FULL REPORT: DO CONCRETO AO ABSTRACTO

Conjunto de anotações narradas na 2ª pessoa
Cesário Verde, António Nobre, Camilo Pessanha e Mário de Sá-Carneiro

Patrícia Lino

A poesia está guardada nas palavras — é tudo o que sei.
Manoel de Barros

1. INTRODUÇÃO

1. Foi o que o João[1] disse: ler o poema como se recebe uma queixa na esquadra, escrever sobre o poema como se escreve um relatório sobre a queixa. Os dois, o poema e a queixa, são feitos de palavras. O João também disse: ler o poema esquecendo todos os outros livros, escrever sobre o poema e continuar sem todos os outros livros. O que o João não disse: é difícil ser polícia nunca tendo sido polícia, ignorar Homero e todos os outros, amontoá-los e depois esquecê-los a dois metros do guarda-fatos, ficar só.

2. Ficar a sós com o poema significa o constante risco de cair. Agora que amontoaste todos os outros livros a dois metros do guarda-fatos, não há corpo onde te apoies. E o poema apenas ensina a cair.

3. Ignorar Homero e todos os outros a dois metros do guarda-fatos enquanto pensas de ombros caídos na mesa da tua cozinha pequena é o primeiro passo na lista até virares polícia. Esquece também todos os episódios em que, como estudante de literatura — o que não foi médico, o que não foi engenheiro, o que não foi arquitecto —, sentiste o dever de explicar a vários outros polícias que estudar literatura passava por querer ser especialista em tudo e acabar não sendo especialista em nada. Que não te consuma muito a ideia de estares certo ou errado, apenas o rigor. A natureza de um ensaio é similar à natureza de um relatório.

4. A natureza de um ensaio é similar à natureza de um relatório, porque ambos são adaptações indiretas e imperfeitas daquilo a que o ensaísta bem como o polícia, antes de todos, tiveram acesso.

5. O que o João queria dizer: analisa um poema como se nunca tivesses lido um poema antes ou como se nunca tivesses encontrado significado ou interesse em todos os poemas que leste antes; sabendo, porém, que há uma diferença entre o poema e o cabeçalho do jornal da bola e que foi essa mesma diferença que te impediu de ler o poema ou te aborreceu a ponto de não quereres lê-lo.

---

[1] O presente texto foi elaborado no âmbito do seminário de doutoramento de Literatura Portuguesa, ensinado pelo Professor Doutor João Camilo em 2015, na University of California, Santa Barbara.

2. CESÁRIO VERDE E ANTÓNIO NOBRE

2.1. Abres o livro de Cesário Verde e lês:

> Eu hoje estou cruel, frenético, exigente;
> Nem posso tolerar os livros mais bizarros.
> Incrível! Já fumei três maços de cigarros
> Consecutivamente.

A agudeza (*wit*), que vem em primeiro lugar do ritmo e da simetria, espanta-te. Três adjectivos — cruel, frenético, exigente — que não pensarias ao mesmo tempo caso não lesses o poema. Três maços de cigarros fumados consecutivamente (deve ler-se con-se-cu-ti-va-men-te). E três ideias centrais: 1. Eu hoje estou cruel, frenético, exigente; 2. Nem posso tolerar os livros mais bizarros; 3. Incrível! Já fumei três maços de cigarros/ Consecutivamente.

Nunca virás a saber o que são livros bizarros. Talvez não passe tudo de uma questão de métrica. Aprende a aceitá-lo. Caso não tenciones fazê-lo, pergunta: — por quê rejeitar os livros bizarros em último lugar? Ou é esperado de mim saber que, etimologicamente, bizarro significava o contrário daquilo que significa hoje? Diz para ti mesmo: — *Bizarro* rima com *cigarro*. Começa de novo: — Talvez não passe tudo de uma questão de métrica.

Aprende a aceitá-lo se o poema respira. Não há outra palavra. *Bizarro* é a palavra.

2.2. Agora que o aprendeste, aplica o mesmo raciocínio à estrofe seguinte:

> Dói-me a cabeça. Abafo uns desesperos mudos:
> Tanta depravação nos usos, nos costumes!
> Amo, insensatamente, os ácidos, os gumes
> E os ângulos agudos.

De novo três ideias centrais: 1. Dói-me a cabeça; 2. Abafo uns desesperos mudos:/ Tanta depravação nos usos, nos costumes!/ 3. Amo, insensatamente, os ácidos, os gumes/ E os ângulos agudos.

Pensas nos ácidos, depois nos gumes e, finalmente, nos ângulos agudos. A relação entre os dois últimos é, para ti, lógica: o gume é tão afiado como o ângulo agudo, porque o ângulo agudo (assim como o gume) deverá medir sempre menos do que 90º graus. A relação entre eles e o ácido é também, para ti, lógica; contudo, porque menos visual, mais difícil de traduzir. Tentas, porém, pôr em palavras o que te foi dado em palavras: apontas numa página em branco:

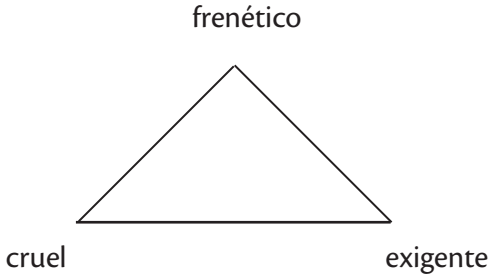
1ª tentativa: *a reacção de um corpo ao ácido será semelhante à reacção de um corpo ao gume.*
2ª tentativa: *acordemos que, acaso o ácido fosse sólido, mediria — à semelhança do gume e de um ângulo agudo — menos de 90º graus.*
3ª tentativa: *ácido, do latim acere; temperatura pH inferior a 7; oxidação, do grego* Ὄξος...
4ª tentativa: [redacted]

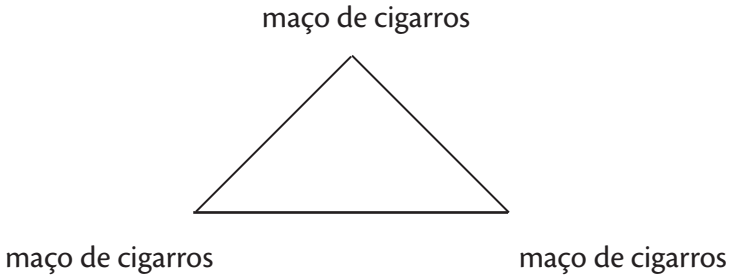
Desistes. Estás diante de alguma coisa intraduzível. Escreves: *o problema reside na matéria a partir da qual o ácido se compõe e existe como ácido*. Mas isso não importa.

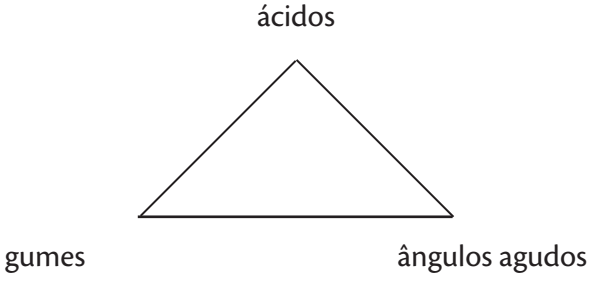
Continuas:

Sentei-me à secretária. Ali defronte mora
Uma infeliz, sem peito, os dois pulmões doentes;
Sofre de falta d'ar, morreram-lhe os parentes
E engoma para fora.

Como se se tratasse do movimento de uma câmara de filmar, moves o rosto até à mulher. Altera-se o *focus* do poema e mantém-se o triângulo: 1. Sentei-me à secretaria; 2. Ali defronte mora/ Uma infeliz, sem peito, os dois pulmões doentes;/ 3. Sofre de falta d'ar, morreram-lhe os parentes/ E engoma para fora. Melhor: a agudeza (*wit*) do relato que é, antes de mais, prático e cru, revela-se o resultado directo deste sistema simétrico.







etc., etc.

Segundo movimento de câmara:

O obstáculo estimula, torna-nos perversos;
Agora sinto-me eu cheio de raivas frias,
Por causa d'um jornal me rejeitar, há dias,
Um folhetim de versos.

Ele. Ela. Regressas à imagem do homem: ele. Paras de repente ao ler *raivas frias*. Pensas, de novo, em *livros bizarros*. Avanças. Terceiro movimento da câmara de filmar. Ela de novo:

E a tísica? Fechada, e com o ferro aceso!
Ignora que a asfixia a combustão das brasas,
Não foge do estendal que lhe humedece as casas,
E fina-se ao desprezo!

E não sabes como ler o que se segue:

Mantém-se a chá e pão! Antes entrar na cova.
Esvai-se; e, todavia, à tarde, fracamente,
Oiço-a cantarolar uma canção plangente
Duma opereta nova!

Buscas o título, "Contrariedades", e é nele que te apoias para explicar aquilo que mais te constrange: a imagem da mulher que, mesmo às portas da morte, canta uma opereta. Pensas em *Zaide*. Anotas: *uma opereta é a versão menos ambiciosa de uma ópera*. E, contudo, a mulher canta.

Não sabes como hás de ler a última palavra do poema. "Coitadinha!" emociona-te e, ao mesmo, incomoda-te.

2.3. Abre com a mesma emoção e incómodo "Lusitânia no bairro latino", e lê:

Menino e moço, tive uma Torre de leite,
Torre sem par!
Oliveiras que davam azeite,
Searas que davam linho de fiar,
Moinhos de velas, como latinas,
Que São Lourenço fazia andar...
Formosas cabras, ainda pequeninas,
E loiras vacas de maternas ancas
Que me davam o leite de manhã,
Lindo rebanho de ovelhas brancas;
Meus bibes eram de sua lã.

O tempo é outro, mas o *focus* da estrofe passa, de novo, por concentrar-se no poeta a falar dele próprio. Supões que vá passar-se o mesmo, anotas: *depois de mim, vêm os outros*. Reescreve-lo: *não há como falar dos outros sem partir de mim*.

Sobre processos linguísticos como "Torre de leite" — pensas — escreveram bastante alguns dos críticos associados ao Grupo μ: anotas: *a um elemento sólido ou concreto associo um elemento líquido ou abstrato.* Continuas: "Torre de leite", *por não assentar numa relação isotópica (interseção de semas), acaba por ilustrar um processo alotópico (oxímoro), uma vez que o sema nuclear do adjetivo contradiz um dos semas nucleares do substantivo. A pertença de uma unidade linguística a um campo é submetida a um teste de negação, quer dizer, a reformulação negativa a* "torre não é de leite" *fornece uma proposição isotópica.* "Torre" *e* "leite" *fazem parte do mesmo campo. Por outras palavras: o que separa* "torre" *e* "leite" *é a matéria a partir da qual, segundo a norma, cada um se compõe.* **A** *é sólido e* **B** *é líquido, o que, também por não pertencerem aos mesmos campos semântico e lexical, anularia, à partida, a possibilidade de uma relação linguística. A matéria, que começa convencionalmente por separá-los, une-os na margem da língua.* **B** *também anula a função utilitária de* **A**, *na medida em que é a solidez de* **A** *que permite a execução das funções práticas destinadas à* "torre".

Voltas, por momentos, atrás: talvez o poeta não fale dele próprio como em "Contrariedades", porque o tempo do discurso não corresponde ao tempo do relatado. O "menino e moço" não é mais menino nem moço. Seja como for, o poeta fala de si falando do que foi. E depois, como previste, chegam os outros:

Ó padeirinhas a amassar o pão,
Velhinhas na roca de fiar,
Cabelo todo em caracóis!
Pescadores a pescar
Com a linha cheia de anzóis!
Zumbidos das vespas ferrões das abelhas,
Ó bandeiras! Ó sol! foguetes Ó toirada!
Ó boi negro entre as capas vermelhas!
Ó pregões de água fresca e limonada!
Ó romaria do Senhor do Viandante!
Procissões com música e anjinhos!
Srs. Abades de Amarante,
Com três ninhadas de sobrinhos!

São-te familiares. Pouco foi o que viste das padeirinhas, das velhinhas na roca de fiar, dos pescadores. Escutaste, porém, as histórias que te contaram sobre eles. O tom, num crescendo, parece-te ser de euforia. A leitura que fazes em voz alta obriga-te, por isso, a um ritmo acelerado — voz que sobe à repetição do "ó", voz que desce lida a última sílaba de cada substantivo (—ras; —sol; —da, etc.), e assim sucessivamente. Nada, à excepção do último verso quer dizer mais do que diz: anotas: a*s padeirinhas são as padeirinhas, as velhinhas são as velhinhas e os pescadores, os pescadores. A cada um(a) deles(as) António Nobre associa um ofício, porque nenhum(a) deles(as) é mais do que o seu ofício. Depois, as festas tradicionais, as toiradas, as romarias, as procissões, e as coisas que há nas*

toiradas, nas romarias e nas procissões. Por fim, os Abades de Amarante que, ao contrário dos que não são Abades, têm três ninhadas de sobrinhos e não três ninhadas de filhos. Hesitas: estarás diante de uma crítica social? Denúncia dos maus costumes? E, no entanto, ris. A crítica que aqui lês não se assemelha àquela que lias, há pouco, em Cesário — essa incomodou-te, constrangeu-te —, mas é tão crítica quanto a de Cesário. Anotas: *ridendo castigat mores?* Prossegues.

Senhora Nagonia!

Olha acolá!
Que linda vai com seu erro de ortografia...
Quem me dera ir lá!

Ris de novo. O que queriam ter escrito no lugar de "Nagonia"? Talvez "na agonia", talvez apenas "agonia". Nunca o saberás. Apontas: *a exclamação é sinónimo de ironia. O som do poema, porém, não entusiasma o leitor mais exigente (e o que faz de um leitor um leitor exigente é a predisposição para não destruir ou venerar o poema antes do poema). E a rima não indica sinal de grande maestria ("acolá"; "lá", ...). Perdeu-se, além do mais, a simetria de Cesário, e com ela, a escolha certeira das palavras.* Paras. E como hás de tu saber o que é ou não certeiro?

Mais adiante, lês:

À porta dum casal. Um tísico na cama,
Olha tudo isto com seus olhos de Outro-Mundo,
E uma netinha com um ramo de loireiro
Enxota as moscas do moribundo.

Não ris mais. A exclamação terminou, não há nada de irónico aqui. Recordas-te, por momentos, da tísica que engomava para fora. Escreves: *Cesário e Nobre escolhem descrever o mesmo em registos completamente diferentes. Além disto, partilham a última das exclamações. Quero dizer: não a exclamação primeira, segunda, terceira, mas a última — aquela que chega com o desespero de não haver nada mais a dizer sobre a tísica ou o tísico. A exclamação aporética.*

*

3. CAMILO PESSANHA E MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO

3.1.

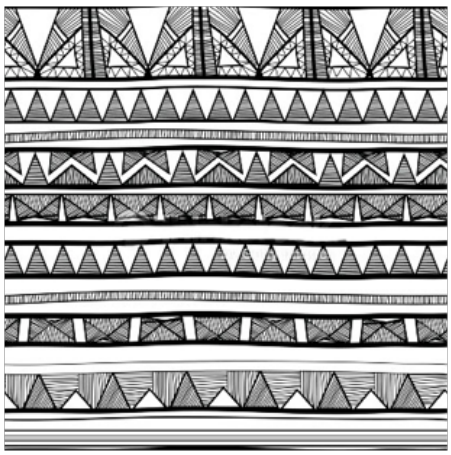
Imagens que passais pela retina
Dos meus olhos, porque não vos fixais?

És capaz de identificar facilmente todas as palavras. Substantivos: "imagens, retina", "olhos". Verbos: "passar", "fixar". Pronomes, conjunções, advérbios, preposições: "que", "pela", "dos", "meus", "não", "vos". És igualmente capaz de identificar, com base nos substantivos, nos verbos, nos pronomes, conjunções, advérbios e preposições o seu sentido. Mais, o sentido é tão claro que, acaso tentes voltar a dizê-lo por outras palavras, não serás propriamente bem sucedido:

1ª tentativa: *perguntar às imagens que passam pela retina dos seus olhos por que não ficam paradas.*
2ª tentativa: *questionar a inconstância e a brevidade das imagens que passam pela retina dos seus olhos.*
3ª tentativa: *queixar-se da agitação das imagens que passam pela retina dos seus olhos.*

O interesse dos dois versos — concluis — reside na singularidade deste campo óptico em específico. Por isso, representas, por meio de uma linha, o campo óptico de toda a gente e, depois, este campo óptico em específico:

Para este campo óptico em específico, as representações são ilimitadas, porque, ao contrário de Cesário e Nobre, onde me apoiava — ainda que inseguramente — em quadros concretos e familiares, Pessanha desafia o concretismo e a familiaridade. Por esta razão, as possibilidades de representação da segunda linha são infinitas:



Continuas e, por momentos, supões que terás de contradizer-te. "Água" e "fonte" são elementos concretos e familiares. Aliás, fazem parte do mesmo campo semântico:

> Que passais como a **água** cristalina
> Por uma **fonte** para nunca mais!...

Porém, talvez, não tão concretos e familiares quando atentas na natureza da água. Escreves: *a escolha da palavra "água" vem comprovar que as possibilidades de representação da palavra "imagens" são, de facto, infinitas. Imagino uma corrente de água. Com o dedo indicador, defino um ponto na corrente de água: ponto* H. *Aguardo um segundo — menos, se assim quero. De novo, com o dedo indicador, toco o ponto* H. *As coordenadas do ponto* H *(latitude, longitude) são as coordenadas para um ponto que vou encontrar marcado no solo por onde a água passa, não na água. Não posso saber se a substância que atravessou o ponto* H *voltará a atravessá-lo.* Transcreves: *"nunca mais"*. Reformulas: *Não posso nunca mais saber, etc., etc..*

E depois lês:

> Ou para o lago escuro onde termina
> Vosso curso, silente de juncais

A escolha da palavra "Lago" não é outra coisa senão a continuação do sentido contido na escolha da palavra "água". A escolha do adjectivo "escuro" não é outra senão a continuação do sentido contido nas palavras "água" e "lago".

A expressão "vosso curso, silente de juncais" modera, porém, o ritmo um tanto rápido da tua leitura. Conheces a palavra "silente", vinda directamente do latim *silens, — entis*; também conheces a palavra "juncais", vinda igualmente do latim *juncu, juncī* (em português, junco + ar, verbo regular *juncar*). Tentas, de novo sem sucesso, traduzir o sentido formado a partir do alinhamento de ambas as palavras:

1ª tentativa: *cobrir de modo silencioso uma superfície com folhas de plantas que se desenvolvem em espaços húmidos.*
2ª tentativa: *curso de água que corre em silêncio como um conjunto de plantas monocotiledôneas.*
3ª tentativa: *conjunto de plantas monocotiledôneas que se assemelha a um silencioso curso de água.*

3.2.

> E o vago medo angustioso domina,
> — Porque ides sem mim, não me levais?

Pensas que chegaste à parte mais complicada do poema e aquela que é, até agora, a parte mais complicada do poema desarma-te. Como vais tu explicar que aquele que, há pouco, falava das imagens inquietas, quer ser agora levado por elas? O que significa ser levado por elas? O que significa não ser levado por elas?

1ª tentativa: [redacted]
2ª tentativa: ...
3ª tentativa: [redacted]

Sem vós o que são os meus olhos abertos?
— O espelho inútil, meus olhos pagãos!

Problemático. Vamos por passos: número um: sem as imagens, os olhos são um espelho inútil. Número dois: sem as imagens, os olhos são pagãos. Raiz do problema: que sentido está implícito em olhos pagãos? Suponhamos que pagão é antónimo de cristão. Suponhamos, por sua vez, que as imagens são sinónimo de Deus. Se as imagens desaparecem, Deus desaparece. Sem Deus, os deuses?

Prossegues:

Aridez de sucessivos desertos...
Fica sequer, sombra das minhas mãos,
Flexão casual de meus dedos incertos,
Estranha sombra em movimentos vãos.

Anotas: *O eremitismo é muito caro à religião cristã. Deserto: o lugar dos eremitas. "Sombra das minhas mãos,/ Flexão casual de meus dedos incertos,/ Estranha sombra em movimentos vãos" são a sequência da mesma imagem. Leio "Sombra das minhas mãos", olho depois as minhas próprias mãos e a sombra das minhas próprias mãos; "Flexão casual de meus dedos incertos": observo agora uma das duas mãos, abro e fecho repetidamente os seus cinco dedos.*

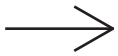
Lembro-me, de repente, da retina que não fixa as imagens. Imagino, pois, que abrir e fechar cinco dedos incertos seja como abrir e fechar dez dedos de uma só vez. "Estranha sombra das minhas mãos" vem comprová-lo. A sombra de cinco dedos incertos nunca poderia ser apenas a sombra de cinco dedos. Por isso mesmo é estranha.

3.3. A leitura de Pessanha preparou-te para a leitura de Sá-Carneiro. Melhor: Cesário, Nobre e Pessanha preparam-te para Sá-Carneiro. A agudeza quase matemática de Cesário, a agudeza não tão matemática de Nobre e a completa ausência de agudeza e matemática em Pessanha preparam-te para o labirinto:

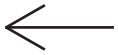
Perdi-me dentro de mim
Porque eu era labirinto,
E hoje, quando me sinto,
É com saudades de mim.

A sonoridade da estrofe (mim — mim; labirinto — sinto), quer dizer, a repetição de dois sons (duas vezes cada um) representam a ida e a vinda dentro do mesmo circuito. Como se,

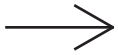
Perdi-me dentro de mim



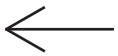
Porque eu era labirinto,



E hoje, quando me sinto,



É com saudades de mim.



Qual é o sentido?, perguntas. Respondes: o sentido divide-se em dois tempos distintos: passado, presente. Passado: comparação entre o sujeito e o labirinto; consequência da comparação: o sujeito perdeu-se em si mesmo. Presente: o sujeito sente-se a si mesmo; consequência segunda: o sujeito sente saudades de si próprio.

A lógica sonora da segunda estrofe segue a lógica sonora da primeira. Dois sons (cada um deles repetido duas vezes):

Passei pela minha vida
Um astro doido a sonhar.
Na ânsia de ultrapassar,
Nem dei pela minha vida...

Leio a segunda estrofe e a primeira palavra que me ocorre é ὕβρις (hybris). *Digo-o de outro modo: querer mais do que aquilo que se deve, querer como um deus quando não se é um deus. Concluo-o lendo "ânsia de ultrapassar". E encontro uma separação evidente entre o sujeito e a vida. A separação, em termos gerais, não é tão previsível quando evidente. O poema não trata, contudo, episódios previsíveis — pelo contrário, o poema existe para contrariar aquilo que é, em si, previsível. Regresso à* hybris. *A* hybris *ensinou-me que, quando se quer muito aquilo que não se pode, perde-se até aquilo que se tinha no início. Neste caso, a vida.*

Segunda lição:

Para mim é sempre ontem,
Não tenho amanhã nem hoje:
O tempo que aos outros foge
Cai sobre mim feito ontem.

Pensar de modo frequente naquilo que se perdeu corresponde a viver no tempo correspondente àquilo que se perdeu. Significa, além disso, sentir falta do que nunca se viveu inteiramente:

(As minhas grandes saudades
São do que nunca enlacei.
Ai, como eu tenho saudades
Dos sonhos que não sonhei!...)

Não há saída possível. Cada estrofe é um círculo. O conjunto das estrofes é, por essa razão, um labirinto. Vou e regresso, vou e regresso. Não há como ir completamente. Ir é regressar. Regressar é ir. O que resta? O poema responde sem responder. Resta a auto-comiseração?

E tenho pena de mim,
Pobre menino ideal...
Que me faltou afinal?
Um elo? Um rastro?... Ai de mim!...

Repito "Pobre menino ideal". Lembro-me imediatamente daquele verso, "nobody loves a genius child". É Langston Hughes. Esqueço, porém, Langston Hughes. Não há ponta de auto-comiseração em Hughes. Apenas verdade. E todos sabem que não há verdade num labirinto, onde tudo se relativiza por se repetir; a verdade está à saída do labirinto. Não há saída possível do labirinto do poema.

Prossigo, porque só me resta prosseguir:

Álcool dum sono outonal
Me penetrou vagamente
A difundir-me dormente
Em uma bruma outonal.

Paro. Pessanha reinvocado? Melhor: o que significa "sono outonal"? Quer referir-se ao nevoeiro típico do Outono? À indefinição do nevoeiro? Talvez. "Dispersão", espargere, espalhar.

Qual é o verso mais disperso de todos? Aquele que — respondes — me permite a mim começá-lo e terminá-lo como quero. Um verso que não é um verso, mas que, porque incluído no corpo do poema, é ainda verso:

. . . . . .
. . . . . .

chão da feira

Este é o Caderno de Leituras n.38, publicado em agosto de 2015. Outras publicações das Edições Chão da Feira estão disponíveis em: www.chaodafeira.com