COLÓQUIO/Letras

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

[Recensão crítica a 'Poesia Reunida', de Maria do Rosário Pedreira]

Rui Lage

Para citar este documento / To cite this document:

Rui Lage, "[Recensão crítica a 'Poesia Reunida', de Maria do Rosário Pedreira]", *Colóquio/Letras*, n.º 183, Maio 2013, p. 216-219.

EDIÇÃO E PROPRIEDADE

FUNDAÇÃO
CALOUSTE GULBENKIAN

do poema 112) até à citação explícita do seu último trabalho (*Catálogo de Soluções*, 2010) no título de um dos poemas (poema 130), passando por uma reflexão conjunta sobre a passagem da vida, como aflorávamos a início — veja-se a esse título o poema da página 128: «Nunca nos afastamos muito da humanidade — o divino afigura-se / como dúvida — como uma floresta com os sistemas muito equilibrados / interpenetrando-se e carcomendo-se — Quando pensamos a perfeição há guerra / ou ela falha ou deixa de existir o que é impróprio da perfeição».

Uma outra constante quando pensamos na obra de Félix da Costa é a maneira como acaba sempre virando as suas perguntas para o próprio poema — a reflexão metapoética, esse grande eixo e novidade que atravessa toda a poética do século XX. São inúmeros os poemas que falam da matéria do poema — T. S. Eliot é referido num deles, há várias teorias da poesia e do romance, e a própria palavra «poema» é diluída através de todo o livro. Diríamos que a resolução desse mesmo conflito inconsciente, ou pulsão, entre o instinto e a razão é resolvido através da ligação ao poético, tanto no enfoque posto no «tu» desta «teoria literária» — (poema 209): «A primeira característica de um poema de amor / é a improvisação do 'tu' — os versos prolongam o beijo / que não se quis dar» — como no poema seguinte, em que o «tu» se reflete no «eu», texto metaliterário logo no seu título («o poema és tu — crítica de uma análise crítica», p. 110): «Quando o poeta escreve 'o poema és tu' não encontrara / outro modo de o acabar mas sabe cometer a maior arbitrariedade / O poema é voo em fase ascensional quando se desconhecem limites e promessas / arrancam da pele as flores».

Em suma, é um livro fácil de ler mas difícil de assimilar, escrita poética (auto) reflexiva e empenhada para ir lendo pela vida fora — e não se podendo reduzir o volume tematicamente, (re)trata ao invés a humanidade em frente a si própria, o «nós» de «agora» como *ornamento e massa*, como *sintoma do mundo*, como diríamos, respetivamente, com Godard e Félix da Costa, logo a início num dos primeiros e mais assombrosos poemas:

7 **a humanidade como sintoma do mundo**
Verruga na crosta das rochas e no mar
uma breve esteira aparatosa — Nem o ser
[arrancado às vísceras
da terra nem a profunda precisão de um
[trépano — Mera comichão
de picada na carne do mundo que de
[madrugada desperta — Pragueja
amaldiçoa-nos — inventa a linguagem dos
[tratados de paz e dos contratos
mas a comichão alastra por selvas e mares
[— rapa o peixe
arrasa hortas — na seara do nada aves
[morrem
A metástase penetrou o mundo

Ricardo Marques

Maria do Rosário Pedreira
POESIA REUNIDA
Prefácio de Pedro Mexia
Lisboa, Quetzal/ 2012

Coligindo os três livros editados entre 1996 e 2004, e acrescentando-lhe um inédito, *Poesia Reunida* de Maria do Rosário Pedreira devolve-nos a uma tradição lírica portuguesa que podemos fazer remontar às cantigas de amigo e que terá o último sobressalto visível com Florbela Espanca. Talvez os mais de oitenta anos que nos separam dessa derradeira irrupção de um confessionalismo passional no feminino alheio às poéticas modernistas expliquem a estranheza a que esta obra expõe o leitor contemporâneo, e, talvez mais que o

leitor, o crítico. O anacronismo do gesto, a ousadia e a exclusividade do tema, a suspeita que hoje suscita qualquer transbordo sentimental que não venha temperado com o sal da irrisão chegariam por si sós para tornar relevante o presente volume. Maior o estranhamento quando nos apercebemos que a meticulosa confissão da perda amorosa em todos os seus meandros e oscilações se logra sem dialogar abertamente com os intertextos que traz sedimentados. Não cabem nestas elegias amorosas o reenvio culto ou literato, a paráfrase, a glosa, a citação. Tanto mais que sobre o amor aqui em jogo «pairaram sempre brumas e nevoeiros / e profecias de temporais maiores» (p. 90), imiscuindo-se a cada passo uma instância oracular que transcende as configurações empíricas e seculares da paixão e se vai sagrar em analogias bíblicas explicitadas em vários títulos («Última Ceia», «Anunciação», «A Criação do Mundo»).

Mais que devedora de uma visão fatalista (não obstante o evidente parentesco quer com o *fatum* dos latinos, quer com o mundano fado português), esta poética oscila entre dois modos literários maiores, que são também duas categorias estéticas: o elegíaco e o trágico; isto é, oscila entre a expressão do luto suscitado pela perda e a radical exposição do indivíduo que se cumpre na perda — que abraça a perdição, caucionado pela «ideia do fim» que traz a música certa para estes versos, como lemos num poema do livro inédito (p. 248).

Trágico também convocado por essa figura arquetípica, cara ao imaginário de todos os povos sofridos no mar, que entre nós descende do sujeito feminino posto em cena nas barcarolas (ou marinhas): a mulher que espera (no areal, no promontório, na ermida) o regresso do seu companheiro, postada qual rochedo diante da fúria dos elementos que se concertam para sublimar a sua angústia: «sento-me à mercê das falésias a riscar / o teu nome na praia» (p. 53). Essa mulher cumpre-se na espera dolorosa («e nós ficamos, eternamente, à espera que regressem», p. 19) tal como o companheiro que se faz ao «mar», o tu aqui nunca figurado, se cumpre na partida. Nessa divergência entre o que fica e o que parte, algures no centro equidistante de ambos, reside o amor monádico, incognoscível, tão esquivo à vida vivida como à vida escrita.

O enraizamento num cânone lírico estreado entre nós com as cantigas de amigo não se fica pelas afinidades com a barcarola (e com a alba, notada por Pedro Mexia no prefácio ao presente volume). A poesia dos cancioneiros medievais reduzia o espaço a uma vinheta singela, escorado nuns quantos objetos ou elementos: a fonte, o anel, as camisas, as candeias, as aves, as flores, o rio. Também o espaço do amor e da espera é na poesia de Maria do Rosário Pedreira um espaço confinado, austero, que corresponde sobretudo ao apartamento e ao quarto, espaços cuja lacónica caracterização lhes confere o cunho artificioso de um *décor*. A cama, a cómoda, o espelho, o cobertor, os lençóis, a cadeira, entre outros, possuem, tal como na lírica medieval, o valor dos objetos de ligação da elegia: «quando // partiste, a solidão ficou nas coisas todas» (p. 128).

As exceções a esse confinamento espacial são as aparições do *locus horribilis*, da natureza indómita que se entrelaça com a mulher pranteadora, quase viúva, cuja condição é esperar e penar. Entre o espaço austero da casa e o espaço vasto da natureza vertical (a escarpa, a falésia), ou horizontal (a planície), sempre despovoado, não há espaços medianos; a cidade não é aqui verdadeiramente representada, talvez por inadequada à efabulação de um amor fora do tempo, «maior» que a vida, incompatível com as tacanhas ideações médio-burguesas. O recurso a um

locus capturado por uma Natureza que partilha do sofrimento humano, e que é exteriorização do sujeito em movimentos de sinfonia fantástica, aproxima-nos da *pathetic fallacy* do romantismo oitocentista: «Erguem-se os ventos e contra mim se assanham, / se rebelam, gritam-me fúrias antigas, incontidas, / e assomam às portas assobiando velhas canções tristes» (p. 49). Lugar à parte merece a planície, à qual corresponde, em vez da desmesura, um quietismo congénere das *Cartas Portuguesas*: «Sonharam com o fogo para não terem de cortar o trigo. // De manhã, a planície estava ainda mais plana» (p. 23). Esta e outras referências à ceifa do trigo remetem-nos para o conhecido dístico de Sophia de Mello Breyner intitulado «Soror Mariana — Beja»: «Cortaram os trigos. Agora / A minha solidão vê-se melhor» (*O Nome das Coisas*, 1977). Não ficam por aqui as afinidades com as *Cartas Portuguesas*, pois, sendo escasso em adjetivos, o discurso de Maria do Rosário Pedreira, substantivo e verbal, abeira-se da prosa e em especial da prosa epistolar.

Mas que amor é este? Não é o «morrer de amor» que na poesia medieval codificava o espasmo erótico (como aludido no prefácio), mas é certamente um amor a morrer: um amor a escrever-se para se adiar a morte, resultante da interpenetração do amor escrito que codifica o amor vivido que por sua vez codifica o amor escrito. Um amor literário (mas não literato). Esta dupla significação do amor vivido e do amor escrito surge agudizada pela homografia entre romance enquanto género literário de ficção (mas também *romans* provençal, composição lírica medieva) e romance no sentido mundano. Ao longo das quatro obras aqui compiladas a relação amorosa é sistematicamente equiparada a uma história com páginas e capítulos que foram, que estão a ser ou que serão escritos: «Assim, escutá-la-ei até ao teu silêncio / como um romance antigo, meio lido [...] / As outras histórias, de amanhã ou depois, / hei-de ouvi-las inteiras: são livros por escrever» (p. 55). O romance do corpo e o corpo do romance confundem-se. Nesta subtrama do «livro» que está a ser escrito, a história amorosa pode ser «um livro branco» ou «um livro aberto»; o sujeito poético ora «vira devagar a página», ora «regressa à primeira linha» (p. 60), ora se pergunta se não foi esquecido «entre um livro e outro» (p. 170), numa estratégia que apresenta cumplicidades com a de alguns sonetos de Florbela Espanca (*vide* por exemplo «A Um Livro» ou «O Nosso Livro», de 1919 e 1923, respetivamente).

Foucault escreveu que as decisões drásticas ficam suspensas no ato de contar uma história, que o discurso tem o poder de travar o voo da flecha num recesso do tempo. Ora, nestes quatro livros há o gesto desesperado de não querer deixar morrer, de não querer deixar partir: «Não adormeças» (p. 50); «Não partas já» (p. 51); como Penélope a tecer e destecer a sua teia, a destecer o tempo, a protelar o desfecho que lhe é insuportável. Esse estribilho insistente subtrai o amor à temporalidade: «se terminar este poema, partirás» (p. 103); «sabendo que / não estarias aqui se eu não escrevesse» (*ibid.*); «tudo o que escrevi foi, afinal, uma longa carta a pedir // que me amasses» (p. 130). Mas, ao mesmo tempo que se revela estruturante, a estratégia da repetição funciona a desfavor desta poética. Ainda que se queira ver na resiliência do ato da escrita uma luta contra a concretização da «ideia do fim», vão surgindo poemas e versos redundantes, ou que são já variações de variações. Mas há outras fragilidades. Não se vislumbra nesta obra distanciamento irónico que venha refrear e desconstruir os afloramentos do patético e os estertores do *pathos*. Não se evitam imagens debilitadas

pelo uso intensivo: a «pele prateada dos peixes», o «fulgor / da lua sobre a água» (p. 45); imagens abstrusas: «o vento é um chicote que desaba / os chapéus» (p. 99), «hoje estou sem o meu pulmão» (p. 219); nem cedências de gosto nos limites do *kitsch*: «fez-se tarde para os lamentos das sereias» (p. 53), agravadas em *Nenhum Nome depois*; ou empréstimos mais ou menos inconscientes, como o das eugenianas aves cuja partida se acompanha: «dizem em segredo / que perseguiste sempre o sol e te foste com as aves» (p. 74).

À semelhança do Chamilly das *Cartas Portuguesas*, o outro ou está ausente ou é um ser elusivo e impessoal, sem corpo e sem rosto, como se fosse imperioso protegê-lo da exposição, assumindo o eu a plenitude do martírio e da penitência. A descrição do outro é elidida, e essa elisão circunscreve o abandono, cria vastos territórios não nomeados que amplificam o isolamento. Do outro, que o recetor nunca «vê», temos pouco mais que o cheiro da cama e das roupas como radiação vestigial. Como a morte do amor é uma morte interior, é aí que o defunto — o corpo amado — se sepulta: «é como se já tivesses morrido no meu corpo» (p. 128). Tudo se centra no eu enunciador, é sempre a sua radical exposição que está em causa. No limite, essa exposição desagrega o sujeito, torna-o residual, invisível: «olho-te e não me vês» (p. 165).

Nos poemas finais de *Nenhum Nome depois*, a ferida começa a cauterizar: «Vesti-me // de luto [...]; e vi / o sangue calar-se finalmente sobre a ferida» (p. 208). Cumpre-se o luto — percorridas as suas várias fases, o rol de hesitações e recaídas — e congela-se o objeto da perda em símbolo consolador por via das imagens de energia continuadora próprias da elegia: «tu vais sempre ardendo, embora como um lume / de cera, lento e brando, que já não derrama calor» (p. 135).

A *Ideia do Fim*, conjunto de inéditos aqui incluído, comporta duas partes. Na primeira o sujeito divide-se entre a superação da perda e a recaída (que é o temor da superação), entre um «não digas nada» (p. 217) e um «não vás ainda» (p. 218). O interlocutor deixa de ser o ente amado, passa a ser uma terceira pessoa, sucedânea da mãe ou das irmãs da «dona virgo» medieval que lhe serviam de confidente e por quem mandava recado. Cumprido o luto, a ligação ao outro já só é possível por essa interposta pessoa: «Se o vires, diz-lhe que o tempo dele não passou; / que me sento na cama, distraída, a dobar demoras / [...] diz-lhe que o tempo dele não passa, fica sempre» (p. 245). O amor perdido é incorporado no saldo amoroso global da biografia do sujeito, agora desenganado e cético, e sobrevive enquanto ressonância interior. Na segunda parte, reencontrado o amor, a ideia do fim revela-se afinal ideia de começo, que não poderia ser anunciado senão por nova «Arte Poética», por novo romance, pois ama-se ainda na literatura: «Talvez este amor // estivesse escrito» (p. 241).

Rui Lage

António Carlos Cortez
LINHA DE FOGO
Évora, Editora Licorne/ 2012

A relação do poeta com a cidade é, muito frequentemente, de Baudelaire aos nossos dias, uma relação de grande desconforto. António Carlos Cortez, em *Linha de Fogo*, um pouco mais de uma dezena de anos depois da entrada no terceiro milénio, não foge à regra. A sua poesia é, em primeiro lugar, como muitas das que definem o nosso presente panorama literário, uma poesia essencialmente urbana. Só que o mal-estar que a cidade nele provoca irá, porventura, um tanto mais longe. A ci-