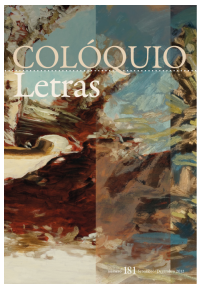

COLÓQUIO/Letras

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

[Recensão crítica a 'Negócios em Ítaca', de Bernardo Pinto de Almeida]

H. G. Cancela

Para citar este documento / To cite this document:

H. G. Cancela, "[Recensão crítica a 'Negócios em Ítaca', de Bernardo Pinto de Almeida]", *Colóquio/Letras*, n.º 181, Set. 2012, p. 215-217.

EDIÇÃO E PROPRIEDADE

FUNDAÇÃO
CALOUSTE GULBENKIAN

sos em contrastes simultâneos, contrastes entre a calma e o desespero; por vezes, em grito, voz alta, consoantes ásperas, como um rufar de tambores; outras, em surdina, versos de delicados acordes, rimas líquidas, como o choro lânguido de um violino.

Paula Cristina Costa

Bernardo Pinto de Almeida
NEGÓCIOS EM ÍTACA
Com Fotografias de Isabel Lopes Gomes
Lisboa, Relógio d'Água / 2011

É um implícito de toda a literatura: o alcance de um texto não é igual à soma de todas as suas palavras, ao declarado em todas as suas frases. É, antes, alguma coisa que em simultâneo é interior e exterior à sua produção, anterior e posterior ao momento da escrita e ao momento da leitura. Este implícito é fundador. Aquilo que transforma um texto em literatura talvez seja a sua capacidade de se apropriar desse implícito para o aprofundar ou para o expor, para o realizar ou para o subverter. Este é um trabalho de exposição de evidências, ou, o que será o mesmo, de ocultação do óbvio. Leia-se na primeira página do mais recente livro de poesia de Bernardo Pinto de Almeida, *Negócios em Ítaca*: «Se não respondes quando te procuro / fico como se fosse de vidro, / tudo se torna transparente. Vêem-se / as paredes através de mim, mesas / e cadeiras através de mim, o céu / que se avista na janela trespassa-me» (p. 11).

Que, através das palavras, o autor nos dê a ver as coisas (as paredes, as cadeiras, o céu, ou seja, o mundo na sua constitutiva estranheza) corresponde à realização da própria ideia de poesia. Mas esta não é a transparência do imediato: nem as palavras o permitem, nem o seu uso, enquanto literatura, o pretende. É o contrário de um imediato, é um contínuo e consciente processo de mediação: mediação do mundo pelas palavras, mediação das palavras pela experiência subjetiva do autor. E esta é, antes do mais, instrumento de amplificação de um possível que se inscreve nas palavras. É o possível (uma outra figura do implícito) que se encena aqui sob a forma de uma subjetividade romantizada na construção lírica e, em simultâneo, apesar do aparente paradoxo, analítica na abordagem. A coexistência de um registo analítico com o de um impulso elegíaco é um dos traços mais marcantes deste livro. Embora já presente em obras anteriores do autor, tal característica adquire aqui uma dimensão distintiva. Um poema como «Teoria Estética» é disso um bom exemplo. Nele, a alegação da impossibilidade do discurso lírico confronta-se com a exigência desse discurso perante uma experiência que só ele poderá, ou poderia, transpor para o espaço da língua: «Se Adorno, ele mesmo, / tivesse tocado a tua pele, desceria / da funda convicção e pediria aos poetas / que dissessem outra vez o mundo, / o mundo que começa na tua pele» (p. 14).

O ceticismo e a dúvida confrontam-se com a necessidade de pedir às palavras que digam aquilo que só por elas é dizível. Encontramos na poesia de Bernardo Pinto de Almeida uma muito particular capacidade de se apropriar desta característica do uso literário da língua: fazer as palavras dizer aquilo que de algum modo elas não dizem, ao mesmo tempo que se colam ao seu sentido mais literal. É por isto que *Negócios em Ítaca* é um livro razoavelmente imediato na sua apreensão (ou enganadoramente imediato), mas particularmente capaz de suscitar leituras exigentes. Um texto como *O Espelho* marca bem esta dupla dimensão. A objetividade e a concisão das primeiras palavras, quase desarmantes, são de seguida subvertidas pela transposição do discurso para o plano de

um lirismo subjetivizado. Sublinhe-se a dupla e implícita dimensão do reflexivo: aquilo que é da ordem da perceção visual e aquilo que decorre do pensamento lógico-verbal. No mesmo gesto, corpo e pensamento, vida e palavra: «Envelheço. É simples. Desenho / que o tempo fez no rosto em cada pétala / que cai do que foi flor ou árvore. Corpo / glorioso sem que sequer soubesse. Dói / ver um corpo declinar folheando / os miseráveis mapas da memória» (p. 18).

A consciência da transformação física inscreve-se aqui no plano poético mais vasto da identidade e da transformação que permite situar todo o livro na esfera de um diálogo assumido com a poesia de Rilke. Este é explicitamente convocado na epígrafe que abre o livro. Diante da transformação (a um tempo ameaça e oportunidade), a possibilidade da salvação decorre de alguma coisa inscrita na língua: alguma coisa capaz de se realizar ao mesmo tempo como linguagem e como vida.

Esta remissão para uma ameaça que é ela mesma potência salvífica é um paradoxo marcante da poesia de Hölderlin. Com a reconstrução deste *topos* Bernardo Pinto de Almeida coloca-nos diante daquelas que são as origens mais fundas da contemporaneidade: o Romantismo (e a presença quase obsessiva da figura da noite é bem a marca dessa herança) e o Modernismo. Se a remissão para Rilke, (com a afirmação de um registo elegíaco assumidamente subvertido por um olhar que a contemporaneidade tornou cético) atravessa todo o livro, a inscrição de uma crença romântica no poder das palavras talvez seja o traço definidor desta escrita. O diálogo com as Elegias de Duíno assume aqui uma dimensão de recuperação criativa de todo um implícito da língua a que chamamos literatura: Veja-se *Depois da Queda*, o longo e, dir-se-ia, definitivo poema que encerra o livro: «Olha à tua volta. Quiseste voltar lá / aos lugares onde a noite corre funda / como um rio, nada se reconhece / e o rosto em abismo entra / na queda» (p. 44). Aquilo que cai e aquilo que se ergue são em parte uma e a mesma coisa. Lamento e celebração, as palavras reúnem num único movimento disposições opostas, mas complementares, dado que se supõem mutuamente. Chamar-lhe apenas morte ou chamar-lhe vida decorreria ainda desse erro de pretender distinguir demasiado, modelarmente denunciado por Rilke.

Somos, por isso, reconduzidos ao enunciado básico da literatura como explicitação do não explicitável, como ascensional celebração da queda. Desta dupla matriz decorrerá que em literatura todas as palavras digam exatamente aquilo que parecem dizer (sendo esta aparência função direta do conjunto de categorias e experiências individualmente acessíveis a cada leitor), na mesma proporção em que nunca realizam nenhum dos seus enunciados literais. Ou seja, cada palavra expõe-se para cada leitor nos seus múltiplos limites e potencialidades, ao mesmo tempo que age como elemento catalisador das potencialidades e dos limites recíprocos do autor e dos leitores.

A consciência deste movimento subterrâneo da linguagem é particularmente explícita neste livro pela voluntária assunção do autor como lugar de perspetivação subjetivizada do mundo: a partir daquilo que o autor vê, sente ou diz, emerge alguma coisa que não coincide, mas também não se distingue verdadeiramente do autor. Tal não coincidência autoriza o uso da primeira pessoa do singular como ponto de partida da escrita, mas autoriza igualmente a suposição da primeira pessoa do plural, com a consciência de que, quaisquer que sejam os sujeitos que circunstancialmente preencham este nós, não serão senão figuras de uma indistinta e

fundadora comunidade: a da língua, a do olhar, a do corpo ou a do pensamento. No poema «O Silêncio» a duplicação especular da figura do autor transforma aquilo que seria um solilóquio num diálogo a múltiplas vozes (embora, aparentemente, só ouçamos uma): «Ao que veio de mim queria ir saudá-lo / como se fosse um estrangeiro / e de entre o meio das pedras / aparecendo-me, rosto queimado do sol, / abraçá-lo e perguntar-lhe sem medo / que estradas havia percorrido» (p. 38).

A consciência da constitutiva duplicidade da palavra (dúplice e cúmplice do próprio silêncio) permite ao autor produzir neste livro uma poesia sóbria, afirmativa, voluntariamente contida, e trabalhada até encontrar a correta proporção entre aquilo que é dito e o modo como as palavras se encadeiam para dizer, talvez, outra coisa. Este *outra coisa* corresponde aqui ao desdobrar reflexivo de um impulso lírico ou ao desdobrar elegíaco de uma postura reflexiva. Isto torna a leitura de *Negócios em Ítaca* particularmente exigente. Se a leitura é quase sempre, para o leitor, mais superficial do que a consciência pressuposta pela escrita, o texto realiza-se nessa relação de desfasamento: desfasamento entre as palavras do autor e as palavras dos leitores, desfasamento entre o mundo do autor e os mundos dos leitores. Por isso, se com imagem de Ítaca a sombra de Kavafis percorre o livro, ela é a figura de uma promessa que a si mesma se cumpre e se frusta. Promessa para com a língua e para com a vida, do poeta para consigo mesmo e deste para com os leitores. Vedada a possibilidade de coincidência entre subjetividades (a do autor e a do leitor) resta, talvez mais profunda e mais rica, a partilha de referências: a partilha do mundo diante e no interior do qual as palavras adquirem ou potenciam algumas significações, potenciam um aprofundamento da experiência. Esta não é, no entanto, uma promessa de redenção pela poesia, será, antes, a constatação do limite como fundamento do possível: «Entende: / a promessa de canto é mero anúncio / de produto em fim de stoque nos outletes / da misérrima emoção a baixo custo» (p. 41).

Helder G. Cancela

Jorge Reis-Sá
MULHER MODERNA
Lisboa, Ulisseia / 2011

Mulher Moderna, o sexto livro de poesia de Jorge Reis-Sá, é uma pequena coletânea que se situa sob os signos de García Marquez e Pavese. Que o mesmo é dizer: o seu universo referencial oscila entre os *Cem Anos de Solidão* do primeiro, com que abre, e o *Mestiere di vivere* e *Lavorare stanca* do segundo, com que conclui.

O ciclo começa, assim, com referências explícitas ao livro de García Marquez: Macondo é a cidade fundada pelos Buendía; Melquíades é o cigano que volta todos os anos em março e vende invenções a José Arcadio Buendía. A diferença substancial é que, no livro de Reis-Sá, Melquíades não visitou quem nos está a falar — e a legião de fantasmas que povoam o passado desse autor textual é mais numerosa do que as árvores da Amazónia.

Mas aqui o espaço torna-se tempo passado («A minha Macondo chama-se O Que Foi»...) e a voz do poeta acentua, logo no segundo verso, que «o meu realismo não tem nada de mágico». E, de facto, a revisitação de García Marquez parece ter mais a ver com a *solidão* personificada do título do seu célebre livro e a irrecuperabilidade de tudo o que se gostaria de poder convocar. Se, em *Cem Anos de Solidão*, Macondo é uma cidade de espelhos que reflete o mundo, em *Mulher Moderna* esse mundo é de vazios em que nada acontece,