à altura da produtividade de todos os humanos. Apesar de contaminado ainda pela noção de génio, Schlegel reconhece algo de essencial na “infinita plasticidade” da poesia universal: “o exercício inesgotável de uma energia que é força activa, que se volta para o exterior por vocação, mas que é uma força universal através da qual o homem na sua inteireza se forma e age”⁷⁶. De facto, todos os vivos produzem aspectos no mundo através da infinidade dos seus gestos e das suas agregações espontâneas e anárquicas. No caso da arte, fazê-lo significa interromper o curso das coisas, magnetizar o real a partir de uma obra que o perturba e o intima com o mandamento absoluto da frase poética.

76 Friedrich Schlegel, *Fragments*, op.cit., p. 160.

Abril de Poesia: Duas datas, nosso tempo

António Carlos Cortez

Prefaciara esta edição onde constam 50 poetas portugueses contemporâneos, os quais escreveram, ao longo de umas quantas semanas, poemas alusivos ao 25 de Abril de 1974, tem uma primeira dificuldade óbvia: é impossível referir aqui todos os textos que no jornal *Público* vieram a lume; e, segunda dificuldade: quem prefacia debate-se com um sentimento estranho, ambíguo, pois que, falando-se do 25 de Abril de 1974, são outros os poetas, outras as imagens e outros os poemas que logo vêm à memória do prefaciador.

Convívio com a memória, presentificação de uma historicidade literária, consciência de uma tradição altíssima, o que se perseguiu com esta iniciativa foi dar a ler, tendo em conta 1974 e a Revolução dos Cravos, a poesia que, em 2024, em tempo de releitura dessa data mítica, se escreve por gerações várias, por autores das mais diversas idades. Dar a ler a memória, a tradição e a historicidade (eixos essenciais do poético, para Manuel Gusmão (1945–2023)), como se 2024 pudesse, olhando para o “dia inicial inteiro e limpo”, pôr em contacto dois tempos de poesia.

Este livro encerra, por isso, um significado simbólico que compensa, *tant bien que mal*, a ausência daquelas vozes que nos habituámos a ler como legendas de uma época. Recordo algumas que, antes e depois de Abril, são como que marcos geodésicos numa cartografia possível da resistência da imaginação poética contra a asfixia do totalitarismo:

José Gomes Ferreira (1900-1985), Manuel da Fonseca (1911-1993), Mário Dionísio (1916-1993), Jorge de Sena (1919-1978), Sophia de Mello Breyner Andresen (1919-2004), Carlos de Oliveira (1921-1981), Mário Cesariny (1923-2007), António Ramos Rosa (1924-2013); Alexandre O'Neill (1924-1986), Herberto Helder (1930-2015), Manuel Alegre (1937-), Fernando Assis Pacheco (1937-1995), José Carlos Ary dos Santos (1937-1984), Fiama Hasse Pais Brandão (1939-2006), Luiza Neto Jorge (1938-1989), Gastão Cruz (1941-2022), entre tantos outros da constelação que faz parte desse “século de Ouro”, como uma antologia, com tal título, consagrou.

Mas esta edição oferece aos leitores, para além da recordação desses e de outros autores canónicos do nosso novecentismo – e muitos foram os poetas que, escrevendo no tempo do fascismo, ainda puderam ver aquela madrugada por que todos esperavam –, um leque alargado de experiências de linguagem de agora e que, por serem de agora, devem proporcionar a quem leia uma questão, ou várias questões, direi eu: de poética. É que, sendo uma poesia que é deste tempo e não de outro, estes poemas podem fazer-nos pensar sobre os caminhos que foram percorridos nestes 50 anos em que ela se escreveu e foi lida. Poesia portuguesa que, chegando, ao cabo de cinco décadas, a outros que seriam jovens leitores da poesia em 1974, ou já autores em idade adulta ou (o que será mais interessante) não eram sequer nascidos, conquistou novos modos de expressão, prolongou conquistas anteriores, reformulou esquemas rítmicos, acentuou diferenças de tom e/ou procurou libertar-se de certos mestres.

Isto significa que, entre o mais velho dos autores aqui presentes – Mário Cláudio (nascido em 1941) e talvez a voz mais nova, a de Maria Brás Ferreira (1998-) (“Quando as pessoas correram ruas abaixo”, assim é o *incipit* do seu poema) –, são muitos os poetas, mulheres e homens, acerca de cujas vozes podemos identificar filiações, reconhecer proximidades, sublinhar uma genealogia. Isso importa, pois que a poesia não se faz nem se fez nunca sozinha, e a sua história é a história daquela tradição, daquela historicidade e daquela memória. Nuns a

memória da poesia é uma forma de recuperar uma certa dicção clássica (Abril 74/ Abril 24: “Vozes que vazaram onde vão, diz um poeta / de outrora seu eco desaguando neste texto. / Estamos no olho do furacão no tempo errado?”), recorrendo a frases de gosto maneirista pelo uso do hipérbato, e outros, cujo classicismo tem sido também uma marca de originalidade, o poema dedicado a Abril pode ser a constatação do tempo, mas do tempo literalmente considerado. Os versos de Daniel Jonas (1973-), no ritmo sincopado, propositadamente construído para ser dito lentamente, são de uma aguda ironia: o tempo de outrora repete-se na passagem das estações, mas quem sente em 2024 um outro tempo de novo pode regressar a um tempo de neblina, antigo e no poema parado como fotografia. É um poema de aparente simplicidade, mas esconde-se por detrás desta estrutura em espinha (lembrando vozes dos anos 60, talvez um primeiro Armando Silva Carvalho), a força de uma surpresa final que desmonta – pela cor simbólica que logo compreendemos – um poema que seria meramente “climático”, se não fosse verdadeiramente poético:

Céu
 Muito nublado no litoral.
 Pouco nublado no interior.
 Vento
 Fraco a moderado de noroeste.
 Neblina
 Em alguns locais.
 Céu
 Muito nublado e
 Vento
 Fraco de norte
 Na Madeira.
 Nos Açores
 Vento
 Fraco
 Céu
 Geralmente pouco nublado.

Cravos
 predominantemente.

Memória, tradição, historicidade que se adequa à estesia de autores para quem o poema sobre Abril pode dar a “volta à cabeça” porque, duplamente, se volta a uma data e se interroga o espanto de uma época. Espanto que em “O ar da revolução”, de Luís Adriano Carlos (1959-), tem uma das mais perfeitas construções poéticas: rimas internas, um fraseado que oscila entre o coloquial descomprometido e a íntima meditação que poderia suscitar (no poeta tão consciente da memória poética vinda de Sena, seu mestre) um poema melancólico, saudosos do que a revolução prometeu e não cumpriu. Mas Adriano Carlos rasga essa possível entrada e prefere dizer outra coisa que os dois tercetos finais do seu poema mostram: a decisão prática de quem não pode deixar de ver em Abril – mesmo se em Abril de 24 – outras oportunidades de a liberdade se viver num “coração sem idade”:

Trago comigo uma revolução que me foi prometida
há muitos anos
e a minha cabeça não cessa de dar voltas até
à tontura
porque a partitura dessa jura não cumpre a
palavra pura.

Por isso vou sair do estado sólido e respirar o
ar da revolução,
seja ela quem for, venha de onde vier e tenha
a cor que tiver,
em todos os cantos da cidade e do coração
sem idade.

Neste particular, a memória, fazendo-se compreensão de uma tradição que decorre nos vários fios históricos da poesia deste últimos 50 anos, pode realizar-se, por vezes, sob a égide da peregrinação, isto é, da viagem por outras datas revolucionárias. É o caso do poema de Adolfo Luxúria Canibal (1959-): “Tenho uma revolução, / francesa, perfumada, / que entre 68 e 75 me levou / pela mão, em festa”. Mas o que desse poema fica é a ideia de a revolução continuar viva, apesar dos fracassos, nessa luta que o poeta ergue contra o tédio. Raquel Nobre Guerra

(1979-) tem, no seu magnífico terceto, uma poderosa imagem dessa luta, com um vocativo a dirigir-se para um tempo outro que fosse ainda Abril a viver-se na sua prometida fúria e força: “ó magnéticos lábios do absoluto! / respirar sem medo, beijar a fundo / uma vida livre não entra na morte.” No quadro de poemas curtos, Rui Nunes (1945-) contrapõe a esse desejo de futuro de Raquel Nobre Guerra a constatação do pós-Abril: “Homens, mulheres e crianças, reduzidos / à vida mutilada das sombras”, num tom agónico que tem já a leitura do nosso tempo, marcado pela ascensão dos extremismos e pautado pela vida burocrática e vazia, fruto da decapitação das utopias que, a reboque do capitalismo mais feroz, parecem ter trazido o país a esta nossa encruzilhada: 2024, data em que Abril será mais do que palavra, feriado nacional e motivo de comunhão.

De facto, se em Rui Nunes a mutilação das vidas é o que vem depois da revolução, em Rui Lage (1975-), “A democracia é a casa do povo que lá não mora”. Num poema breve, Lage oferece-nos a imagem deceptiva duma data sem préstimo: “A revolução é a chave partida na fechadura, / a rodar em falso numa réstia de cravos.” As imagens pouco heróicas de Abril constituem como que o *leitmotiv* de muitos dos poemas aqui reunidos. Em Rita Taborda Duarte (1974-), a imagem dum tempo merencório tem em certos versos uma força que irradia: “A cratera tomada à crosta / disputando a rocha e nós – de bruços – / como quem devora as sombras / com a língua”; uma língua (a portuguesa? a da poesia?) que destoa da paisagem anémica do real porque, como escreve Rita, a mão segura ainda um cravo... Mas nada de esperanças fúteis ou de regresso aos “amanhãs que cantam”, pois que, nesse poema, o vento finge assobiar, o tempo cristalizado é o tempo do incumprido. É por isso que no poema de Fernando Luís Sampaio (1960-), “Tudo de novo”, se faz a injunção a este presente sem vento, sem energia e se clama por um imperativo dia novo em que, “sem curativos”, à palavra *revolução* se junte a ideia de revelação: olhar de frente “com os cinco sentidos” para a praça que, sem canções e sílabas heróicas, pede a verdade da poesia contra a moral

dos hipócritas e as certezas dos mesmos de sempre,
em nome de uma autêntica *liberdade livre*:

Fazer tudo de novo, sem curativos
Na mão estendida, sem o sorriso esfarelado
Da traição.
Olha bem de frente – vê
Com os cinco sentidos, abre bem
As sílabas na praça
Que vai sendo abandonada,
Não deixes nunca uma arma por limpar,
A liberdade só é verdadeira ombro a ombro.

40

Liberdade livre, a da poesia e que em
“Free Colours”, o poema satírico do peregrino de
viagens à memória que é Daniel Maia-Pinto Rodrigues
(1960-) compreende bem quanto – via Assis Pacheco
ou Mário-Henrique Leiria – o poema pode ser esse
espaço de reconstrução ou reelaboração da língua
da poesia, estranha porque instável, instável por-
que surpreendente. A revolução que se opera aqui é
simplesmente essa: a das palavras à procura de uma
fotografia vinda dos anos 70 quando ainda “Vinha
bem longe a micocas tecnologia Nano, / acelerava
eu em Mustangues tecnologia Nando”, num atentís-
simo gozo por silabar, por aproximar de alitera-
ções e assonâncias essa revolução em curso de trocadi-
lhos, rimas-refrão que dão bem para uma eventual
canção – para além de Abril:

Vi Corvettes pintados de *Plum Crazy*
na lazy light das longas rectas.
Metas?! nada disso.
... lazy light das longas rectas.

Em Cheves Camaros Yellow Midas
levei as Mary’s Lou’s às modas.

A poesia está, como se vê, viva. Não
sabemos se ainda a encontraremos na rua, como um
dia escreveu Sophia com a imagem de Vieira da Silva
a servir de legenda e ilustração e um jovem Nuno
Júdice (1949-2024) empunhando esse cartaz como
vemos no documentário “As Armas e o Povo”.

Se a poesia estiver na rua, estará, em 2024, para confrontar Abril com outras questões da Cidade. Filipa Leal (1979): “Agora, que já fizemos a revolução, / podemos começar a renovar a habitação? // Os professores estão na rua. / Os médicos estão na rua. / Os agricultores estão na rua.” É um poema longo, isto é, longamente sentido, duro e pleno de solidariedade, feito dessa atenção própria de quem vê, ouve e lê e não pode ignorar que “As pessoas estão na rua / (mas não para passear como os turistas; / estão como os turistas não estão: /a dormir na rua, sem habitação.)”. Um poema que, na melhor tradição da poesia-denúncia, reenvia aos poemas de Maria Teresa Horta, os de *Mulheres de Abril* (1976).

Ecos, reenvios, ressonâncias, em Jorge Fazenda Lourenço (1955-), Abril é um pretexto para convocar os que viveram antes do dia 25: quem? Os textos. Isto é: a poesia sobe à página para dizer que foi ela, sim, quem esteve na rua pela voz desses outros poetas que, por acaso, estavam vivos em Abril ou, não estando, sempre estão vivos porque dão voz à poesia. É um texto-palimpsesto, todo ele em regime de ecos: Ruy Belo, Fernando Pessoa/Álvaro de Campos e um cantautor, também ele poeta, eis os subtextos:

Que a poesia foi já na rua e não
É na rua que se faz poesia.

Que feita deve ser para todos e
Por cada um, a revolução, sem
Metáforas versos pela revolução

A canção do Sérgio Godinho já
Diz o que preciso faz a revolução.

E tu que dizes, ó Musa?
- Se queres a revolução porque
Não queres a revolução?

Ecos, sem dúvida, de Abril nas vidas de muitos que seriam jovens naquele dia, mas tinham já memória da ditadura e do modo mecânico de viver,

sempre pontuado por essa “vírgula maníaca”, a de O’Neill.

Jorge Vaz de Carvalho (1955-), em versos de redondilha, põe em cena as vozes duma cena portuguesa, heróica-irônica, ou melhor, heróico-trágica, e tudo numa cadência que lembra outras redondilhas (as de Sena de “Não hei-de morrer sem saber/ qual a cor da liberdade”). A última estrofe é, à luz do Abril de hoje, um retrato fiel da desesperança que sobre muitos portugueses se abateu:

Capitão! meu capitão!
o plano, os dignos valores,
a esperançosa missão,
o comando de uma voz,
o entusiasmo veloz
na audácia dos motores;
o peito ilustre irrompendo
pelos caminhos vitais.

As gentes despovoadas,
ventres presos ao destino,
saem à rua, a terreiro.
Alvorçadas vontades
Capitão! meu capitão!
formam largo pátio em festa,
para pôr mão em tal feito
e usufruir da coragem,
num desplante de vigor.

Não quisemos ficar sós
na multidão da cidade,
ou desastrados em nós
contra uma escassa verdade;
ou submissos ao mais alto
interesse do império,
ou prófugos que a salto
se furtam ao cemitério.

Arma-se o tempo hostil.
A bandeira da nação
feita um verde de inveja
e um rubro de ingratidão.
A injustiça emboscada,

irresolutas vontades,
educação demitida;
(ao menos) em liberdade
vamos dizimando a vida.

43

Muito há a dizer sobre estes 50 dias de poesia com 50 autores escrevendo sobre o que há 50 anos foi uma revolução que originou um movimento global de revoluções democráticas – da Espanha à Grécia, sem esquecer o Brasil, ou outros países da América Latina –; revolução que, se para um Pedro Eiras (1975-) pede ainda resposta à pergunta “Que faremos nós?”, não deixa de ser uma revolução que nos trouxe até aqui: à poesia de raiz ciceroniana de Tatiana Faia (1980-), ou, na voz de Rosa Oliveira (1958-), a esse “vórtice” do tempo e dos corpos quando:

nadar era preciso
nadar para o futuro
nadar sem sol à vista
cortar a água ao meio
dentro da névoa verde

Por fim, se falamos de Abril de 74, à pergunta de Pedro Eiras, responderemos com os versos de Manuel Fernando Gonçalves (1951-), em cujo poema longo, na sua torrencialidade irónica, de imagens retiradas do melhor cardápio cesarinyano, lemos a provocação:

puxar um sonho cheio
de convulsões, comprar um caderno
novo de papel costaneira e a caneta certa,

na certeza de que, depois de Abril de 1974, o nosso tempo é outro. Este tempo nosso, indefinido, cheio de conluios, pleno de alimárias que de Abril se aproveitaram para lançar a “mão rapace e escassa” (Camões) por sobre o povo e os seus trabalhos – esses que a elite nunca passa – disso nos falam estes versos, em antítese óbvia com aqueles outros de Andreia C. Faria (1984-), onde sobrevive a esperança. As imagens do poema de Manuel Fernando

Gonçalves devem contrapor-se às imagens vitais da autora de *Flúor*. Que se oiça Manuel Fernando:

Verso livre, branco
Elanguescem víboras por entre as salas
do palácio, os lagartos fiéis, cinzentos
e vis, cobrem os telhados dos museus
desertos, das escolas, [...]

44

E talvez seja esta uma mensagem para daqui a 50 anos: “Enquanto não passa a corrida dos dias, não finda / o fluxo apurado dos versos, é preciso mudar / o tempo, já.”

Um dos poemas que sinalizam melhor a urgência com que a Revolução deve ser relida é esse, o de Paulo Campos dos Reis (1974-), onde, encimado por uma epígrafe de Salgueiro Maia (justa recordação num ano em que o capitão foi mesmo cancelado dos discursos oficiais...), o tempo crepuscular em que vivemos pede a definição dos actos mais humanos: entre rugir e não rugir (ou entre reagir ou não reagir às formas mais aviltantes com que, em Portugal, a geração que tem hoje 50 anos vive), eis o poema dum dos poetas crepusculares de agora:

O crepúsculo este não esperava
tarde serôdia parca suja
cegos ainda aos gritos rugem
substância nenhuma.
Aos gritos cegos o crepúsculo
tarde esperava nenhuma.
Rugem
não rugem?

Título do poema? “Trocaram-nos as voltas, Sophia”. E isso já diz muito sobre o modo como, para uma larga maioria destes autores, Abril tem de se concretizar efectivamente. Um Abril para além do lugar-comum das “conquistas de Abril”. Um 25 de Abril que não se deixe neutralizar por vários tipos ocos de lirismo vitorioso. Uma data muito, mas muito para além dos belos versos e das palavras oficiais e dos seus oficiantes.

30 de Maio de 2024