



COLÓQUIO/Letras

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

[Recensão crítica a 'Poética dos Cinco Sentidos Revisitada', de AA. VV.]

Teresa Cristina Cerdeira

Para citar este documento / To cite this document:

Teresa Cristina Cerdeira, "[Recensão crítica a 'Poética dos Cinco Sentidos Revisitada', de AA. VV.]", *Colóquio/Letras*, n.º 175, Set. 2010, p. 237-241.

EDIÇÃO E PROPRIEDADE

em admitir a possibilidade de o século XX «vir a ser considerado no futuro o nosso Século de Ouro», (*A Phala. Edição Especial — Um Século de Poesia*, 1988), medeia uma trintena de anos em que o panorama da poesia portuguesa contemporânea se tornou excepcionalmente rico. Há que somar-lhe a produção poética da última década do século transacto, momento de rara convergência, no que toca à qualidade dos livros publicados por poetas de diversas gerações, alguns dos quais reunindo em volume a sua poesia anterior. Se, no caso dos poetas já consagrados, se tornam patentes a coesão e a marca qualitativa do seu trajecto, relativamente aos novos não podemos deixar de subscrever, em larga medida, o exigente balanço de Gastão Cruz no último dos seis «Panoramas» que nos propõe («Nova Poesia» e «Poesia Nova»). E também de destacar, entre os nomes que se revelaram nos anos 90, o de Daniel Faria — poeta grande e desaparecido na força da juventude (tal como Sebastião da Gama) —, cuja obra se vem inscrever no raro filão da poesia mística portuguesa.

Resta dizer que o título escolhido para esta recolha de textos não podia deixar «de influir expressivamente na imagem e no sentido de todo o conjunto» («A Vida da Poesia», p. 9). Por entre «referências obsessivas», insistências, valorações, Gastão Cruz abre ao leitor um percurso de leitura de grande coerência. As descontinuidades e os retornos não comprometem a linha de uma avaliação que assenta na visão íntegra e intransigente do ofício poético.

Razão e afecto são, pois, as variáveis que definem um *ethos* poético cuja dimensão intersubjectiva se torna patente no texto intitulado «Memória de um tempo e de Luiza Neto Jorge» (p. 274), retrato *in vivo* da geração que é a sua, e onde a fronteira entre o poeta e o crítico tende a anular-se, em nome da «fidelidade à poesia» e aos

que a morte já levou. A aproximação entre ambos poderá revelar-se fecunda para uma melhor compreensão da poesia de 60 e do horizonte que ela, por sua vez, abriu: «Tentei, nestes textos, dizer alguma coisa sobre poetas que, com a sua auréola, iluminaram a minha existência. Não a tinham perdido, nem creio que a venham a perder: alguns leram-me a sua poesia, ou mostraram-me, acabada de ser escrita — e, lembro-me bem, uma luz forte irradiava deles» (p. 12).

Maria João Reynaud

NOTAS

- ¹ Carlos Reis, *História Crítica da Literatura Portuguesa*, vol. IX — *Do Neo-Realismo ao Post-Modernismo*, Lisboa, Editorial Verbo, 2005. Cf. «Autonomia da Poesia», p. 113; e «A Nova Poesia Portuguesa», p. 402.
- ² Eduardo Prado Coelho, «Apresentação de Um Livro: *(Este) Rosto*», in *A Palavra sobre a Palavra*, Porto, 1972, p. 265.
- ³ Idem, *ibid.*
- ⁴ *Árvore — folhas de poesia*, edição fac-similada, introd. e índice de Luís Adriano Carlos, Porto, Campo das Letras, 2003. Cf. vol. II, 1.º fasc., p. 8.
- ⁵ Idem, *ibid.*, p. 6.
- ⁶ Cf. Fernando Guimarães, *Simbolismo, Modernismo & Vanguardas*, Porto, Lello & Irmão Editores, p. 165; Fernando J. B. Martinho, *Tendências Dominantes da Poesia Portuguesa da Década de 50*, Lisboa, Colibri, 1996.
- ⁷ *Líricas Portuguesas*, 3.ª série, sel., pref. e notas de Jorge de Sena, Lisboa, Portugalíia Editora, 1958, p. 490-3.

AA. VV.

POÉTICA DOS CINCO SENTIDOS REVISITADA

Organização de Gilda Santos e Horácio Costa
Rio de Janeiro, 7LETRAS / 2010

Há trinta anos, o conjunto de tapeçarias conhecidas como *La Dame à la licorne* foi o motivo de um encontro de escritores

portugueses que se ofereceram o desafio de recriar, com palavras, imagens que há séculos haviam sido tecidas na malha e na tela. Que jogo ousado lhes era assim proposto? Maria Velho da Costa, José Saramago, Augusto Abelaira, Nuno Bragança, Ana Hatherly e Isabel da Nóbrega dispuseram-se — ficcionistas que eram, alguns plenamente revelados, outros, sem o saber, em via de galgarem os mais altos degraus do panteão da literatura — a fazer exercícios poéticos sobre esses painéis tecidos que são a jóia do Museu de Cluny.

O jogo em que seriam parceiros presunha tresler voluntariamente uma sentença advinda da Antiguidade, o *ut pictura poesis*, que parecia condicionar a poesia — e mais amplamente a arte literária — a um conceito estreito de mimésis da realidade. Porque diante daquelas «pinturas» — chamemos-lhes assim para não perdermos a equivalência — a crise mimética já era um facto, e o que resultava disso era um magnífico conjunto de detalhes minimalistas em que, por entre os elementos da realidade, emergia insidiosamente todo um mundo paralelo advindo do sonho, da fantasia, do imaginário, do devaneio, do prazer.

Se a tela tecida ia além do meramente especular, ou, dito de outro modo, se a tela tecida já reconhecía *avant la lettre* a magia do espelho de Alice, à poesia — instância segunda — não caberia a cópia nem a tarefa inócua de repetir com a palavra o que antes se afigurara como imagem. De certo modo, a tresleitura na tradução da sentença clássica provocava ou exigia um outro argumento de similitude: *a poesia como a pintura*, diversas no meio utilizado para a leitura do mundo (lã ou seda e palavra), aproximam-se porque refutam ambas a especularidade referencial.

Seis telas, seis autores, seis textos de ficção. Cada um, a seu modo, reiterando ou apontando o que seriam as suas obsessões, os seus mundos a desvendar. O que era

uma cena, uma tapeçaria, um quadro, um corte de imagem na paragem do tempo transformou-se em registos variados de linguagem, de discurso, porque seis criadores observavam as tapeçarias despreocupados de as copiar.

Foi assim que o que era imagem deu azo a narrativas: «O Gosto», que opera um salto no tempo para vir alojar-se em devaneios do presente; e «A Sexta», insólita, a brincar de conto infantil em que o maravilhoso permite elidir os limites entre o mundo referencial e o mundo representado, sem que o final recomponha o equilíbrio mas, ao contrário, exacerbe o fantástico: «O porteiro disse mais tarde que do grupo de quatro meninas que nesse sábado ali entraram, só viu sair três. Bem reparara. Instado, convocado a depor, o mesmo jurou e continuou a jurar.» Mas o trabalho de criação sobre as tapeçarias medievais também produziu em «A Vista» uma travessia mágica da memória pelos mundos de desejos recônditos da infância, ela — a dama e a tecelã dos prazeres —, a licorne — «cavalo dos ares, fidelíssimo», «puro desejo» alcançado «nos [seus] joelhos, ao lugar próprio, o corpo erecto do homem incriado». «O Olfacto», por sua vez, abre-se com uma interpelação rabelaisiana do feminino — «Dame de haut parage, fleur de beauté, à celeste visage, à maintien prude et sage» — que dá movimento ao corte estático da cena representada. Mas desse apelo inicial à Dama num paraíso de mil flores aromáticas, um salto no tempo conduzirá a cena do mito à história presente, em que os sentidos se desgastam num grande «fracasso» civilizacional — «Que fracasso, dame de haut parage, fleur de beauté!». O desencanto parece quebrar assim a ilusão da perfeição, a dama terá possivelmente perdido a sua cor original, empalidecida pelo tempo, o olfacto é nada num mundo desodorizado, e o leitor da

imagem lamenta que a Dama não tivesse sido colocada num jardim menos divino, mais utopicamente renascentista, em que lhe fosse possível saudar a liberdade humanamente conquistada de um «Fais ce que tu voudras», a lembrar a insígnia colocada à entrada da especialíssima abadia de Thélème, que, afinal, só existira mesmo em ficção. Mas a leitura poética da *Dame à la licorne* engendrou também dois modos distintos do que seria o *making off* da tapeçaria: «A Audição», que cala a harpa palaciana para deixar ouvir o som do «passo do homem», do trabalho do artesanato, «rumor que mais profundamente fez estremecer a terra desde sempre»; e «O Tacto», que vai descobrir uma erótica do trabalho, restaurando a sensibilidade do fundo irregular e rugoso da tapeçaria até à carícia voluptuosa da lã que as tecedeiras vão tacteando, para deixar emergir ora a curva de um ombro, ora a dureza de um joelho, momentos em que certamente — dirá a narradora — se infere a diferença no ritmo do trabalho. Enfim, irónico salto temporal: a composição imensa está pronta, põe-se de pé nas altas paredes do museu para admiração dos visitantes que param diante dela e olham apenas, porque um cartaz avisa: «É proibido tocar».

Foi mais ou menos assim, há trinta anos. A edição portuguesa ficou particularmente bela. E terá sido possivelmente essa riqueza e esse cuidado que despertaram em dois ensaístas e professores brasileiros — Gilda Santos e Horácio Costa — um novo desejo de aventurar-se por tais caminhos, para oferecer ao leitor essa obra feita da experimentação de metamorfoses da imagem em literatura, revisitadas agora pela segunda vez, como se fora um outro dobrar-se sobre a arte, através da pena de seis ensaístas, escolhidos a dedo, porque nessa escolha se inscreviam — com maior evidência em alguns deles — as marcas de uma intimidade autoral. Jorge Fernandes

da Silveira e Maria Velho da Costa, Vilma Arêas e Abelaira, Horácio Costa e Saramago, Gilda Santos e Ana Hatherly, Luis Maffei e Nuno Bragança, Cleonice Berardinelli e Isabel da Nóbrega.

O que resultou foi mais do que um conjunto de ensaios académicos sobre as microcenas ou contos que releram as maravilhas da dama e do unicórnio. Porque também nessas seis travessias críticas, variados modos de intervenção textual se revelaram. O ensaio crítico de Jorge Fernandes da Silveira sobre «A Vista», de Maria Velho da Costa, transborda das breves páginas do texto e desagua no conjunto da obra da autora que ele atravessa quase liricamente, num exercício compósito que convoca toda a cultura portuguesa: Camões e *Os Lusíadas*, Fernando Pessoa, Bocage, Sá de Miranda ou Bernardim. Mas é com a Fiana dos *Contos da Imagem* que Jorge da Silveira construirá um subtilíssimo diálogo para pontuar todo o seu ensaio. Convocada por uma intimidade textual que mantém com a autora da geração de Poesia 61 desde os seus trabalhos mais afinados, nos anos 70, Fiana Hasse Pais Brandão torna-se uma voz paralela à de Maria Velho da Costa, e um certo Claude Le Viste, personagem desses *Contos da Imagem* a vagar pelos corredores de Cluny diante da dama e do unicórnio, será o motivo gerador de imprevistas e fantasiosas traduções — Le Viste, à vista, a vista, la vue — como uma frase musical sempre em fuga e retorno obsessivos.

Com Horácio Costa, reencontra-se o crítico de José Saramago que desde cedo entendeu a produção inaugural do autor como evidência de um «período formativo» do que seria futuramente a sua grande obra ficcional. Ele ressalta no texto — «O Ouvido» — o exercício de trânsito das artes (pictural e literária) que Saramago experimentara, mais ou menos ao mesmo tempo, e de modo mais alarga-

do, no seu *Manual de Pintura e Caligrafia*. Nesse breve texto de cinco páginas de José Saramago, sobre a tapeçaria que evoca o sentido humano do ouvido, Horácio Costa, infere, na eleição que faz o seu autor pelo «primeiro som» — que não é surpreendentemente o da harpa tangida pela Dama —, o lugar que o trabalhador adquiriria na sua obra romanesca a partir de *Levantado do Chão* e, em seguida, em *Memorial do Convento*.

Do texto sobre «o Tacto», de Gilda Santos, recupero a leitura perspicaz da ensaísta, que surpreende no texto de Ana Hatherly menos a *ecfrasis* e mais a «recriação das origens» e as «implicações sociocríticas com o realce dado à força feminina no trabalho». Mais do que isso, ressalto ainda a sensibilidade da leitura para perceber o jogo erótico da trama textual, aquilo que ali se chama «simbiose tecido-corpo», figurando em dado momento «uma relação amorosa que se confunde com o parto»: mãos húmidas, viscosas, estremecimento, convulsão, nascimento, o vermelho, o branco, o visco, o grito.

«O Olfacto», lido por Abelaira, ganha a leitura atenta de Vilma Arêas, que, desde os anos 70, elegera esse autor como objecto do seu interesse académico. Enganam-se certamente os que crêem na isenção e na objectividade dos estudos críticos. O lugar do crítico, esse leitor em segundo grau, como lembrava Barthes, é duplamente perverso: ele exige que a escrita se faça *voyeurista*, encontrando o seu prazer na observação clandestina do prazer do outro. A leitura de Vilma Arêas diz tanto de Abelaira como dela própria, do seu mundo de valores que a conduzem a ler no texto que comenta mais que um desencanto existencial. Ela recoloca a cena escrita no seu tempo, em tempos portugueses em que pairava a consciência de que também os cravos se desodorizavam, em que as mil flores já não rescendiam a

nada. Contextualiza a dor, contextualiza o sentimento de vazio que, dirá ela, mina a própria prática da escrita e da leitura — palavras «que não cheiram bem», palavras «que nada significam» porque «são somente para ser lidas por pessoas cegas, porque equivocadas, equivalentes portanto a *ninguém*, conforme vem perfeitamente explicado e discutido no final de ‘O Olfacto’».

Nuno Bragança saltara por sobre o tempo para inventar o desejo num outro tempo, num outro espaço, numa outra mulher fantasmática que guarda da Dama o segredo e a miragem no gosto da boca. Luis Maffei, por seu turno, afirma que não há sombra de *ecfrasis* no texto sobre o gosto, de Nuno Bragança. Parece então pressentir a necessidade de fazer ele próprio esse caminho: fala da tapeçaria, descreve-a, situa-a, evoca-a no Museu de Cluny. E depois dá-se o direito de divagar sobre o texto primeiro, de apontar a passagem que nele se trama de «O Gosto» para «A Boca», de trabalhar nele as suas próprias obsessões críticas, e de trazer à sua escrita o erotismo e a faceta libertina que o seduzem na obra de Bocage. Mas também temporaliza esse texto de Nuno Bragança cujo relato se concentra em 1970, tempos de fascismo em Portugal, para ver ali um modo de ler «Portugal na balança da Europa», como um país que se sabe «coisa menor, periférica», em que os muitos «Jorges» são a base da pirâmide de exploração da «Europa nova-rica». Enfim, recupera a alusão mais pertinente que o texto estabelece com a tapeçaria: «e o olhar foi-se-me voltando, fixo na estampa que havia por cima da cama: uma mulher nua com um unicórnio». O que ele está a sugerir é que o texto de Nuno Bragança cala conscientemente a Dama medieval e a tapeçaria de Cluny, transformadas a primeira em mulher em cio e a segunda numa estampa desqualificada de hotel barato. A sua

personagem, Jorge, possivelmente nunca terá entrado no museu de arte medieval de uma França secularmente prodigiosa na produção das grandes obras. Jorge tem na França o lugar do imigrante português que, com outros turcos, jugoslavos, gregos, norte-africanos, são a massa de trabalho bruto e barato, a periferia a colaborar para o fortalecimento do centro. É assim que a leitura de Luis Maffei reintegra o aparentemente deslocado conto de Nuno Bragança como possibilidade de leitura às avessas da arte de Cluny.

Chega-se enfim à tapeçaria mais secreta, mais enigmática. Cleonice Berardinelli, com a *sagesse* que a genuína autoridade do tempo lhe confere, não cairá no engodo de desfazer esse enigma. Prefere navegar com os seus mestres e deixa-se guiar aqui, não aleatoriamente, por Alberto Caeiro. Diante de um conjunto de tapeçarias que evocam os sentidos, o Mestre das ficções pessoais estava mesmo à mão para exortar a autenticidade de um conhecimento puramente sensorial. Ela oferece em seguida um pequeno relato pessoal de modo a testemunhar os seus próprios passos de encantamento diante do conjunto da *Dame à la licorne*, declinando generosamente as vias de leitura que empreendeu para se aproximar da obra, revelando o seu cuidado, a sua atenção, a sua curiosidade de estudiosa. Importam menos, contudo, essas etapas. O que dá ao seu texto um «a mais» de sedução é a ousadia de propor uma leitura — mas não a solução — para o mistério desse «sexto sentido», que tem como emblema «À mon seul désir». Fundada numa opção espiritualizante, que certa leitura do mundo medieval poderia justificar, ela vê uma dama que se despe das suas jóias como metáfora do despojamento da alma. No trecho recortado por Isabel da Nóbrega do *Cântico dos Cânticos*, a biblioteca pessoal da ensaísta identifica primordial-

mente o mistério crístico da encarnação e, nesse sentido, valida-se a sua opção pelo desapareço dos valores materiais e o entendimento do «sexto sentido» através da hipótese — talvez possível — de, por alguma via, *saber a felicidade e ser feliz*. O que é melhor no seu texto, contudo, é o seu não fechamento, a modalização do discurso, a estratégia de conter perguntas mais que respostas. Objectar-se-ia, por exemplo, que o mesmo texto do *Cântico dos Cânticos* poderia facilmente pressupor uma alegoria do encontro amoroso, na verdade em nada espiritualizado, mas, ao contrário, pleno de uma quase orgia erótica: um amado que está longe, que volta diante do apelo insistente da amada. Ao chegar, pede-lhe que abra, porque ele vem húmido da noite. Enfim, a mão entra pela frincha da porta enquanto «as entranhas da amada estremecem por amor dele». Nesse caso o «guardador de rebanhos» tornar-se-ia uma espécie de «pastor amoroso» e quem sabe a bela dama não recusasse o colar que poderia refinar a sua beleza para o encontro possível com o amado, em quem já teriam sido exacerbados todos os sentidos: a vista, o ouvido, o olfacto, o gosto, o tacto. E o unicórnio e o leão — mágicos confidentes — cerrariam então a entrada da tenda, porque estaria começando o tempo do amor. Que dizer de tudo isso? Que na arte o mistério não é jamais revelado, e que cada leitor oferece tão-somente um diálogo possível que não cala nunca os demais. Na arte, os sentidos suplementam-se, porque a completude é uma hipótese *a priori* falida.

O projecto brasileiro de revisitação da *Poética dos Cinco Sentidos* merece, por tudo isso, o bom acolhimento editorial que teve ao relançar uma obra dos anos 70 na actualidade da aventura crítica contemporânea.

Teresa Cristina Cerdeira