caderno de leituras 121

poema

katie peterson

tradução telmo rodrigues

caderno de leituras 121

poema

katie peterson

tradução telmo rodrigues

nota da editora

Esta tradução foi publicada primeiramente no n. 8 (Dezembro de 2016) da revista *Forma de Vida*, do Programa em Teoria da Literatura da Universidade de Lisboa — formadevida.org. A editora optou por manter a grafia do português de Portugal.

Agradecemos a autora e ao tradutor Telmo Rodrigues, bem como a toda a equipe da revista *Forma de Vida*, pela autorização para esta publicação.

I.

Não fiz uma tatuagem, não me juntei a uma seita ou acabei com um casamento irreflectido. Fui para a Universidade de Harvard e escrevi uma tese sobre Emily Dickinson. A dada altura a minha mãe voou da Califórnia para Boston para se certificar de que eu não estava a desperdiçar-me numa bolsa académica. Levei-a a uma visita à casa de Dickinson, em que ela fumou às escondidas, alternando o sacudir da cinza com perguntas à guia: "A Emily Dickinson tinha amigos no liceu?" No acesso à residência, com a assertividade americana de quem quer chegar ao fundo das questões, perguntou, inalando uma baforada: "Kate, o que é que ela *fez* mesmo da vida dela?" Mais tarde nessa noite, organizei uma festa para ela no apartamento que fora do John F. Kennedy no seu último ano em Harvard (eu era orientadora residente na Winthrop House, o aposento universitário de JFK), com algumas pessoas amigas do Departamento de Literatura Inglesa. Descontraída, feliz e deslumbrante, atingindo aquele charme estrangeiro que uma californiana sortuda pode por vezes convocar na costa americana oposta simplesmente por estar deslocada, a minha mãe disse a uma das minhas amigas, uma jovem que estudava o poeta renascentista Edmund Spenser: "*Tu* não queres ser a Emily Dickinson, pois não?"

Depois de a minha mãe morrer, a minha tia, uma professora de liceu, assumiu o papel, sobretudo no Natal e em casamentos de família. O Natal em que o meu irmão se casou fê-la assumir duplamente a responsabilidade enquanto nos debruçávamos sobre peixe fumado: "A Emily Dickinson alguma vez publicou alguma coisa?" Expliquei (outra vez) toda a dimensão das evidências históricas sobre a ambição dela, os poucos poemas sagazes e luminosos que publicou em jornais regionais, a correspondência com o director da *Atlantic*, Thomas Wentworth Higginson. Mencionei, novamente, a acanhada mas perceptível declaração na terceira carta de Dickinson para Higginson: "Sorrio quando me sugere que eu adio 'publicar' por isso ser estranho ao meu pensamento como o

firmamento para a barbatana."[1] "Mas a vida dela não foi um fracasso?", perguntou a minha tia. Exasperada, resvalei da superioridade moral para a lama como um tordo caído, protestando: "Ela está na antologia da Norton!" "Mas ela nunca soube", disse a minha tia tão depressa que percebi logo que já tinha sido derrotada ainda antes de começar, derrotada antes sequer de ter tentado, "nunca deu a ver o seu valor", e isto uma estudiosa de Dickinson deve conceder literalmente, visto que ela guardou os manuscritos numa arca aos pés da cama intencionalmente *longe da luz*; e não estavam apenas atados, mas muito apertados com fio. A minha tia deu o golpe de misericórdia: "Ela não teve audiência."

As minhas palavras de fundo de escada para ela, e suponho, para a minha mãe, chegam anos depois: o poema quer um leitor, não uma audiência. A diferença entre estes não é negociável nem está no olhar de quem vê. O que o criador do poema possa querer é outra questão, mas o poema deseja aproximar-se. Um leitor não significa apenas uma pessoa com um livro enquanto objecto físico, tal como uma audiência não significa apenas um grupo de pessoas sentadas num teatro, mas um poema tem, embutida nele, a possibilidade de encontro que relembra uma pessoa de que ela é, de facto, uma pessoa apesar de tudo, e o desejo do poema de se aproximar contém e articula isto.

O desejo do poema por um leitor é o desejo do poema de proximidade com uma pessoa — um desejo de trazer uma pessoa para dentro dele. O trabalho de "encontrar uma audiência" pode organizar este processo — apesar de também o poder esconder ou atrasar — mas não é o trabalho prioritário do poema, pelo menos de nenhum poema de que eu alguma vez me tenha querido lembrar. A distinção que escolho estabelecer entre o desejo por um leitor e o trabalho de "encontrar uma audiência" tem menos a ver com a diferença entre contemplação silenciosa e performance vocal do que com a diferença entre a imaginação de um mundo privado e a convicção da importância de um mundo público. *Audientia*, o verbo latino na origem da palavra inglesa "audience", significa

1 Emily Dickinson, *Emily Dickinson: Selected Letters*, ed. Thomas Johnson, Cambridge: Belknap Press of the Harvard University Press, 1958, p. 143. L265, escrita a 7 de Junho de 1862.

“ouvir”, e o primeiro significado registado no Oxford English Dictionary, “audição; atenção ao que é dito”, é seguido por outro significado, mais austero: “audição jurídica”. Parte da possibilidade que um poema, e um leitor, detém é a de que pode ser ouvido sem uma audiência pública. Um poema deseja aproximar-se mais do que a performance pública de si próprio, mesmo concordando que seja em público.

II.

poesia e proximidade

Tudo o que me aventurasse a dizer sobre o que um poema pode dizer sobre proximidade vem de uma verdade inata sobre as prioridades da composição de um poema e a experiência desvinculada da sua recepção: um poema avança, e encontra, por isso deve *vir* de alguma coisa em *direcção* a outra coisa qualquer. Há audiência para a poesia (numa época saturada pelos média há audiência para tudo), mas a audiência "imaginada" para o poema ainda tem alguma coisa a ver com um leitor, com a voz individual a encontrar a pessoa individual. Na verdade não interessa se o livro como o conhecíamos zarpou, ou se se encontra no seu fim (apesar de muitas provas mostrarem que não se dá nenhum destes casos, e de os matemáticos ainda usarem giz para além dos computadores). Dir-se-ia até que a Internet reforçou a maneira como a poesia nos estimula a procurá-la enquanto poema, em vez de enquanto pessoas, livros, carreiras ou movimentos. Um poema não é diferente de uma moldura, como um ecrã, como um local, e o "leitor" de que falo não é tanto uma mulher bem-vestida numa divisão de pé-direito alto no seu descanso merecido como é uma pessoa lá fora à procura de algo lá dentro, aquela pessoa solitária na Internet que todos deploramos e somos.

Às vezes atribuímos as nossas dificuldades em compreender um poema ao poema, o que é apenas justo, mas maioritariamente associamos os nossos falhanços em compreender poemas a um falhanço do autor, o que faz um bocadinho menos sentido. Os poemas parecem falhar distintamente em levar-nos para próximo do autor do poema mesmo enquanto nos aproximam de qualquer coisa.

Os poemas ensinam-nos que a proximidade, mais método do que objectivo, deixa menos marcas da sua presença do que gana pela sua recorrência. Quando Robert Frost imagina um teste para saber se um aluno pode conhecer poesia, tem pouco a ver com factos: "A proximidade — tudo depende da proximidade que se

atinge e deveríamos ser avaliados pela proximidade, nada mais. E isso terá de ser calculado por comentários ocasionais, não por perguntas e respostas. Só acidentalmente é que um dia se sabe o quão perto chegou uma pessoa."[2] Factos sobre um poeta proporcionam uma certa familiaridade mas não nos aproximam o suficiente, e ao não nos aproximarem o suficiente, aguçam mais do que saciam o nosso apetite. Os budistas tibetanos possuem o conceito de "inimigo íntimo" de uma virtude, e parece correcto dizermos que a "familiaridade" é o inimigo íntimo da proximidade. Ganhamos "familiaridade" com o autor do poema, mas aproximamo-nos do poema. Apesar de Frost errar *aquilo* que uma pessoa pode entender dentro de um poema, ele tem razão sobre *como* ocorre esse entendimento — por aproximação, não por chegada — e sobre *como* podemos experienciar esse entendimento — pelo casamento entre memória e experiência, em vez de mera memória só de dados.

O conhecimento poético ensina-nos que a proximidade, se é para a sentirmos real dentro do poema, parece quase sempre um acidente — pode preparar-se mas não controlar. Em termos humanos, é como darmos um encontrão a um estranho na rua. E assim, pode ensinar-nos sobre tudo aquilo para que nos podemos preparar mas não controlar, como a tecnologia, o amor, a guerra, o futuro. Num poema, somos trazidos ao discurso por assuntos não resolvidos — e um poema bom aproxima-nos disso, deixando-o inacabado, o trabalho do leitor.

Estranhamente, os poemas tentam muitas vezes conseguir proximidade não por serem reconhecíveis, ou legíveis, mas por se afastarem. Não querem usar sempre os canais tradicionais; procuram intimidade fora dos seus caminhos conhecidos. É um dado universalmente reconhecido que Emily Dickinson adorava falar sobre a morte. Mas universalmente é menos reconhecido que Dickinson usava a morte para tornar a vida radiosa. Nos poemas em que morre, Dickinson faz muitas vezes um último esforço:

2 Robert Frost, "Education by Poetry: A Meditative Monologue", em *The Collected Prose of Robert Frost*, ed. Mark Richardson, Cambridge: Harvard University Press, 2010, p. 101-111.

Morri pela Beleza — mas mal estava
Ajustada no Túmulo
Um Outro que morreu pela Verdade,
E jazia no Quarto adjacente —
Me disse docemente "Porque morrera eu?"
"Pela Beleza", respondi —
"Pela Verdade — eu — que Ambas O Mesmo são —"
Disse Ele "Então somos Irmãos" —
E tal como Parentes se encontram numa Noite —
Assim falámos de Quarto para Quarto —
Até que o Musgo nos chegou aos lábios —
Cobrindo — os nossos nomes —[3]

Os dois estão próximos, e estão quase mais vivos do que nós, por instantes. E como explicarei em maior detalhe mais à frente, um poema exulta naqueles momentos da experiência humana nos quais duas pessoas, com uma ideia do acidental, conhecem-se de forma imprevista. Aqui não se conhecem numa rua normal, no pátio da frente ou num transporte público, mas falam no tipo de tom que poderiam usar se estivessem numa daquelas empresas comuns, apesar de aquilo que está em causa na sua conversa se elevar acima de assuntos que poderíamos reconhecer como quotidianos. O poema pode tornar-se um local para este tipo de proximidade, e este tipo de proximidade pode mostrar-nos um significado essencial acerca de proximidade — a sua habilidade para incitar e imaginar experiências de comunicação e relação novas, mesmo dos papéis sociais mais fossilizados.

3 Emily Dickinson #448, *The Poems of Emily Dickinson, Reading Edition*, ed. R. W. Franklin (Cambridge: Belknap Press of the Harvard University Press, 2nd Edition, 1999), p. 207. [Nota do tradutor: Tradução portuguesa de Ana Luísa Amaral: *Cem Poemas*. Relógio D'Água: Lisboa, 2010.]

III.

o mito da origem II

A pessoa também pode ser um acidente. Nenhum de nós pediu para nascer e entramos no mundo como criaturas surpresas, surpreendendo por sua vez até quem já sabia que estávamos a chegar. Comecei por especular sobre como a "proximidade" está em causa para o poema, e o que o poema pode ensinar-nos sobre ela, mas perturbam-me (como a muitos poetas) as afirmações com inclinação para a certeza depois de uma única experiência ou momento. O poema, maquineta uni-vocal que é, determinado a entrar no ouvido do leitor em vez de ser meramente testemunhado, continua a insistir na especificidade e a insistir em aproximar-nos daquilo que nos pode ensinar através dos particulares da experiência e do discurso. Tenho de voltar aos particulares agora, de forma a encenar, em vez de descrever, como o desejo de estar próximo motiva o poema e como a necessidade de nos aproximarmos determina o caminho do leitor.

Há uns anos, na véspera de um aniversário marcante, apercebi-me de que andava a ler, de maneira compulsiva, poemas escritos por volta do ano em que eu nasci. Questiono-me agora sobre o que procurava. Uma especulação persiste: desejava tornar o acidente do meu nascimento nalguma coisa mais real, especialmente porque nenhum dos marcos tradicionais, como o casamento ou os filhos, tinha aparecido para assinalar a minha chegada à imaginária meia-idade do progresso na vida. Agora parece uma perspectiva tentadora pensar nos poemas nascidos no ano em que uma pessoa nasceu, esse ano marcante embora acidental, como pessoas que pudéssemos encontrar na rua, conhecidos que nos foram oferecidos pelas circunstâncias e pela cultura, companheiros de casa no ventre cultural, concebidos e nascidos connosco. De alguma maneira seduzida por esses poemas, questiono-me sobre se desejava lembrar-me daquele encontro inicial, e do meu próprio nascimento para a linguagem, ao encená-lo intencionalmente outra vez.

A dada altura, comecei a escolher dar com um poema: "A Uma Pereira em Flor" ["To a Blossoming Pear Tree"], escrito em 1974 pelo poeta americano James Wright.

Antes disto, lembrara-me de Wright, nascido no Ohio, por causa do poema particular e não do livro. Pode ser porque o seu trabalho ama o momento, e ama tentar congelar momentos no tempo sem deixar de contar uma história; num certo sentido, escreve poemas narrativos para poder encontrar lá dentro o momento lírico. Dentro do poema particular, lembro-me do trabalho de Wright pelos seus finais, versos isolados e imagens, fios que conduzem de volta ao labirinto da escrita, momentos de convicção ilusoriamente vigorosos que no seu melhor tremem um pouco, mostram-se um pouco frágeis e descobrem uma intimidade com o leitor que parece diminuir uma distância:

> Aquele trigo reclina-se de volta à sua própria escuridão,
> E eu inclino-me para a minha.[4]
>
> *
>
> De repente percebo
> Que se saísse de dentro do meu corpo me romperia
> A florir.[5]

A colectânea de onde são retirados estes finais, *The Branch Will Not Break*, de 1963, cheia de poemas ricos em imagens sobre a vida da classe operária antes da Segunda Guerra Mundial em Martin's Ferry, no Ohio, a cidade das minas de carvão onde Wright foi criado por um mineiro e uma lavadeira, possui os poucos poemas pelos quais Wright permanece conhecido (sobretudo entre escritores) — "Lying in a Hammock at William Duffy's Farm in Pine Island, Minnesota", que segue uma lista de imagens com um

4 "Princípio" ["Beginning"], James Wright, *Above the River: The Complete Poems* (Nova Iorque: Farrar Strauss and Giroux and the University Press of New England, 1990), p. 135. [N. t.: Todas as traduções são minhas, excepto onde indicado.]

5 "Uma Bênção" ["A Blessing"], Wright, 143. [N. t.]

verso final repentino, "Desperdicei a minha vida",[6] e "Autumn Begins in Martin's Ferry Ohio", que, no final, torce a descrição de um jogo de futebol americano no liceu com um tom de retórica latina: "Portanto,/ Os filhos deles crescem suicidamente belos/ No início de Outubro,/ E galopam terrivelmente contra os corpos uns dos outros".[7] A versão académica de um sonho americano materializado, Wright tornou-se uma história de sucesso depois de a sua educação universitária financiada pela reforma de ex-combatente ter assegurado que o seu talento encontraria oportunidades. Possuindo uma memória eidética e ouvido absoluto para a poesia, escreveu usando métrica tradicional, semelhante a Thomas Hardy, até que se cruzou com os poemas de um Pablo Neruda guiado pelas imagens. Inebriado pelo verso livre e pela imagem, cortando com o seu estilo inicial escreveu *The Branch Will Not Break*. *The Branch Will Not Break* é, num certo sentido, um livro de finais, epifanias falsas e verdadeiras, composto por retratos de pessoas que estão de algum modo ou impedidas de sair ou impedidas de entrar, dando origem a poemas com finais que são ou cintilantemente fechados, ou abertos: "Olho freneticamente à volta".[8] Os poemas do livro ou apontam à infância ou procuram uma consciência que possamos associar à infância, onde as pessoas podem tornar-se flores e comunicar com o trigo. A memória mancha os sentidos; o leitor acaba o poema encalhado algures de propósito. Wright tem a sensibilidade de um vagabundo americano mas sem a fome pela vida de vagabundo — na realidade, parece que ele está à procura de casa.

Mas não foram estes poemas, os que fizeram a sua reputação, que Wright escreveu no ano em que eu nasci. Em 1974, Wright ganhou o Pulitzer, divorciou-se, casou outra vez, deixou de beber e os seus poemas começaram a suster as suas imagens mais rudemente, com uma voz que interferia mais com a descrição e deixava menos à imaginação. *Two Citizens*, o livro que Wright publicou no ano *antes* de eu nascer, alterna narrativas mortificantes da

6 "I have wasted my life", Wright, 122. [N. t.]

7 "Therefore,/ Their sons grow suicidally beautiful/ At the beginning of October,/ And gallop terribly against each others' bodies", Wright, 121. [N. t.]

8 "I look about wildly" ["Fear is What Quickens Me"], Wright, 123. [N. t.]

existência americana no familiar Ohio com sonhos deambulantes em solo europeu contados enquanto viajante, os dois tipos diferentes no tom mas semelhantes na estratégia franca e coloquial. O primeiro poema do livro acaba dirigindo-se aos seus críticos académicos, "Porra, não tenho nada/ Oh seus cabrões,/ Como vos odeio"[9] e a linguagem do livro parece excessiva na sua franqueza, como uma pessoa a tentar sentir outra vez tentando aproximar-se agressivamente. Os poemas de amor começam a assemelhar-se a filípicas, brutalmente românticos:

> O teu problema é
> Que pensas que tudo o que eu quero
> É meter-me na cama
> E fazer amor contigo.[10]
>
> *
>
> Tinha bem a noção
> De que era o inferno.
> O que mais vais ganhar
> quando não tens nada?[11]

O próprio Wright repudiou violentamente o livro depois de o escrever: "Nunca escrevi nenhum livro que deteste muito. Independentemente do que possam pensar sobre ele, sei que este livro é conclusivo. Deus me perdoe se alguma vez escrever outro."[12] Terá ele sentido a sua própria miopia, uma proximidade azedada, no seu reencontro com o discurso americano simples?

Depois de publicar *Two Citizens* (1973), James Wright perdeu o pai, regressou aos Estados Unidos e ficou sóbrio. No ano em que eu nasci, 1974, escreveu o poema "A Uma Pereira em Flor", que dá título ao seu livro seguinte (publicado em 1978). Conta a história

9 "Hell, I ain't got nothing/ Ah you bastards,/ How I hate you", Wright, 225. [N. t.]
10 "Amor Num Quarto Quente no Inverno" ["Love in a Warm Room in Winter"] Wright, 229. [N. t.]
11 "Paul", Wright, 237. [N. t.]
12 James Wright, entrevista de Peter A. Stitt, The Paris Review, n. 62, Verão de 1975; disponível em: tinyurl.com/theartofpoetry. [N. t.]

completa de um verdadeiro encontro acidental na rua e as suas consequências e retrata-o como um encontro ocasional convertido numa experiência com forma:

A Uma Pereira em Flor

Belas flores naturais
Corpo puro delicado
Manténs-te sem tremer.
Pequena névoa de luz estelar caída
Perfeita, para além do meu alcance
Como te invejo.
Pois se pudesses ao menos ouvir
Dir-te-ia alguma coisa,
Alguma coisa humana.
Um velho
Apareceu-me uma vez
Na intolerável neve.
Tinha uma chamuscadela de branca
Barba no seu rosto.
Demorou-se numa rua de Mineápolis
E acariciou o meu rosto.
Dá-mo, implorou ele.
Pago-te o que quiseres.
Vacilei. Ambos aterrorizados
Esgueirámo-nos,
Cada um no seu caminho a esquivar-se
Aos cruéis jactos do frio.
Belas flores naturais
Como poderiam
Afligir-se ou inquietar-se ou preocupar-se
Com o envergonhado, desesperado
Velho? Estava tão próximo da morte
Que estava disposto a levar
Qualquer amor que lhe calhasse
Mesmo correndo o risco
De algum polícia gozão
Ou algum miúdo pedante

Lhe esmagar a dentadura
Conduzindo-o talvez
A um sítio escuro e aí
Pontapeá-lo na sua virilha morta
Só para se divertir.
Jovem árvore, sem peso
Algum para além das tuas belas flores naturais
E orvalho, escuro
Sangue no meu corpo arrasta-me
Para baixo com o meu irmão.[13]

Encontros cara-a-cara, o ganha-pão de Wright, preocupam ainda mais o poeta nestes últimos anos de trabalho (morreu em 1980). Delicia-me irracionalmente que este poema tenha sido escrito no ano do meu nascimento (e que de facto a primeira versão tenha sido composta, de acordo com a viúva do poeta, perto da data da minha concepção).[14] Imagino que à medida que eu entrava no mundo, "A Uma Pereira em Flor", coincidindo comigo nesse grande corpo do mundo, também entrava no mundo e assim juntámo-nos de alguma maneira, como se numa noite fria na rua de uma cidade (também acontece que o dia do nascimento de Wright é três dias antes do meu, a meio de Dezembro). Estas ligações não precisam de ser verdadeiras literalmente: acredito que o poema e o leitor, por uma questão de hábito, têm uma proximidade que se parece muito com esta, iniciada por acaso mas manifesta na intimidade.

Uma característica dessa proximidade, uma descrição da sua natureza, pode ser a transformação do acaso em forma, uma captura do momento que a torna numa coisa que podemos realmente ver e lembrar. A minha proximidade com o poema possui uma característica de acaso, mas começa na minha própria invisibilidade, uma vez que James Wright certamente não tinha nenhuma ideia de mim.

13 Wright, 316. [N. t.]
14 The Free Library, "The Love Song of James Arlington Wright: an essay and interview with Annie Wright", disponível em: tinyurl.com/thelovesongwright.

Mas o poema não consegue deixar de pensar em mim, e por mim quero dizer qualquer pessoa que possa ouvir. Coloca o mundo frio do Inverno do Midwest dentro de um tempo primaveril imaginado no qual uma árvore podia ouvir se fosse capaz. E ao contar a sua história, continua a reorientar aquele para quem está a falar, como se à procura de uma pessoa que possa ouvir, ou de um sítio onde a audição possa começar — o narrador dirige-se à árvore, o narrador conta uma história sobre ser abordado por um velho, o narrador volta a dirigir-se à árvore e ao fazê-lo dirige-se não só ao velho mas a todos os que lhe possam fazer mal, incluindo o próprio narrador. O velho dirige-se a ele com um anseio sexual e desesperado, e muito pouco atraente, mas podemos reconhecer a resposta do narrador como assemelhando-se a "pânico homossexual", um receio do desejo do homem que se assemelha a um receio de ser atacado.

E, portanto, o poema também entende a distância. "A Uma Pereira em Flor" começa não a falar sobre o encontro com a outra pessoa mas a falar de uma pereira, uma das árvores americanas mais comuns e robustas, maravilhosa na Primavera, e, de repente, estranhamente, perto do narrador. Esta proximidade tem limites, e são os limites da linguagem: "Pois se pudesses ao menos ouvir".[15] A imaginação do poema do seu leitor encontra-se exactamente neste verso. O leitor pode ouvir aquilo que a árvore não consegue. O leitor é aquele que *podia* ouvir, e o "pudesses" é importante: não há garantia. A privacidade do poema vai assim tão fundo. O trabalho do poema tem a ver com pôr duas pessoas cara-a-cara, mas não pode ser feito sem o intermediário natural — a pereira em flor, cuja privacidade, por ser inaudível, é mais profunda.

Um poema como este encena a proximidade como um trabalho inacabado. Vê a proximidade como uma abertura ou um caminho. Um poema como este imagina que provoca tarefas inacabadas em vez de impor juízos pré-estabelecidos. Olhando para a última estrofe do poema, o leitor não só observa, mas cai numa espécie de triângulo com o narrador de Wright, o velho na rua e a maravilhosa árvore surda (ainda que se lhe dirijam). E a afinidade que o poema provoca, entre poema e pessoa, tão tenaz nas nossas

15 "For if you could only listen." [N. t.]

cabeças, aquele "chegar perto" de que Frost fala, transforma-se, no poema, num nexo de afinidade entre o poema e algumas pessoas diferentes. As coordenadas espirituais do poema tornam-se na verdade bastante confusas. O narrador alega que ele *não* é como a árvore, no princípio; depois *declara* que ele não é como o homem na rua; depois encontra-se enredado com ambos, o transcendente e o abandonado, tão orientados quanto ele está perdido e vice-versa.

Na tradição ocidental, a história dos poemas sobre encontros estranhos em viagens poderá começar com Dante, que, encalhado na meia-idade, também se encontra encalhado num bosque, onde encontra um leão e, depois, um guia, Virgílio, o grande poeta latino do amor, que o leva pelo submundo, o *Inferno*, conduzindo-o celestialmente pelas narrativas pessoais, a partir de perspectivas tão memoráveis que deram origem a obras de arte de todos os tipos ao longo de centenas de anos. No século XX, o cidadão britânico nascido americano, T. S. Eliot, transforma esta história numa história sobre espaços públicos. Dando consigo numa rua nevoenta de Londres a meio da segunda secção de "Little Gidding", o último poema da sua obra-prima tardia *Four Quartets* , um livro que os leitores amam ou odeiam dependendo da seriedade com que conseguem usar o verbo "crer" (quem odeia não consegue), encontra uma figura muito parecida com Virgílio "na hora incerta antes do amanhecer".[16] O seu encontro toma a forma de uma proximidade emergente:

> Eu era ainda o mesmo
> E sabia quem era e contudo era algum outro —
> E ele um rosto ainda em formação; mas as palavras bastaram
> Para forçar o reconhecimento que precederam. [17]

Este encontro não finge uma intimidade total. São "demasiado estranhos um ao outro para mal-entendidos", capazes de

16 *Quatro Quartetos*, p. 81. Todas as referências à obra de T. S. Eliot seguem a tradução de Gualter Cunha, excepto onde anunciado: *Quatro Quartetos*. Tradução e introdução de Gualter Cunha. Lisboa: Relógio D'Água, 2004. [N. t.]

17 *Quatro Quartetos*, p. 83. [N. t.]

conversar apenas por causa do momento que lhes foi oferecido. O velho de Wright não esconde nenhuma sabedoria virgiliana no discurso, mas ocupa um lugar semelhante com o seu corpo, o que coloca um desafio mais sombrio: como não rejeitar ou violentar o que é desconhecido, ameaçador ou necessitado. Num poema, as palavras podem às vezes ser suficientes para forçar um reconhecimento para além dos canais normais, disponível enquanto esperança (incerta) em vez de presença (óbvia). A proximidade não gera simplesmente reconhecimento daquilo que alguém já é, mas daquilo em que se pode tornar. A proximidade — entre duas pessoas numa rua ou entre leitor e poema — não indica um objectivo concretizado, mas a possibilidade de um reconhecimento tornado manifesto, um momento em que coordenadas pré-existentes são renegociadas por outra voz, e uma realidade a ficar focada no presente.

IV.
a proximidade agora

Parece que estamos a ter uma crise particular na comunidade americana sobre como ficamos próximos uns dos outros em espaços públicos. Protestos e motins em Ferguson, Baltimore e Oakland colocaram mais pessoas em proximidade física umas com as outras do que aqueles que os precederam; estas manifestações foram inspiradas por uma série aparentemente infindável de encontros individuais entre polícias armados e cidadãos afro-americanos que deram origem a que os últimos fossem baleados.

Procurei poemas escritos nos últimos anos sobre pessoas que se encontram "na rua" ou, na verdade, em qualquer espaço público. A maioria dos poemas que encontrei — todos os poemas que encontrei, na verdade — eram de mulheres, não-brancos ou imigrantes. "Accident, Mass Ave", da poeta homossexual Jill McDonough, de Boston, conta a história de uma perda de calma na sequência de um pequeno acidente de carro.[18] Os poemas do poeta afro-americano Jericho Brown sobre vadiar nos seus dois primeiros livros nunca deixam de pôr pessoas cara-a-cara.[19]

Não acredito que homens brancos nunca se encontram na rua acidentalmente, mas surpreende-me que sejam aqueles que se sentem vulneráveis a escrever os poemas memoráveis sobre esses encontros. E também suspeito que todos nós nos encontramos com estranhos com muito menos frequência do que era habitual à medida que o ciberespaço contraiu um pouco as nossas experiências terrenas (teria James Wright apenas comprado o bilhete de autocarro on-line em 2015 ou desistido a tentar?). Para aqueles que se sentem impotentes, o encontro na rua expõe a vulnerabilidade de um mundo privado, uma vez que acarreta a possibilidade

18 Jill McDonough, "Accident, Mass Ave", disponível em: tinyurl.com/accidentmassave.

19 Jericho Brown, *Please.* Kalamazoo: New Issues, 2008; e Jericho Brown, *The New Testament,* Port Townsend: Copper Can.

de violência, tal como com o velho em "A Uma Pereira em Flor", que o narrador do poema sabe poder ser agredido porque ele próprio consegue imaginar-se a agredi-lo. Começo a suspeitar de que num bom poema a poesia constitui uma invasão *pela* privacidade, não uma invasão *à* privacidade. Permite a uma pessoa real intrometer-se num estereótipo. Converte a proximidade entre pessoas numa proximidade real cheia de energia em potência, ambas mostrando-nos os limites do que podemos compreender e propondo-nos que trabalhemos nisso, mas menos como um decreto do que como um desafio. Assim, a poesia afirma: a proximidade está cheia de energia em potência e a proximidade é como uma explosão contida, um soco congelado no último segundo.

A negritude, para os americanos, pode ser o local onde ainda não aprendemos a ser como eram o narrador de T. S. Eliot e o seu Virgílio londrino modernizado, "demasiado estranhos um ao outro para mal-entendidos". Não nos permitimos chegar suficientemente perto para saber que ainda não sabemos do que estamos a falar. Em 2014, a poeta afro-americana Claudia Rankine publicou um livro chamado *Citizen: An American Lyric*, que por acaso está escrito maioritariamente em prosa. As primeiras secções do livro, numa segunda pessoa próxima, documentam tenazmente as negações de humanidade infligidas por pessoas brancas a pessoas que não o são, como uma amiga a confundir o nome da narradora com o nome da empregada negra que trabalhava em sua casa. O poema soa a uma pessoa normal a falar consigo mesma: "O que é que ele acabou de dizer? Ela disse mesmo aquilo? Será que ouvi mesmo aquilo que penso que ouvi? Aquilo acabou de sair da minha boca, da boca dele, da tua boca?".[20] Ao contrário da empolada apóstrofe de primeira pessoa de James Wright, a proximidade mais conversacional de Rankine, um enganadoramente simples avançar e recuar, brinca com a disponibilidade imaginativa que temos de nos acomodar ao "tua" ["your"] dela. Os parágrafos do livro são muitas vezes curtos, contando as histórias de micro-agressões pela diminuição da escala do que é ouvido, apesar de

20 "What did he just say? Did she really say that? Did I hear what I think I heard? Did that just come out of my mouth, his mouth, your mouth?" (Claudia Rankine, *Citizen*. Minneapolis: Graywolf, 2014, p. 9.) [N. t.]

reduzir a escala do que é visto. Num episódio cómico, a narradora, presumivelmente uma mulher afro-americana, vai a um psicólogo novo, especialista em traumas, e acaba a ser confundida com um intruso e perseguida pelo cão do psicólogo. Não se parece com um "poema", excepto na maneira como traz o leitor para tão perto, provavelmente mais perto do que qualquer leitor branco já esteve disposto a estar não apenas de como é ser um intruso quando procuramos um psicólogo, mas como é ser o psicólogo.

O livro de Rankine (que já está na quarta edição) apelou às pessoas por causa da sua presciência — a fotografia da capa é de um capuz negro e *Citizen* inclui uma página memorial a todos os homens afro-americanos baleados por polícias, que aumenta a cada nova tiragem. Mas suspeito que o livro de Rankine apelou a tantas pessoas por o seu método ser o da proximidade. A poesia fará o que for preciso para obter proximidade e *Citizen* simplesmente usa a prosa e, nas últimas secções, o equivalente à voz-off dos guiões de cinema para a obter. Disse Rankine a um jornalista em 2015: "É um livro de poemas porque eu sou uma poeta." Os seus leitores não a questionaram. Tem havido pouca discussão, mesmo no mundo da poesia, sobre se o livro se qualifica como sendo um livro de "poemas". A proximidade gerada pelo livro extingue a questão. Rankine, enquanto poeta, requer que a proximidade seja incorporada, em vez de simplesmente imaginada. Por fim, essa proximidade requer ela própria corpos para a sua encenação e performance — uma imaginação não apenas daquilo *de* que nos aproximamos mas daquilo *com* que nos aproximamos.

Num dos últimos poemas de *Citizen* , Rankine imagina um espaço público — uma carruagem de comboio — onde ela deu consigo numa espécie de visão onírica. Observa um homem, presumivelmente um homem negro, ao lado do qual ninguém se senta:

> O homem não dá por ti enquanto te sentas porque o homem sabe mais do lugar vago do que tu. Para ele, imaginas, é mais como respiração do que arrebatamento; teve de pensar tanto sobre isso que não lhe chamarias pensar.
> Quando outro passageiro sai do seu lugar e a mulher em pé se senta, olhas de relance o homem. Está a olhar para lá da janela para o que parece ser escuridão.

> Sentas-te ao lado do homem no comboio, autocarro, no avião, sala de espera, qualquer lado onde ele possa ser abandonado. Pões o teu corpo ali em proximidade a, adjacente a, ao lado de, dentro.
> Não falas a menos que te dirijam a palavra e o teu corpo fala para o espaço que preenches e continuas a tentar preenchê-lo só que o espaço pertence ao corpo do homem ao teu lado, não a ti.[21]

A proximidade obriga-nos a fazer o que for que pareça humano na linguagem para encontrar este momento em que estas imaginações são possíveis (mesmo escrever em prosa). Farei qualquer coisa, diz o poema do século XXI, para encontrar este trabalho inacabado.

21 Rankine, *Citizen*, p. 131-133.

caderno de leituras 121

Poema
Poem
Katie Peterson

Tradução
Telmo Rodrigues

Edição
Maria Carolina Fenati

Revisão e projeto gráfico
Luísa Rabello

Coordenação da coleção
Maria Carolina Fenati
Luísa Rabello

Composto em Noe Text e Acumin

Edições Chão da Feira
Belo Horizonte, janeiro de 2021
Esta e outras publicações da editora estão
disponíveis em www.chaodafeira.com

Este projeto foi realizado com recursos
da Lei Municipal de Incentivo à Cultura de Belo Horizonte

Realização

PROJETO REALIZADO PELA SOCIEDADE CIVIL COM RECURSOS ORIUNDOS DA POLÍTICA DE FOMENTO À CULTURA MUNICIPAL

Incentivo

LMIC LEI MUNICIPAL DE INCENTIVO À CULTURA

CULTURA

PREFEITURA BELO HORIZONTE
GOVERNANDO PARA QUEM PRECISA

Projeto 1094/2020