COLÓQUIO/Letras

ISSN: 0010-1451 - Página principal / Homepage: https://coloquio.gulbenkian.pt

[Recensão crítica a 'Retábulo das Matérias (1956-2001)', de Pedro Tamen]

Manuel de Freitas

Para citar este documento / To cite this document:

Manuel de Freitas, "[Recensão crítica a 'Retábulo das Matérias (1956-2001)', de Pedro Tamen]", *Colóquio/Letras*, n.º 161/162, Jul. 2002, p. 430-432.

EDIÇÃO E PROPRIEDADE

FUNDAÇÃO
CALOUSTE GULBENKIAN

PEDRO TAMEN

RETÁBULO DAS MATÉRIAS (1956-2001)

Lisboa, Gótica / 2001

Retábulo das Matérias é o título escolhido para o volume que colige 45 anos da poesia de Pedro Tamen; trata-se, portanto, de uma excelente oportunidade para reavaliar a singularidade deste percurso lírico, tanto nos seus maiores conseguimentos como nas inevitáveis fraquezas que de obras completas sempre ressaltam.

Será, presume-se, relativamente pacífico sublinhar a originalidade e a segurança com que Tamen se estreia, em 1956, através de um livro sintomática ou programaticamente intitulado *Poema para Todos os Dias*. Um pouco à sombra de Alberto Caeiro/Ricardo Reis («bom é não saber; dêmos as mãos», p. 24), o Autor trazia à lírica portuguesa um modo hábil e persuasivo de reforçar determinados processos e desvios coloquializantes: «'Ó minha senhora, tome um chá quentinho / e venha anoitecer-se no calor do mundo...'» (p. 35.) Na sua contida deriva lexical, tornava-se evidente a assinatura de quem parecia entender a poesia como uma «imensidão portátil» (p. 58) — nada de particularmente rilkeano ou, se preferirmos, uma epopeia às avessas, pautada pelo humor: «Ulisses navegou para criar tapetes?» (p. 65.) Por outro lado, uma subtil maiúscula ou o vocativo «Senhor» desde logo nos advertiam de que o diálogo com o divino não era alheio a esta escrita. A religiosidade, de orientação marcadamente cristã, adquire presença mais forte no livro seguinte (*O Sangue, a Água e o Vinho*, 1958), vindo, no entanto, a esbater-se em obras posteriores. Registe-se, ainda assim, a destreza com que o poeta «humaniza» a figura de Cristo: «Estava o monte, estava a cruz, estava ele. / É verdade: e os pregos. Mas isso não tem importância. / Um corpo de homem. Um sangue de homem.» (p. 86.) Em termos de atitude religiosa, o que de mais original se dá a ler nesta obra talvez consista na saudável contaminação entre o sagrado e o profano, até — ou sobretudo — em certas expressões e «realidades» ousadamente banais: «pensámos automóveis, deitámos as mulheres, / fomos rezando aos deuses belíssimas ternuras, / fomos às eleições, pagámos os vestidos...» (p. 110). Deixa-se esboçar, em suma, a suspeita de que só se acede ao divino pela mediação do humano e daquilo que de mais concreto nos rodeia. Essa disponibilidade para o concreto, que não hesita em recorrer a imagens potencialmente «prosaicas», é talvez um dos traços que melhor contribuem para distinguir a poesia do A. da de outros poetas da sua geração; e também de boa parte dos devaneios mallarmianos e das inconsequentes abstracções com que se iniciaria a nossa década de 60.

Sem abdicar do coloquialismo e de uma atenção quase transversal ao quotidiano concreto, Tamen, a partir do *Primeiro Livro de Lapinova* (1960), intensifica o esmero formal da sua escrita, facto que se ficará a dever ao maior rigor prosódico, ao agravamento dos desvios sintácticos e a uma crescente valorização da elipse: «não penso, faço, / não estrada, sigo» (p. 132). Poderíamos igualmente falar do inequívoco aperfeiçoamento rítmico, de que os seguintes versos são já notável exemplo: «Se dia, porque dia, como dia, / se agora, mas ainda, com que foi, / palavras, cumprimento, anoitecia, / mas nada, porque nada, porque dói» (p. 134). Todos estes processos contribuem, afinal, para, numa das várias e elucidativas sínteses que encontramos nesta obra, «chegar ao fundo do que há / nesta pobreza de hoje» (p. 141).

Em *Poemas a Isto* — outro título valioso na sua (in)significância —, volta a comparecer a sábia mistura de lirismo e banalidade, esse «mosquito / que pica o sangue e activa / todo o sofrimento escrito» (p. 175). Reafirmada se vê também a prudente recusa do «confessionalismo», de um eu demasiado reconhecível no seu traje biográfico, como se a subjectividade se desvanecesse, por assim dizer, no «já comum» da poesia: «Eis-me: não eu exactamente, / a vida que há em mim. Ou mais, / a dor rolando num sangue já comum» (p. 176). Essa recusa virá a revelar-se uma espécie de *Leitmotiv*, a austera necessidade de «assentar bem o papel e interpô-lo entre nós e nós» (p. 262). O poema, irónico mas sanguíneo «aparelho circulatório», apresenta-se, assim, como a consequência possível de uma distância incontornavelmente verbal: «É defectivo / o verbo, nem há outros, as pessoas / são todas a terceira» (p. 294).

Título a título, vai-se tornando mais notória e corrosiva a relação entre o humor e o voluntário apoucamento lírico, legível, por exemplo, na utilização de rima descaradamente pobre: «Oh, que tragada perdida / esta de nós pela vida, / mesmo apesar de polícias / e Diário de Notícias» (p. 189). Com a ressalva, porém, de que este humor, pela própria superficialidade de alguns dos «achados» lexicais em que assenta, se revela por vezes demasiado próximo de Alexandre O'Neill: «Um aceno insular / habita o nosso olhar. / Uma pílula pink / dá-se ao dente que a trinque» (p. 194). Estas e outras «facilidades» poéticas tenderão, aliás, a disseminar-se um pouco por toda a obra do A., tornando-se, mais do que meros ornamentos literários, um «tique» algo extenuante, excessivo «amaneiramento» particularmente notório num gosto incansável por aliterações, homofonias e paronomásias. Numa lista que está muito longe de

ser exaustiva, os exemplos decerto falarão por si: «serena sirene» (p. 235), «saudades saudadas» (p. 284), «estradas estragadas» (p. 301), «quanto queria, cria» (p. 261), «rio como um rio» (p. 269), «tanto e tonto te amo» (p. 306), «velas, nem vê-las» (p. 610). É claro que nem sempre este tipo de arrebatamentos fonéticos se pode considerar poeticamente injustificável, chegando mesmo a ocasionar versos de inegável qualidade: «e o dia perto, porto, parto ferido» (p. 348). No entanto, são inúmeros os casos em que tudo se parece resumir a sonoro mas gratuito autodeslumbramento.

Existem, sem dúvida, outros motivos de menor fascínio nesta poesia. É difícil, pelo menos, imaginar uma eficaz redenção estética para os inócuos textos aforísticos incluídos em *Dentro de Momentos* (1984): «O tempo nasce com o nascer do sol. / todos os dias nasce o tempo» (p. 516); «De pêra em riste / pediu melão» (p. 517). Idênticas reservas se podem colocar em relação a *Depois de Ver* (1995). Partindo de um conjunto de obras de arte, Tamen permite-se dizer insustentáveis trivialidades: «E quando menos se espera / algo de duro e redondo / nos fala do cruzamento / entre o que passa por fora / e o que passa por dentro. / Não fica nem vai embora» (p. 554). Não se pense que o conhecimento das obras que servem de «pretexto» a estes poemas pode, de alguma maneira, absolver ou legitimar o que é dito. Como observou Ezra Pound, o poema vale, necessariamente, por si próprio — ou não vale.

Assinalar semelhantes debilidades não significa, obviamente, querer diminuir a importância literária do autor de *Daniel na Cova dos Leões*. Muito para além dos trocadilhos «publicitários» a que por vezes cede, o melhor de Tamen reside na enorme capacidade de invenção vocabular e na(s) surpresa(s) imagística(s) com que, desde o primeiro livro, nos seduz: «esperando os teus pés, berlindes pequenos» (p. 13); «Vejam as nuvens (barcos, ananases...), / vejam os seios livres no sereno das noites» (p. 107). Mas Pedro Tamen é sobretudo um admirável poeta do erotismo e da elegia amorosa, quando não do obscuro recesso em que ambos serenamente se indistinguem: «Amor, se eu sei, sabemos que do nada / é feita a ferida / e mesmo a espada» (p. 165). É em *Os Quarenta e Dois Sonetos* (1973) que o erotismo tenso e discreto de Tamen adquire algumas das mais insólitas expressões, facto a que não será alheio o superior domínio que demonstra sempre que escreve nessa forma que tão cara foi a Camões. Estamos em presença de um «Amor intraduzível em francês» (p. 349), que não ignora o «centro rubro e quente de te amar» (p. 341). E seria injusto não salientar as inesperadas associações verbais que se nos oferecem nesses sonetos: «ó meu retrato azul de corpo inteiro, // ó vento de algibeira já puída / das mãos com que te beijo, meu celeiro, / andas e entre estás, havida vida» (p. 338). É ainda no fulgurante terreno do amor que esta poesia mais claramente sugere a evasão (pela palavra) da palavra: «amar-te nas palavras que não canto» (p. 347); «Já mais que o verso a tua pele me interessa» (p. 356).

Outro dos méritos da obra de Pedro Tamen terá a ver com a parcimónia de referências culturais explícitas (se exceptuarmos, no campo das artes plásticas, o pouco convincente *Depois de Ver*). Seria, de resto, relativamente fácil enumerar essas referências, que vão de Bernardim Ribeiro a Pessoa, passando por Camões, Sá de Miranda, Cesário ou João de Deus. Isto, claro, sem que esqueçamos a cultura grega (tão presente em *Delfos, Opus 12*), alguns autores latinos ou os textos bíblicos. Além de exemplares glosas camonianas, há um caso de intertextualidade que merece realce: a aliciante revisitação (embora com menos versos) do «Soneto já Antigo». Retenha-se o início: «Olha, Daisy, quando amanhã for à praça / compro-te um peixe com uma chave no bucho. / Não serei Gepeto ou Jonas devolvido, / mas leitor moído, colecção Manecas.» (p. 461.) Acrescente-se que não é este o único indício de certa iconoclastia pessoana — geracionalmente compreensível —, na qual sabotagem e homenagem podem surgir de mãos dadas: «E enquanto o que em mim pensa está sentindo / despenho-me no colo das senhoras / e amarroto-lhes as saias impecáveis» (p. 491).

Tem-se querido ver, não sem alguma razão, maior pendor elegíaco nos dois últimos livros de Pedro Tamen. É aquilo a que poderíamos chamar (com humor que o A. certamente perdoará) a *fase sentada* desta escrita: «Sentado escrevo, sentado esqueço, sentado passo» (p. 581); «Nesta cadeira me sento / é nela que me apresento» (p. 624). Mais inexoráveis, sem dúvida, são os versos onde se diz que tudo «ficou atrás porque à frente não há» (p. 611), resumindo a presença (física, literária ou ambas) a «só um estado de ter estado» (p. 608). Contudo, uma leitura mais atenta levar-nos-á a concluir que nos encontramos, desde o início, perante uma lúcida certeza da falta: «Um canto / é impossível sobre o que já não temos» (p. 110). Essa falta deve, no entanto, ser lida à luz da incessante reflexão sobre a memória que atravessa *Retábulo das Matérias*: «Abre-se o dia a meio, amor; e dói-te / um amanhã sem ontem que se esqueça.» (p. 313.) Ou, num timbre igualmente desolado mas um pouco mais proustiano: «Um dia olharemos estas mãos: / vê-las-emos mais sós, mas aumentadas» (p. 285). É inegável, porém, que nunca, como em *Guião de Caronte* (1997) e *Memória Indescritível* (2000), foi tão directa e severamente abordado o tema da velhice e da morte iminente. São

livros, estes, em que o poeta se vê ou diz (haverá diferença?) «como um velho como um cão» (p. 628), num despojamento sem futuro, capaz de evocar, ainda que em registos tão diversos, versos tardios de Yeats e de Ruy Belo. Mesmo nesta tonalidade crepuscular, há que reconhecer o peculiar gosto inventivo que caracteriza, do primeiro ao último livro, a poesia de Pedro Tamen: «Não há cheiro novo que resseja a planta / verdadeira a genuína cor o prato / a fumegar de uma sápida sopa inexistente» (p. 621). Motivos mais do que suficientes para concluirmos que, embora podendo achar dispensáveis certas «curiosas palavras de não dizer nadinha» (p. 650), *Retábulo das Matérias* oferece-nos a medida de um grande poeta.

Manuel de Freitas

FIAMA HASSE PAIS BRANDÃO

AS FÁBULAS

Col. Uma Existência de Papel

Vila Nova de Famalicão, Quasi Edições / 2002

Como explica Gastão Cruz em breve nota final (p. 73), o presente livro deveria ter constituído a primeira secção de *Cenas Vivas*; Fiama optaria, mais tarde, pela publicação autónoma destes textos em livro, deixando assim *As Fábulas* de se integrar como momento dialéctico de *Cenas Vivas* e dotando-se de estrutura própria, isto é, enquanto narrativa da observação de um dado real: desde a cosmovisão aquática, marítima, até à terreneidade de objectos sólidos, animados ou não, mas nem por isso menos transitórios e atravessados pelo «retorno eterno» (p. 39) que diz as coisas na sua emergência cíclica, na sua miraculosa repetição.

Trata-se, pois, de fábulas: narrar o surgimento e o efeito de presença dos elementos, mais do que as suas metamorfoses (não tanto os devires de Heráclito e Ovídio, mas um «espanto» brandoniano). A fábula insere a aparição do real em laços narrativos que passam a definir o *próprio mundo* (e, ao reivindicarem um sujeito que o habita, um *mundo próprio*). O que *As Fábulas* sugerem é a impossibilidade de meramente denominarmos o real como se este fosse possuível por aquele que possui os nomes, numa perspectiva sincretista e animista. Em Fiama, os nomes dos elementos são já o *resultado* de uma narrativa, cuja ficcionalidade se torna, por isso mesmo, evidente. Lemos em «Dos Nomes»: «Nomeamos os nomes e nunca / as criaturas ou as coisas. / Essas recebem apenas o eco. / Todavia tornam-se únicas e são / vistas no seu próprio tempo.» (p. 20.) A linguagem da nomeação (numa era eternamente pós-adâmica...) não pode senão referir-se a si mesma, desenvolver jogos solipsistas, perante a intuição da unicidade do que existe. Resta, afinal, viver o «próprio tempo» das coisas inomináveis, ser coetâneo, coincidente com o mundo.

O tempo vivível das coisas permite aceder-lhes de um modo que a linguagem dos nomes, diferindo o mundo e diferenciando-se dele, não conhece. A narrativa, a ficção, assumindo a identificação do real com o contar, recupera a dizibilidade das «criaturas». Nem é possível separar, por um lado, a denominação do irrecusável real, e, por outro, as metáforas, referências e recordações que se associam a tal matéria-prima. Um exemplo: «Glicínias, que sempre no Outono / secam, equivocadas, a olhar o deus, / renascem e estendem, lúbricas, / o corpo enleado na luz. Amantes / que o fascínio do sol mata, / serão punidas, pelo excesso, / em um Novembro pressago.» («Da Übris», p. 40.) Assim, dizer «glicínias» é apenas apontar uma palavra, de forma tautológica: o que é uma «glicínia»? Resposta: é uma «glicínia». *Ad infinitum*, sem fábula nem resolução. Mas inserir o surgimento da glicínia na narrativa da *hybris*, necessariamente antropocêntrica (e grega, e clássica, e europeia...), recupera a possibilidade de tratar, no domínio estrito da narrativa, a imagem do seu envelhecimento. Isto é, se o nome apenas diz o próprio nome, ou o nome do nome, já a narrativa associada ao objecto emergente permite contá-lo como familiar. *As Fábulas* são o devir-narrativo dos objectos inapropriáveis, no interior paradoxal de uma poesia que procura, antes de mais, a notação imediata da presença do mundo.

Nesta solução, é impossível dizer onde termina a nomeação e começa o mito associado ao objecto que o poema carrega de significado. Será que a *hybris* da glicínia demasiado exposta à sedução solar pertence à *própria* glicínia, ou apenas a traduz em termos humanos *impróprios*? O que é a propriedade do objecto no «próprio tempo» e no tempo próprio? Inventamos fábulas para explicar o real incompreensível, ou lemos essas fábulas já constituídas no mundo, propiciadoras da nossa própria habitação e familiaridade? Será que estas dicotomias e interrogações têm sentido? O poema «Da Repartição das Coisas» responde que não podemos abandonar a nossa linguagem metafórica, a nossa leitura do mundo como narrativa e disposição humana (experiência de habitação, *casa*-mento, *domus*-ticidade), mesmo se é ainda a «própria» linguagem que aponta a sua «própria» impropriedade: «A criança levanta o olhar / e diz-me: 'Avó, o teu jardim.' / como se eu possuísse / alguma coisa, algum ser, / uns nomes botânicos, / uma forma matizada / de muitos verdes.» (p. 31.) Quando se nomeia «o