



COLÓQUIO/Letras

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

[Recensão crítica a 'O Anel do Poço', de Paulo Teixeira]

Eunice Ribeiro

Para citar este documento / To cite this document:

Eunice Ribeiro, "[Recensão crítica a 'O Anel do Poço', de Paulo Teixeira]", *Colóquio/Letras*, n.º 172, Set. 2009, p. 217-220.

EDIÇÃO E PROPRIEDADE

da, absoluta, e o poeta sentado — «por baixo / a cadeira eléctrica que vibra» (*ibid.*) — não se representa no instante de escrever sem marcar, do mesmo passo e com ênfase, toda a amplitude da escrita: «electrocutado, luz sacudida no cabelo, / a beleza do corpo no centro da beleza do mundo» (*ibid.*). Outro modo de afirmar a impossibilidade de cortar a luz e a intensidade do «fogo», vital e mortífero, sem cujo afluxo não haveria poema.

Nada menos contemporâneo, claro, do que esta «beleza do corpo no centro da beleza do mundo», mas *A Faca não Corta o Fogo*, na sua enfática apologia da beleza — com o verso isolado «até que Deus é destruído pelo extremo exercício da beleza» (p. 133) abre o novo livro —, está a léguas de qualquer redoma esteticista. Ao invés, a força de demarcação crítica em relação a poéticas contemporâneas atinge aqui extremos de grande violência. Basta ler certo poema que arranca com uma autocitação do livro *Photomaton & Vox*, onde é muito menos o mundo académico em si mesmo do que, sobretudo, o academismo poético (com ou sem cátedra) que é invectivado em termos como estes:

*não um dr. mas mil drs. de um só reino,
e não se tem paciência para mandar tantas
vezes à merda,
oh afastem de mim o reino,
[...]
ó stôr não me foda com essa de história lite-
rária,
o stôr passou-se da puta da mona,
a terra extravasa do real feito à imagem da
merda
(p. 172-3)*

O «fogo» que a língua poética de Herberto Helder transporta consigo já há muito que deixou claro como não há fogo sem incêndio. É uma questão, diz o extraordinário curto poema escrito «na

morte de Mário Cesariny», de «ter um inferno à mão seja qual for a língua» (p. 206). O que é ou em que se tornou a língua portuguesa, depois de por ela passar um poeta como este, é ainda cedo para dizer. Enquanto não o dizemos, o poeta encarrega-se de insinuá-lo no corpo da sua própria «súmula»: ao acrescentar-lhe agora os poemas de *Os Brancos Arquipélagos*, lembra-nos uma radical experiência de invenção, delírio e extravagância idiomática, como bem pode ser que não se tenha vivido outra em qualquer língua do mundo.

Gustavo Rubim

Paulo Teixeira
O ANEL DO POÇO

Lisboa, Editorial Caminho / 2009

Ressentimentos de um ocidental: qualquer coisa de Cesário depois de Cesário ressoa neste *Anel* de Paulo Teixeira. Colocando-se abertamente sob o signo da viagem, este novo livro retoma a revisitação de um «mundo em queda» que a poesia anterior iniciara, mas trilhando agora uma topografia concreta de escombros, por assim dizer, em tempo real. A territorialidade que aqui se recorta, diversamente do que encontrámos em colectâneas mais antigas, já não é agora nem imaginária (como acontecia, por exemplo, em *Orbe*) nem desconhecida (à semelhança do horizonte espiritualizado e intangível de *A Região Brillhante*), assumindo-se o poeta como o *homo viator*, na carne e no osso, mesmo se o sentido da viagem tende invariavelmente a desampará-lo. Uma versão escatológica ou lutuosa da história (tão finissecular quanto, num certo sentido, pós-moderna) volta aqui a desenhar-se, uma falta de futuro que Luís Miguel Nava bem divisara,

e que arrasta consigo uma tendencial espacialização do tempo: caminha-se pela história, uma história que se entende no essencial como já escrita, e ao caminhar não cabe inventar(-se) percursos, antes tornar-se o *observador* distanciado dos despojos do mundo. Por isso a viagem, ainda que fazendo-se no/com o presente do corpo, como é o caso neste livro, dá-se sempre enquanto retrospectiva. Não se trata portanto de um nomadismo exultante, da viagem como utopia libertadora, do anelo pessoano de *perder países*, muito menos da visão de um espaço (europeu) como promessa apoteótica, mas antes o refazer de um itinerário que a história já percorreu, um saldar de contas e de cicatrizes à distância de um século: o tempo que a Europa levou a transformar-se de promessa em *ficção* e em *regret* (que era já o de Rimbaud, citado num dos poemas deste *Anel*, mas não ainda o de Cesário), em lugar demonizado: *un canton adjacent de l'Enfer*, como aponta, logo em abertura, a epígrafe de Valéry Larbaud.

Estrutura-se esta colectânea em duas secções: a primeira, agrupando nove poemas sob o título genérico *Trans-Europ-Express*, maioritariamente resultante da participação do autor no comboio *Literaturexpress*. A segunda, mais volumosa (englobando quarenta e dois textos poéticos distribuídos por cinco subsecções temáticas) e aparentemente mais central, já que empresta o seu título ao livro, decorre de uma residência do poeta em Berlim, a convite do Deutscher Akademischer Austauschdienst, segundo se esclarece em breve nota final. Num caso e noutro, a rota da escrita segue a da viagem. Mas apenas, como dizíamos, até certo ponto: o «postal» que cada texto introduz, muitas vezes a partir de títulos que nomeiam lugares ou espaços de passagem, deriva para a «tela» quando não para o emblema,

para a imagem que se oferece como construção alegórica.

Logo assim na secção inicial do livro: a partida volta a ser de Lisboa, e pela via-férrea, em travessia que se prolonga de Bruxelas a Minsk e finalmente a Berlim, confirmando-se também por aqui um nexó topográfico com a secção poética seguinte. Percebe-se porém que o mapa é ilusoriamente expansivo e que a uma euforia sensacionista do *viver de ver* se opõe agora a uma permanente tentativa de (re)leitura que conduz o autor de volta à pose do «poeta literato»¹ e a poesia à saturação da referência como sua «imagem de marca»². A vontade confessada de presente («o presente em que me apoio desde há anos / com ambas as mãos para não naufragar», p. 13) é lançada frágil contra o olho da memória, retrospectivo e trágico. O que permite a hipótese (neo-romântica) de uma viagem sem «dar baixa do corpo» e explica o sem-vontade antecipado de ir «à procura de alguém [...] com quem chegar à fala» (p. 12). Desde o início, do livro e da jornada, marca-se um distanciamento (que é insulamento) face a uma exterioridade ou um «fora» objectivo (o mundo, os outros) que impede ou adia o linearmente narrativo. O que seria crónica — a cada poema cabendo o registo de cada paragem/paisagem — tende agora ao ensaio, como disse já António Guerreiro em recente recensão à obra na imprensa³; a narração cede à reflexão e à imaginação do lugar, repetidamente ficcionalizado ou plasticizado: ora pela interposição da memória («sei que ia lendo a imobilidade das fachadas», p. 14), ora pela mediação da metáfora pictórica («Estas formas industriais a sugerirem / uma figuração abstracta no ritmo das linhas / horizontais e oblíquas, nas cores quase tóxicas», p. 17) e da «perspectiva do pintor» a quem a paisagem interessasse sobretudo como motivo tecnicamente

ponderável. Seja o cenário o mais industrial, como o da Hansa em Dortmund, ou o mais oniricamente campestre, tal o da fortaleza medieval de Malbork, o gesto perceptivo do poeta parece inevitavelmente desembrulhar-se em analogias imagéticas, quando não serve de intróito a puras digressões fabulizadoras («Havemos de banhar-nos, pelo fim da tarde, / no tanque das traseiras entre gansos que vogam / e, ao abrirem os bicos, deixam no ar, imóvel / como um ex-voto, o som de trompa de caça.», p. 16); ou a exercícios «impressionistas» de composição paisagística diurna e nocturna (veja-se «Riga», p. 23), processos que parecem funcionar complementarmente como estratégias sublimadoras, sustendo uma irrupção memorial pungente.

A recíproca fertilização do geográfico, do histórico e do poético no tecido da escrita arrasta consigo repetidos efeitos de desfocagem: a névoa, o aquoso, o turvo, o pardo, o cinza não apontam nela a hipótese de nenhum lugar sublime, mas actuam como sinalizações de perda (de contorno, de luz, de cor, de matericidade) que codificam o real como ausência, e dão a entender, do poeta face ao mundo, uma espécie de hesitação entre reconhecimento e rejeição. Significativo, neste sentido, é ainda o câmbio frequente de pessoas gramaticais ao longo dos vários poemas ou no interior de um mesmo poema, ora se optando pela visão colectiva de um «nós» aparentemente mais isento ou mais neutro, ora se assumindo a perspectiva singularizada de um eu poético (próprio ou travestido, em recuperação de um processo característico da primeira poesia) que se lê e se procura na paisagem («No meio das urzes que em tempos houve / achar pudesse um sentido para os meus passos», p. 15), recapitulando pontualmente perdas pessoais num explícito registo *in memoriam*. «Bernauer Strasse», o último poema desta primeira

parte, convocando a conhecida rua berlinense dividida pelo muro, entende-se desta feita como um *requiem*: o lugar poético do resgate de uma biografia ocidental lida como catástrofe, de uma «memória a esfarelar-se» e dos absurdos da história que a morte acaba sempre por resolver.

A apreensão do espaço como espessura textual, não obstante enquadrável numa possível *experiência da cidade*, como o refere ainda António Guerreiro⁴, prolonga-se na segunda parte do livro. Entre a descida no aeroporto de Tegel, o alojamento numas águas-furtadas em Storkwinkel, e o regresso que se inicia no último poema da colectânea a partir da histórica estação de Wittenbergplatz, Berlim desfila pelos poemas deste *anel* as suas ruas, praças, estações e ferrovias, cafés e *nightclubs*, ao ritmo cruzado de uma aprendizagem e de uma homenagem. Figuras anódinas do quotidiano citadino como o vizinho Vladimir ou a inquilina de Motzstrasse, que dão título a dois poemas, encontram-se, ao virar do verso, com as *Trümmerfrauen* da reordenação nazi, ou com ícones consagrados da cultura alemã (a galeria citada de escritores, arquitectos, pintores, filósofos é vasta e exemplar). Os momentos de visionarismo e as estratégias evasivas tornam-se aqui mais insistentes, o real peneirando-se em *cenário* («(Se fechar as pálpebras e esfregar os olhos, / desmonta-se o cenário, levanta-se o pano.)» p. 43) e dando ocasião a compactos cénicos onde o *hip-hop* soa no mesmo andamento do rolar de caleches. Ou a visão se torna estroboscópica, captando em simultâneo as mesas do Romanische Café e os cais de Lisboa e Marselha.

Não será por acaso que nesta segunda secção da obra se inclui um conjunto de poemas efrásticos ou, no mínimo, legíveis nesse registo. O conjunto traz o mesmo título do quadro de Anselm Kiefer que é também objecto do poema de abertu-

ra: «Ao Pintor Desconhecido». Como o poeta comentará, fora deste livro: «Trata-se de uma homenagem à pintura e ao seu criador, morto e sem nome» em que «se tematiza a pintura como ausência»⁵. A tópica da ruína e da fragilidade, que avizinha muito particularmente este pintor deste poeta, adquire um específico alcance sociopolítico que outros poemas retomam: (re)pensa-se aqui declaradamente a função da arte em era «de luz artificial / e poesia impossível» (p. 84) nos termos de uma arma inútil e/ou anacrónica. Entre a primeira e a segunda «Carta para W. H. Auden», a que abre e a que fecha a série de poemas «Berlinenses», percorre-se o caminho (apocalíptico ou literalmente «ocidental») de uma despoetização do mundo: «*Nua de símbolos e alusões é a poesia / no tempo do circuito integrado. / E, como tu mesmo disseste, // não se saberia inventá-la / se morresse o último poeta. / Hoje somos todos libertinos.*» (p. 91). Regressamos em certa medida ao *crepúsculo* e ao «verbo crepusculando» que em 88 já se pressentia⁶. Talvez por isso o verso, sempre discursivo, conheça agora mais atrito: quer insistindo no *enjambement*, também praticado entre estrofes, quer absorvendo uma tonalidade pontualmente paródica, inusual na produção poética precedente: «Não levo comigo, para levantar o moral, / nenhum chouriço de sangue (à portuguesa), / nada que sirva à mastigação lenta destes dias» (p. 11).

Mais do que melancólico, o timbre desta escrita torna-se inquieto, repetindo um propósito de fuga ou de evasão como forma de «escapar às malhas do real» (p. 75), seja ele o da metrópole contemporânea onde a noite, electrificada, *envelheceu*; seja o de uma memória histórica conjugada no presente e que nele projecta e acumula sucessivas paisagens de desastre. Os motivos do *fosso*, do *charco*, do *poço*, já pulsantes na primeira parte do livro, encontram na imagem do *Ring* berlinense e das suas vorazes órbitas de tráfego

a figura consumada da vertigem. Habitar na margem, «ser orla» (p. 53) formula-se agora como derradeira *fantasia* das diversas personagens espectrais que gravitam ao longo deste *Anel*. A começar no poeta, confessado *outsider*, que aqui deixa o mundo «à guarda do futuro» (p. 125).

NOTAS

- ¹ Américo António Lindeza Diogo, *Teoria com Tipos Móveis*, s. l., Publicações Pena Perfeita, 2006, p. 278.
- ² Luís Miguel Nava, *Ensaio Reunidos*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2004, p. 318, 321-2.
- ³ António Guerreiro, «Berlim, sob Céus Cinzentos», *Expresso*, Lisboa, 25 Abr. 2009.
- ⁴ *Ibid.*
- ⁵ Paulo Teixeira, «De como as Imagens Dão Um Livro», *Relâmpago*, Lisboa, n.º 23, Out. 2008, p. 130. O depoimento do poeta acompanha aqui o seu poema «Ao Pintor Desconhecido», publicado a par de uma reprodução do quadro homónimo de Kiefer, datado de 1982.
- ⁶ Citamos especificamente do poema «A Poetas de Outras Línguas e Domínios», do livro *Conhecimento do Apocalipse* (1988), de Paulo Teixeira.

Eunice Ribeiro

João Luís Barreto Guimarães

A PARTE PELO TODO

Vila Nova de Famalicão, Quasi Edições / 2009

O novo livro de João Luís Barreto Guimarães, *A Parte pelo Todo*, divide-se em três partes — *Chill*, *Stupor*, *The letting go* —, estruturando-se a partir da languidez do ritmo proposto pela epígrafe de Emily Dickinson com que se inicia o livro: *First—Chill—then Stupor—then the letting go*. No primeiro movimento deste andamento, *Chill*, predomina a pulsão de morte, a do pai e, conseqüentemente, a de Deus: «Deus / e o meu Pai morreram no mesmo dia» (p. 24). Ao longo destes poemas, a errância pela memória de momentos íntimos passados na cumplicidade do pai,