

Índice

Uma Intimidade às Avessas	11
I	19
II	31
III	45
IV	61
V	79
VI	97
VII	115
VIII	131
IX	147
X	163
Obras Citadas	177

Uma Intimidade às Avessas

Existe um gênero de poesia que poderá ser melhor descrito se o imaginarmos como uma conversa na qual não participamos, em que são ditas palavras que não nos são dirigidas e que ouvimos por acaso. O verbo inglês *overhear* é particularmente ilustrativo deste caso. Apanhamos uma conversa a meio, e só aos poucos vamos percebendo o que é dito, por quem e a quem. Mas nem sempre chegamos a perceber todas estas coisas. Por outro lado, quando apanhamos uma conversa a meio, à medida que vamos percebendo o que é dito, passamos também a saber um pouco mais acerca de quem diz e de quem escuta. Ao ouvirmos uma conversa por alto, estamos de certo modo a usurpar a intimidade alheia. Aquilo que escutamos é dito num contexto particular, e muitas vezes o que é dito só poderá ser entendido por quem conta e quem ouve em primeira mão. De certo modo, aquilo que se relata é para ser entendido de uma maneira *especial*. Consideremos o exemplo dos sonhos: a quem os contamos, e para quê? Ninguém se lembraria de organizar uma palestra ou convocar uma audiência *apenas* para contar um sonho que teve. De preferência, contamos um sonho a alguém que nos é próximo ou com quem temos uma relação de intimidade, com o objectivo de tentarmos esclarecer o significado que esse sonho pode ter na nossa vida ou simplesmente para aliviarmos a consciência e acalmarmos uma qualquer inquietação emocional ou intelectual. Poderia chamar-se a isto uma conversa íntima, no sentido em que

aquilo que é partilhado não está, por definição, destinado a cativar o interesse de desconhecidos ou a apelar a uma sensibilidade pública. Por “apelar a uma sensibilidade pública” entendo o gesto expressivo que pressupõe a existência de uma plateia ou de um auditório, ou seja, quem fala ou quem escreve imagina (e prepara) a repercussão particular que as suas palavras poderão ter na sensibilidade de outras pessoas.

A propósito de escrever ou não com uma plateia em mente, Elias Canetti é peremptório ao referir o caso extremado do diário: “No diário, uma pessoa fala consigo própria. Quem não seja capaz de o fazer, quem veja diante de si uma audiência, mesmo que seja uma futura, mesmo que seja uma audiência depois da sua morte, está a falsear.”¹ Imaginemos o caso de alguém que toca piano sozinho numa sala. O que poderá haver de especial na sua interpretação, e em que medida é que esta difere de uma execução na presença de uma ou mais pessoas? Talvez a pergunta deva ser antes: o que é que *acontece* ao intérprete num caso e no outro? Por outro lado, podemos perguntar: quem escuta inadvertidamente essa pessoa a tocar piano sozinha na sala ouve algo de diferente do que poderia ouvir se estivesse presente e a sua presença fosse notada? É possível que estas questões não tenham uma resposta clara, mas será importante considerá-las para se entender a leitura de alguma poesia nos termos anteriormente descritos, ou seja, como escutar uma conversa por alto ou como ler palavras carregadas de um ponto de vista emotivo que não nos eram inicialmente dirigidas. A estranheza que a sua leitura provoca poderá ser conhecida de quem lê, por exemplo, os versos iniciais de “Soneto Já Antigo”, de Álvaro de Campos, pela primeira vez: “Olha, Daisy, quando eu morrer tu hás-de / Dizer aos meus amigos aí de Londres”². O leitor incauto poderá começar por perguntar o seguinte: se eu não me chamo Daisy e não me encontro em Londres, porque é que estou a ler isto? Naturalmente, este

1 Elias Canetti, *A Consciência das Palavras* (trad. Paulo Osório de Castro), Lisboa: Cavalos de Ferro, 2017, p. 68.

2 Fernando Pessoa, *Ficções do Interlúdio* (ed. Fernando Cabral Martins), Lisboa: Assírio & Alvim, 2012, p. 156.

é um exemplo caricatural do que tenho vindo a referir a respeito da leitura de poemas como apanhar uma conversa a meio, e contudo, precisamente por ser caricatura, contém, na sua forma condensada e algo pitoresca, alguns dos aspectos fulcrais para o que se dirá ao longo dos próximos dez capítulos.

A diferença entre considerarmos o poema como uma sequência de palavras que não nos são, à partida, dirigidas e considerá-lo um palco privilegiado para uma educação sentimental (mais ou menos recíproca) entre poeta e leitor, ou enquanto espaço de celebração conjunta e uníssona de emoções, constitui o ponto-chave deste livro. Essa diferença resulta na necessidade de reavaliarmos a noção de intimidade em arte e mais especificamente em poesia. Existem dois eixos sobre os quais alguma poesia considerada lírica ou de carácter meditativo acaba irremediavelmente por gravitar: o primeiro é o da teatralidade, ou da sensibilidade teatral, que parte da noção de que a poesia é uma espécie de livre-trânsito pelos domínios das emoções e serve como espaço comungante de sentimentos; o segundo diz respeito a uma intimidade que o poema deixa transparecer de forma algo contrariada, ou, como prefiro, às avessas. Mais importante do que isto é o facto de existir, no segundo caso, um gesto da parte do poeta de revelar e ocultar em simultâneo: as palavras que lemos e que não nos são dirigidas não deixam, ainda assim, de existir *para nós* e de desencadear uma série de emoções, inquietações, pensamentos, lucubrações e afins. Afinal de contas, é o poeta que nos faz saber de forma tácita que está e ao mesmo tempo não está connosco. Diz-nos Carlos de Oliveira num soneto conhecido: “Só, em meu quarto, escrevo à luz do olvido; / deixai que escreva pela noite dentro: / sou um pouco de dia anoitecido / mas sou convosco a treva florescendo.”³ O apelo que o poeta nos dirige (“deixai”, etc.) permite entrever um labor privado e íntimo que não deixa, ainda assim, de ser partilhado (“mas sou *convosco* [itálico meu] a treva florescendo”), embora tal não suceda

3 Carlos de Oliveira, *Trabalho Poético*, Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1998, p. 69.

mediante um apontar explícito e directo para uma sensibilidade pública e necessariamente partilhável. De certo modo, é o poema que *demonstra* a posição ambígua de se ser íntimo e de manter todos à distância, não exigindo que o leitor lhe preste atenção, limitando-se a seduzi-lo através de uma absorção no meio expressivo. Por outro lado, a exigência que referi está de certo modo implícita em poemas que, por definição, *incluem* o leitor numa situação emotivamente carregada, algo que sucede, por exemplo, nos seguintes versos de António Aleixo: “Não sei se o amor existe. / *Eu senti e tu sentiste* / aquilo que raramente / se sente na nossa vida: / uma dor desconhecida / que torna f’liz quem a sente [itálico meu].”⁴ Iremos ver que a intimidade que podemos ter com alguns poetas e poemas resulta, na melhor das hipóteses, de modo accidental, de um acaso fortuito, como acontece quando ouvimos uma conversa alheia e existe algo que nos chama a atenção no meio da nossa indiferença: uma entoação, um trejeito, um gesto ou uma expressão do rosto. Trata-se de um acidente porque (não esqueçamos) aquelas palavras não nos eram inicialmente dirigidas.

A intimidade em poesia que tenho em mente é a que resulta de um virar de costas sedutor. O que significa este virar de costas? Significa que o poeta não está interessado em fazer coincidir as suas inquietações expressivas com as necessidades emocionais ou afectivas do leitor, como se procurasse favorecer uma espécie de arrebatamento ou enlevo conjunto (aqui, chamo novamente a atenção para o verso de Aleixo: “eu senti e *tu sentiste*” [itálico meu]). Por outro lado, qual a razão de ser da sedução nesse virar de costas? Veja-se, a título de brevíssimo exemplo, a pequena epígrafe com que Cristovam Pavia começa um dos seus poemas: “(ao menino morto, eu próprio)”⁵. Afinal de contas, não haverá leitores que sintam um prazer especial ao ler palavras que não lhe são dirigidas, como T. S. Eliot indica, mesmo quando se trata de um poema que começa neste tom elegíaco, encarando como um

4 António Aleixo, *Este Livro Que Vos Deixo...*, Lisboa: Vitalino Martins Aleixo, 1975, p. 55.

5 Cristovam Pavia, *35+15 Poemas*, Guimarães: Opera Omnia, 2018, p. 16.

privilégio o acesso a palavras que, ao que tudo indica, parecem não dizer respeito a mais ninguém senão a quem as escreve (o “menino morto, eu próprio”)? A sedução existe em dois planos diferentes: o primeiro será naturalmente o da linguagem, da absorção do poeta nas peculiaridades do seu vocabulário e numa complexidade expressiva por vezes mais acentuada (resultante do facto de o poeta não saber o que quer dizer até o ter dito); o segundo parece resultar de um breve contacto com o que é íntimo e não nos pertence. Se o poema de Pavia é dedicado a um menino que já não o é, que ainda por cima está morto, que ainda por cima já não o pode ler, porque é que estamos a lê-lo, e para quê? Que espécie de intimidade accidental ou fortuita será esta?

Existem poemas que parecem *feitos* para ser poesia, se por poesia entendermos, conforme indiquei anteriormente, um espaço privilegiado para uma educação sentimental recíproca, ou simplesmente um palco para a celebração conjunta de emoções. Outros há, porém, que parecem estar algo aquém ou para lá dessa noção, inserindo-se precisamente na posição indefinida de revelar e ocultar algo em simultâneo, em que se consegue ser íntimo e, ainda assim, manter todos à distância. Veja-se o seguinte poema de António Osório:

NO QUARTO AO LADO

No quarto ao lado
um dia ouvi, amavas.
O Pai abriu a luz,
breve dormiam.
Outras coisas entendi,
os cães, as suas procissões,
o beijo com fúria recebido
na escola, ao canto da escada.
E quis ser grande.⁶

6 António Osório, *A Ignorância da Morte*, Lisboa: ed. autor, 1978, p. 132.

O efeito aparentemente confessional do poema, que poderia promover uma aproximação sentimental entre poeta e leitor por via da identificação concernente a um tema comum (os redutos da infância e da adolescência), é frustrado por uma aparente dispersão expressiva, pelas elipses e pelos sucessivos saltos cronológicos. Mas, entre outros aspectos, é a especificidade do relatado (a *saturação* do pormenor) e a economia expressiva (“breve dormiam”, “os cães, as suas procissões”, “com fúria recebido”, “ao canto da escada”) que resgata o poema de uma sensibilidade teatral. Aliás, é este género de especificidade que seria expectável encontrarmos numa carta de um desconhecido endereçada a um familiar ou amigo e que achamos por mero acaso, ou na já referida conversa que escutamos por alto. As descrições são breves, densas no seu grau de pormenor, e dispensam explicações, como se se destinassem a alguém que já se encontra em posição de tudo compreender. Neste sentido, lembramo-nos mais uma vez da pessoa que escolhe contar um sonho a alguém e que sabe que o seu relato merecerá uma escuta atenta e interessada.

Um dos aspectos curiosos do poema de António Osório é o facto de partir de um espaço interior, neste caso um quarto de dormir; a noção de interiores será discutida ao longo deste livro sob dois prismas: o primeiro é que não se deve confundir intimidade com interioridade (no sentido de uma privacidade interdita ou escondida do olhar dos outros). O segundo diz respeito à ideia de um interior como espaço propício à proximidade e, por conseguinte, à intimidade. Porém, e como irei defender, neste caso proximidade não significa necessariamente intimidade. Entramos no “quarto ao lado” do poema de Osório de um ponto de vista meramente perceptivo, mas rapidamente o poeta passa a apontar para o seu meio expressivo, que privilegia com a transformação súbita que ocorre a partir do verso “Outras coisas entendi”. Num poema tão breve como este, não nos é permitido determo-nos muito tempo num lugar ou noutra, e esta natureza aparentemente fragmentária dos versos parece virar consecutivamente as costas ao nosso esforço de projecção e de identificação. “Outras coisas entendi”: o que é que ficara entendido antes? “[O] beijo com fúria

recebido”: qual a razão de ser desta fúria? Podemos pensar nesta voz como a do poeta que fala para si mesmo ou para ninguém. Apesar (ou por causa) disso, permanecemos atentos e interessados, somos seduzidos pela privacidade (intimidade) do que é contado. Mas é importante salientar que essa sedução nada tem que ver com uma suposta excepcionalidade do *eu*, ou com uma elevação da personalidade à categoria de pedestal ou de monumento. A contingência da linguagem e a peculiaridade do vocabulário de um poeta, que associa à noção de intimidade às avessas, estão muito distantes da palavra-pedestal ou palavra-monumento que parece exigir uma identificação emocional directa e imediata da parte do leitor. Os seguintes versos são um exemplo disto: “Pego na bandeira do amor / e corro a colocá-la como um herói no alto da colina”⁷. Neste caso, a monumentalidade da expressão coexiste com um enlevo sentimental que as expressões “bandeira do amor”, “herói” e “alto da colina” claramente acentuam.

Relembremos, mais uma vez, a pessoa que escutamos a tocar piano sozinha numa sala. Sabendo-se só, podemos imaginar que ela não tem uma plateia em mente. Está totalmente absorvida no seu meio expressivo; ouvimo-la de passagem, sem que a nossa presença seja notada. Existe uma diferença entre sabermos-nos os destinatários da música escutada e estarmos conscientes de quem executa a peça ao piano não o faz para nós, mas para outrem, para si mesmo ou para ninguém. De certo modo, somos levados a encontrar ou criar um lugar para nós nessa situação, e não o inverso, ou seja, não se trata de uma situação que, por definição, *nos inclua*. Nos dois próximos capítulos, veremos como a encenação de uma experiência em arte (começarei por falar em escultura e instalações) parte de uma sensibilidade teatral, que por sua vez contrasta determinadamente com o género de intimidade accidental, contrariada ou às avessas que dá o mote para este livro.

7 Joaquim Pessoa, *Guardar o Fogo: cento e quatro inéditos e uma antologia*, Moimenta da Beira: Edições Esgotadas, 2013, p. 109.