

Tensões e Implicações entre Poesia e Resistência na Contemporaneidade Portuguesa

Rosa Maria Martelo

Universidade do Porto

Resumo: A heterogeneidade das práticas discursivas a que damos o nome de *poesia* reflecte-se em diferentes conceitos de resistência, tão variáveis quanto as poéticas que lhes estão associadas. “Não há opressão maior e mais infame que a da língua”, escreveu Alberto Pimenta, e a poesia desenvolve mecanismos de resistência que assentam na consciencialização deste facto. Mas, por outro lado, talvez se tenha vindo a criar alguma resistência aos usos que a poesia de tradição moderna reivindicou para “as palavras da tribo”. Reportando-se ao mundo contemporâneo, Pimenta constatava recentemente: “nesses trilhos da obediência, ouve-se às vezes dizer que em certo lugar do caminho faltam 4 médicos, ou 4 juizes, ou 4 pedreiros, ou 4 motoristas, ou 4 fiscais, mas jamais se ouvirá dizer que faltam 4 poetas. Ainda bem”. Porquê “ainda bem”? Por que precisa a poesia deste estar à margem? E se não faz falta (?), por que razão continua? As “operações” poéticas de Alberto Pimenta e os diálogos que estas mantêm (ou recusam) com outras poéticas portuguesas contemporâneas serão o ponto de partida para algumas possíveis respostas.

Palavras-chave: Poesia, resistência, tempo, fóssil, Alberto Pimenta, Carlos de Oliveira, Manuel Gusmão

Abstract: The heterogeneity of the discursive practices we call *poetry* is shown in different concepts of resistance, which, in turn, are as variable as the poetics associated with them. “There’s no larger or more infamous oppression than that of language,” wrote Alberto Pimenta, and poetry develops mechanisms of resistance that rely on the awareness of this fact. On the other hand, perhaps there has also been some sort of resistance to the uses that modern poetry has claimed for “the words of the tribe”. Discussing the contemporary world, Pimenta recently noted: “in these paths of obedience, we sometimes hear that

somewhere along the way 4 doctors are missing, or 4 judges, or 4 masons, or 4 drivers, or 4 tax inspectors, but never will we hear that 4 poets are missing. Just as well.” Why “just as well”? Why does poetry feel the need to be on the margins? And if it is not missed (?), why does poetry continue to exist? Alberto Pimenta’s poetic “operations” and the dialogues they maintain (or refuse) with other Portuguese contemporary poetics will be the starting point for some possible answers.

Keywords: Poetry, resistance, time, fossil, Alberto Pimenta, Carlos de Oliveira, Manuel Gusmão

... a poesia inculca a ideia de que a palavra é livre e de que a
língua é partilhada por todos, quando não há opressão maior
e mais infame que a da língua.

Alberto Pimenta, *IV de Ouros*

1.

A rede LyraCompoetics pediu a poetas portuguesas, brasileiros e espanhóis que respondessem às seguintes questões: “A poesia é uma forma de resistência? Sempre, por definição? Ou apenas em determinados contextos – sociais, políticos, culturais? Como pode resistir a poesia e a quê?” (cf. <http://www.lyracompoetics.org/pt/poesia-e-resistencia/>). Embora alguns dos visados respondessem com um poema, quase todos preferiram dar-nos um pequeno testemunho. Alberto Pimenta fez as duas coisas, enviando um testemunho elaborado a partir do poema que estaria a escrever no momento em que recebeu a carta com a nossa pergunta. Era este, o poema que o testemunho transcrevia:

um âmbar na cova da mão
cor de mel amolgado
quase maleável
não parece acabado
tão justo e ajustado
mudo macio e
aos olhos translúcida

fonte que espelha
tanta história da terra
um grão uma asa uma flor
e depois o imaginado.

vai a pedra
de entre os dedos
sobe à terra que a chama
na água ao seu redor
muda de leito e de forma
irradia então
puro líquido fulgor
que até ao mais fundo
da memória ilumina
as formas que já tomou
as que ainda há-de tomar.

“Onde está aqui a resistência?”, perguntava-se Alberto Pimenta. E ao procurar uma resposta acabava por concluir: “nos trilhos da obediência, ouve-se às vezes dizer que em certo lugar do caminho faltam 4 médicos, ou 4 juizes, ou 4 pedreiros, ou 4 motoristas, ou 4 fiscais, mas jamais se ouvirá dizer que faltam 4 poetas”. “Ainda bem”, acrescentava – por certo não pelas razões que Platão subscreveria.

Porquê “ainda bem”, então? O poeta já tinha respondido, em vários textos seus, acentuando uma diferença entre a condição e a função da arte e as da cultura. Na década de 70, escrevia: “... uma coisa é certa: a *liberdade* da obra de arte literária implica, em certo grau, a sua *inaceitabilidade* da parte do poder estabelecido, ou da parte do público, ou, frequentemente ainda, da parte de ambos” (Pimenta 1976: 14). Embora o parágrafo que acabo de citar viesse a ser suprimido aquando da integração do texto a que pertence em *Obra Quase Incompleta* (Pimenta, 1990), esta perspectiva mantinha-se através da reiteração de uma relação opositiva entre arte livre e arte oficializada pelos vários poderes de legitimação. Alberto Pimenta reafirmava, assim, que a arte implica uma margem de liberdade que a transporta para além das fronteiras da sua oficialização (comercial, escolar, científica, crítica, etc.).

“A arte pertence (...) ao comum, não à cidade”, afirma Jean-Luc Nancy (2011: 76), para sugerir que ela se joga não num “sentido formado, instituído e destinado” (*ibid.*), mas precisamente no que o excede e se aproxima do que Kant designou por “finalidade sem fim”. Importa, todavia, ter em conta que Alberto Pimenta nunca defendeu um estatuto autónomo para a arte, mantendo-se sempre mais perto da tradição performativa e intervencionista das vanguardas, isto é, do que nelas sempre entrou em tensão com a tradição moderna, em sentido lato: a manutenção do rito e a “poesia experimentada” (Pimenta 1990: 335). Em *Read & Mad* (1984), título que transpõe o duchampiano conceito de *ready-made* para o domínio do textual, o poeta era muito claro ao defender que a autonomia da arte tinha sido um “produto da separação que a sociedade burguesa introduziu entre o económico e o político por um lado (o “real”) e o cultural e o ritual por outro” (Pimenta, 1990: 254). Em consequência desta separação, a arte ter-se-ia tornado “o espaço de expressão e sublimação daquilo que a sociedade burguesa considera ilegal” – e que, acrescente-se, também sabe neutralizar transformando-o em mercadoria: “quer dizer que o processo que levou à autonomia da arte foi o que levou também à sua destruição”, conclui Pimenta no texto que serve de preâmbulo a *Read & Mad* (*ibid.*), livro que leva a cabo uma apropriação dinâmica de fragmentos pessoanos e camonianos relançando-os em urdiduras textuais novas e recontextualizando-os tendo em vista impedir que se tornem algo “idêntico a si” (cf. Lopes 2011: 43) e, logo, passível de se transformar em mercadoria.

A ideia de que a autonomização da arte, particularmente das artes literárias, teve efeitos devastadores ao longo do século XX, muito particularmente sobre a literatura, que assumira um elevadíssimo protagonismo na estética romântica, tem sido defendida por autores como William Marx, que, em *L’adieu à la littérature*, procurou historiar a desvalorização das artes da escrita acompanhando as transformações da literatura e do seu papel social desde o século XVIII até à contemporaneidade. Após um movimento expansivo, a literatura teria sucumbido à tentação de reivindicar a sua autonomia, defende William Marx, teria menosprezado o corpo social numa espécie de arrogante auto-suficiência; e esse teria sido um passo absolutamente determinante para a sua progressiva desvalorização ao longo do século XX.¹ Alberto Pimenta recusa essa posição de auto-suficiência – a arte que finge “tornar-se ela o verdadeiro real, porém na verdade transformando-se apenas em

mercadoria destinada a ser consumida por um público pagante, entre o devoto e o devoluto” (1990: 254) –, mas com a ressalva de que nunca se sente a falta da poesia naqueles “trilhos da obediência” onde enumera uma série diversificada de profissões. Talvez porque essas profissões significam uma distribuição de funções e finalidades bem determináveis, enquanto ninguém saberia muito bem o que pedir a um poeta ou um artista, e talvez nem mesmo ele próprio antes de o ter feito. A menos que nos coloquemos no plano que Silvina Rodrigues Lopes descreve como o da redução da arte “a um conjunto de bens e serviços disponíveis para fins específicos (fruição, educação, poder simbólico, etc.)” inscritos numa lógica de consumo idêntica à de quaisquer outras mercadorias (cf. Lopes 2011: 43-4).

2.

Consideremos então que o poema transcrito no testemunho de Alberto Pimenta está fora dos trilhos da obediência, tal como se depreende das palavras do autor. Por que razão, ou razões, isso aconteceria?

Uma primeira razão poderá ser procurada no plano da temporalidade expressa no poema, cujo fulcro reside na palavra “âmbar” e no que ela significa: uma resina fóssil proveniente de árvores coníferas, tanto mais preciosa quanto mais perfeitamente preservar resíduos (registos) de outros tempos, que podem remontar ao terciário: “fonte que espelha / tanta história da terra / um grão uma asa uma flor / e depois o imaginado”, resume Alberto Pimenta, expondo algumas das dimensões da temporalidade complexa elaborada no poema. Retenhamos que o âmbar nos facultaria (em espelho, diz o poema) a história da terra, transportada pelos vestígios fossilizados (grão, asa, flor), e que nos daria ainda acesso à dimensão do “imaginado” inerente à leitura desses mesmos vestígios. Não esquecendo que é de temporalidade que estou a falar, mas precisamente por isso, sublinho a relevância da ideia de imagem nos versos que acabo de referir: é em imagem que a história da terra se dá a ler nos vestígios guardados pelo âmbar e é dessas imagens que poderá surgir “o imaginado”. No entanto, importa esclarecer desde já que a noção de *imagem* não mantém aqui relações de implicação com a metáfora, nem se restringe a uma acepção retórica: de resto, Alberto Pimenta, que considera a sua poesia “muito pensada contra o pensamento” (1993: 7), foi sempre um grande detractor da metáfora (cf. 1990: 216, 335). O tempo fixado

no âmbar dá-se em imagens que o espacializam, e estas correspondem a uma precipitação de tempos, coisa que me leva a recordar também dois outros poetas da imagem (esses, sim, articulando-a muitas vezes com a metáfora): Carlos de Oliveira e Manuel Gusmão.

Para tematizar o tempo, em *Finisterra*, Carlos de Oliveira também recorre a um processo de espacialização, através da imagem de um grão de trigo fossilizado:

Partindo por descuido um desses fósseis de folhas, encontra-se lá dentro uma haste de trigueiro. Intacta. Medula alvíssima, perióstio de seda: tal e qual a seara viva. Retira-se a haste (parece acabada de ceifar) e o seu molde fica impresso na pedra, como uma dedada no barro. (Oliveira 1992: 1054)

Tal como Alberto Pimenta, Carlos de Oliveira destaca nesta passagem um processo mimético que seria inerente à própria natureza, porquanto esta se auto-registaria transportando o seu passado em inscrições sucessivas. Para Oliveira, especificamente, o que pode se ler neste fóssil é um tempo primordial, anterior à posse da terra. Fossilizada, uma haste de trigueiro anterior à lei que consignou a propriedade atravessa os tempos e regressa como uma possibilidade aberta no tempo que a memória da terra regista e deixa ler/ver. Por sua vez, Manuel Gusmão partirá desta passagem para expor uma “teoria crítica da mimese” em *Finisterra*, defendendo que ela “passa por ou desemboca (?) nesta hipótese de uma mimese generalizada e numa poética da marca” (2009: 114). “A haste (intacta) está pelo trigueiro que está pela seara (tal qual e viva)” – comentará Manuel Gusmão, acentuando que ela configura uma “dupla sinédoque”. E acrescenta: “esta percepção tem algo do espanto alucinatório, pois é um impossível o ser fóssil e o estar vivo da seara” (2009: 116). Nos termos de Alberto Pimenta, falaríamos, aqui, do “imaginado”: que é o próprio processo textual que expressa (produz) esta temporalidade complexa. Através do trigueiro fossilizado, teríamos passado de uma mimese de primeiro grau (o registo enigmático proporcionado pela Terra) a uma mimese segunda. Esta copiaria o “estrategema” mimético (Gusmão), num modo idêntico de funcionar, e assim espelharia em discurso esse primeiro espelho, recriando o seu funcionamento, ou seja, repetindo uma auto-reflexividade que expande o tempo. Sem esquecermos, é claro, ser também pelo discurso que, à partida, o âmbar é dito “espelha[r]”, verbo que remete para a criação humana: nesse sentido, mesmo a primeira

ocorrência mimética surge já numa descrição que subentende a relação entre o humano e a terra, e portanto um lugar experienciado.

Gostaria de acentuar a expressão “espanto alucinatório” utilizada por Manuel Gusmão a propósito de *Finisterra*, bem como a presença, no capítulo que está a comentar, de frases como “este carro de bois, por ex., (...) através de sonhos, acorda-me outra vez” (Oliveira 1992: 1055), que sugerem a vertigem temporal implicada nos processos de imaginar e de fazer imagem. Como resumirá depois uma das personagens do livro de Carlos de Oliveira, “– a substância dos sonhos é imaterial e pouco importa que se concretize. Fronteiras muito fluidas, claro. Pode acontecer (aqui, além) a materialização. (...) Mas a essência disto está no carácter moral da busca, na caça persistente ao tesouro” (Oliveira 1992: 1060). Abreviando muito, sabemos que, para Carlos de Oliveira, o carácter moral da busca vincula arte e justiça, embora sem implicar a submissão da arte a um projecto político explícito.

3.

Voltemos ao poema de Alberto Pimenta, agora para observar que ele descreve uma apropriação (através da mão, dos olhos):

um âmbar na cova da mão
cor de mel amolgado
quase maleável
não parece acabado
tão justo e ajustado
mudo macio e
aos olhos translúcida
fonte (...)

Essa apropriação equivale a uma interrupção (Carlos de Oliveira chamar-lhe-ia um “ponto morto”). O poema torna-se possível a partir do momento em que sujeito e objecto convergem numa mesma precipitação de tempos que a ambos desterritorializa: fazendo alternar o actual e o virtual, o poema irrompe e interrompe, para retomar a noção de *interromper* que Maria Irene Ramalho usa para falar da poesia de Alberto Pimenta (Ramalho

2002: 208). E compreende-se que a palavra “forma” surja então de maneira insistente, pois esta interrupção dá-se efectivamente como forma, em som e imagem, ou melhor, entre som e imagem. Jogando com quantidades, assonâncias, aliterações e rimas:

cor de mel amolgado
quase maleável
não parece acabado
tão justo e ajustado
mudo macio

E concentrando tempos em imagens:

até ao mais fundo
da memória ilumina
as formas que já tomou
as que ainda há-de tomar.

Trata-se, portanto, de um pensamento que se constitui na relação entre som e imagem (e aqui proponho uma descrição substancialmente diferente da hesitação prolongada entre som e sentido com que Valéry definiu o verso), processando uma articulação livre de imagens livres. Trata-se de um pensamento pensado contra o *logos*, e possível na medida em que explora o fundo de imagem presente no texto (Jean-Luc Nancy).² O testemunho enviado por Alberto Pimenta à rede LyraCompoetics concluía com esta síntese:

Creio que a poesia, como acto de busca da verdade subjectiva (a ciência é que busca a verdade objectiva), terá de fazer sempre uma dessas duas escolhas: virar as costas ao visto daqui, para manter outros vislumbres, ou seguir mas opondo-se, sempre pela palavra, tornando-a por exemplo *outra*, ou entrelaçando-a (Varrão: *viere*) com outras, em ritmos e harmonias de coisas primordiais, e nunca com o ruído das rodas que rolam por esses caminhos e a pouco e pouco até os vão afundando. A menos que se trate de enfrentar essas rodas e engrenagens mandando-as pela ribanceira abaixo. Isso também é muito belo. Desgraçadamente porém elas regressam sempre como desenhos animados que afinal são.

Fixemos a nossa atenção no modo como o poeta contrapõe ao “visto daqui” a busca de “outros vislumbres” pela palavra tornada *outra* ou entrelaçada em função de ritmos e harmonias, insistindo, uma vez mais, na importância do fundo de imagem contido num texto. É aqui que está a resistência? Assim como as imagens da poesia são inevitavelmente múltiplas (Fiama Hasse Pais Brandão diria “profusas”) porque se organizam ou por processos metafóricos ou por contiguidade (não há poesia de *uma* imagem), também o tempo da poesia é – e por isso mesmo – necessariamente complexo. Jacques Rancière estabelece um nexó entre essa temporalidade complexa e a resistência em poesia. Para Rancière, no poema, o pensamento faz-se tempo para desorientar e reorientar a temporalidade e, deste modo, a dar a pensar:

Si le poème résiste, c’est comme l’effectuation de la pensée qui, se surprenant de son événement, disperse l’ordre établi des significations. Surprise non exclusive mais assurément singularisée par le mode de production de l’événement propre au poème, par la manière don’t la pensée s’y fait temps pour désorienter et réorienter le temps et le donner ainsi à penser, don’t elle fait briller la trace d’un sujet également affranchi de l’apparence de sa consistance et du soupçon de sa vanité. (Rancière 1992: 15)

[Se o poema resiste, é enquanto efectuação do pensamento que, surpreendendo-se com o seu acontecer, dispersa a ordem estabelecida das significações. Se essa surpresa não lhe pertence exclusivamente, ela é por certo singularizada pelo modo de produção do acontecimento específico do poema, pela maneira pela qual o pensamento aí se faz tempo para desorientar e reorientar o tempo e deste modo o dar a pensar, pela maneira pela qual faz brilhar o rasto de um sujeito também ele liberto da aparência da sua consistência e da suspeita da sua vaidade.]

Como podemos ver, essa re/des-orientação temporal coincidiria com uma reflexividade discursiva susceptível de pôr em causa a ordem estabelecida das significações. É nesse sentido que Badiou lê um conhecido verso de Mandelstam: “Jamais je ne fus contemporain de personne, non”³: “La pensée du temps est pensée d’un point faible inassemblé à ce temps” [O pensamento do tempo é pensado de um ponto fraco separado desse tempo], esclarece (Badiou 1992: 28). E sabemos bem quão caro Mandelstam pagou a sua interrupção do tempo soviético e a inscrição do discurso numa temporalidade não linear. Rancière vê a antecipação dessa tragédia nos seguintes versos do poeta russo:

Ce que je dis maintenant, ce n'est pas moi qui le dis
Cela fut exhumé comme des graines de froment pétrifié (...)
Le temps m'ampute comme une pièce de monnaie
Et déjà il me manque une part de moi-même.
(Mandelstam *apud* Rancière 1992: 127)⁴

Reencontrarmos nestes versos uma imagem de grãos fossilizados não é acaso ou coincidência: uma vez mais, essa imagem espacializa o tempo e associa a liberdade ao rompimento da linearidade de um tempo sem pontos de fuga. Hoje que o ultra-liberalismo, europeu e não só, insiste no tatcheriano modelo TINA (“There is no alternative”) talvez esta questão seja particularmente importante.

É devido a esta relação entre imagem e temporalidade que podemos estabelecer um nexó entre o fundo de imagem da poesia e o funcionamento do que Deleuze chama imagens-tempo ou imagens-cristal no cinema, isto é, imagens desconectadas da acção, nas quais, diz Deleuze, podemos ver as camadas de tempo, de um tempo crónico, não cronológico, que emerge da coalescência entre uma imagem actual e a sua imagem virtual (1985, 166, *passim*). O lirismo em que a modernidade romântica subsumiu tanto o épico como o dramático alicerçou-se nessa desconexão das imagens; a ideia de poesia associou-se ao agenciamento livre de imagens livres (mais tarde, Rimbaud viria a ser aqui paradigmático), e este aos processos de des-subjectivação, estabelecendo um nexó inequívoco entre imagem e liberdade. O poema de Alberto Pimenta entra no seu depoimento talvez por isto mesmo: ele mostra-nos que a resistência da poesia pode não implicar uma intervenção directa, e muito menos uma finalidade pré-estabelecida, mas implica sempre uma temporalidade outra – e uma interrupção. É esta mesma interrupção de um tempo linear que é pedida à poesia por Armando Silva Carvalho no seu depoimento. A este tempo-TINA em que vivemos, este porque não há outro, dizem-nos os meios de comunicação social instrumentalizados pela financeirização da economia global, Armando Silva Carvalho responde com uma interpelação dirigida aos poetas:

(...) peço aos jovens, que passais os dias de hoje a poetar, que olheis essa aventura ou gesta do grande capital contemporâneo. Nunca o sinistro económico se alçou tão despudoradamente soberano sobre as

nossas cabeças: novas, velhas, pobres, remediadas, mais ou menos inocentes. Aí, nessa aventura, por certo original na forma de destruir economias, países e pessoas, podeis descobrir a epopeia que falta aos tempos do presente mundial. De que estais (estamos) à espera?

Voltando a Alberto Pimenta, pode dizer-se que ele não tem estado à espera. Como recorda Pádua Fernandes, a obra de Pimenta, que começou a ser publicada ainda durante a vigência da ditadura fascista em Portugal, tem-se mantido muito atenta à “continuidade de elementos autoritários na cultura portuguesa”, cujos efeitos claramente visa denunciar, desfazendo os discursos do poder, pondo à vista a sua frequente vacuidade e hipocrisia. E, como salienta ainda Pádua Fernandes, para Alberto Pimenta “a geopolítica existe” e, portanto, o poeta nunca deixa de estar atento à política internacional (Pádua Fernandes 2010). Em *Repetição do Caos*, Massimo Zezzos, personagem que nos é apresentada logo no início do texto, tem a particularidade de recorrer a “máximas” que o narrador (?) retoma com variações a seu gosto. Uma delas é esta: “mandam a criança à floresta / aprender a distinguir a lenha / com que mais tarde a hão-de queimar” (Pimenta 1997: 10). Adiante será recordada numa versão um pouco diferente: “mandam a criança à floresta / aprender a distinguir bem a lenha / com que mais cedo ou mais tarde se há-de queimar” (*idem*: 72). Poderíamos ver o último livro de Pimenta, *al Face-book* como ilustração das duas versões. Numa narrativa em verso, o poeta parte do bruaá anualmente repetido em torno exames nacionais em Portugal, para satirizar as personagens que costumam envolver-se em agitadas trocas de opiniões na comunicação social, particularmente na internet, e em circunstâncias nas quais a superficialidade e a ausência de uma efectiva reflexão são habituais. O livro conclui assim:

a palavra-chave é sempre
reconciliação
momentos magistrais
que além disso nunca deixam
de entrar para a história
e depois durante séculos
só a simpatia vale o preço
convívio completo

até ao fim *like*
sem pressas nem decepções
os caixões
hão-de chegar para todos
um até já chegou
para aquele rapaz
que no primeiro episódio
se afogou
o resto no próximo episódio *like*
(Pimenta 2012: 76)

Para que o leitor não fique com dúvidas, o editor denuncia, numa das badanas do livro, os efeitos de massificação produzidos pela internet, instrumentalizada para a “mobilização das populações à escala global” pelos “poderes dominantes”; e conclui com uma chamada de atenção para o modo como o “analfabetismo equipado” é vítima do “projecto de dominação capitalista”. Pessoalmente, creio que a internet já tem dado mostras de que também é capaz fornecer alguns antídotos para este veneno, mas compreendo o que está em causa nestas palavras: formas de opressão e controlo que usam os meios de comunicação (todos, sem excepção) para desinformar e formatar.

A poesia detém instrumentos particularmente eficazes para fazer saltar esse tempo sem memória, esse eterno presente, em que a comunicação de massas embalsama as suas vítimas. Como faz notar Alberto Pimenta, a verdade é que a língua não é partilhada por todos, e muitos são vítimas dos usos que dela são feitos para oprimir e desapossar. Ora, a questão que hoje se coloca na poesia portuguesa passa por pensar a forma e função da arte no contexto da sua inevitável e reconhecida recuperação pelo mercado. A estratégia de resistência em função do hermetismo da forma (Adorno) aparece hoje a muitos autores como insuficiente, não tanto ao nível da produção daquele rompimento temporal que observamos no âmbar do poema de Pimenta quanto no plano da sua integração na vida, ou seja, no plano de uma poesia “experimentada”; a sobrevivência da poesia passa necessariamente pelo seu poder de subtracção do discurso e dos processos de subjectivação à alçada dos inúmeros tentáculos políticos e comunicacionais de uma economia

financeirizada que procura dominar todos os palcos discursivos e condicionar, controlar e homogeneizar os comportamentos sociais, desde logo reduzindo as artes a puras mercadorias transacionáveis. Ao responder à pergunta da LyraCompoetics, Manuel Gusmão chama a atenção para o “império dessa *reportagem universal*, que já Mallarmé denunciava, e que hoje não só ameaça anexar todos os discursos, todos os géneros de escritos contemporâneos, como começou já a contaminar e a dissolver sectores da literatura (...)”.

Quando observamos o modo como a poesia hoje circula em Portugal, maioritariamente em revistas de pequena tiragem, em circuitos formados por editoras de muito pequena dimensão, em publicações cuja singularidade gráfica procura sinalizar uma diferença relativamente ao *marketing* do livro, percebemos que ela continua a levar a cabo a resistência do discurso à homogeneização do pensamento único de que fala Manuel Gusmão, produzindo cortes sucessivos na homogeneidade temporal e discursiva. Irrupendo em imagens, como o âmbar do poema de Alberto Pimenta, ou interrompendo de modo directo, como as operações performativas que o poeta tem levado a cabo com regularidade. A sabotagem dos discursos dominantes é uma estratégia fundamental, já não tanto em função de um hermetismo que torne a poesia resistente em si mesma, mas pelo desvio, pela derivação crítica. E acima de tudo, pela afirmação da experiência pessoal, como singular e única em função de uma apropriação da língua à qual podemos chamar estilo. Talvez encontremos aqui a explicação para o facto de a poesia ou procurar esse fundo de imagem que permite romper a linearidade temporal, ou (e) optar por um registo hibridamente lírico e narrativo que, de modos muito diferentes poetas como Alberto Pimenta, Manuel Gusmão, Vítor Nogueira, José Miguel Silva, Adília Lopes, Manuel de Freitas, têm vindo a experimentar com bastante sistematicidade, e que permite produzir um rompimento semelhante, muito especialmente quando por esse processo a poesia é integrada na vida (e daí os registos autobiográficos, circunstanciais, etc.) – Adília Lopes fala de “conviver”, “pôr a [sua] vida em comum” (2004: 29). José Miguel Silva lembra-nos, entretanto, que há que ser modesto e não perder de vista que, com respeito à poesia, “numa era de comunicação de massas, essa sua guerra é tão desigual, e portanto tão caricata, como a guerra que uma sardinha (zangada) decidiu mover a um petroleiro (de aço)” (LyraCompoetics). Mesmo assim, há, na poesia, um pensamento que assenta sempre

na liberdade que resiste no fundo de imagem presente no texto. Essa liberdade não é alienável porque nela se concentra aquela margem de indeterminado sem a qual não nos restariam senão perigosas sociedades orwellianas, de controlo e opressão. Desumanizadas, em suma.

Bibliografia

- Carvalho, Armando Silva (2012), Resposta ao inquérito “Poesia e resistência”, <http://www.lyracompoetics.org/pt/poesia-e-resistencia/> (consultado em 17 de Setembro)
- Gusmão, Manuel (2009), *Finisterra – O Trabalho do Fim: ReCitar a Origem*, Coimbra, Angelus Novus.
- (2012) Resposta ao inquérito “Poesia e resistência”, <http://www.lyracompoetics.org/pt/poesia-e-resistencia/> (consultado em 17 de Setembro)
- Lopes, Adília (2004), “Como se faz um poema?”, *Relâmpago*, nº14.
- Lopes, Silvina Rodrigues (2011), “Precedências desajustadas”, in Tomás Maia (org.) *Persistência da Obra*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- Mandelstam, Óssip (2001), *Fogo Ardente*, trad. de Nina Guerra e Filipe Guerra, Lisboa, Relógio D’Água.
- Nancy, Jean-Luc (2003), *Au Fond des Images*, Paris, Galilée.
- (2011) “Arte e cidade”, in Tomás Maia (org.), *Persistência da Obra*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- Oliveira, Carlos de (1992) *Finisterra* (1978), *Obras*, Lisboa, Caminho.
- Pádua Fernandes (2010), “O desejo a escapar da boca: Alberto Pimenta e a censura como poética”, *Letras Com Vida*, nº 1, Lisboa, Gradiva/CLEPUL, pp. 82-88.
- Pimenta, Alberto (1976), “Liberdade e aceitabilidade da obra de arte literária”, *Colóquio Letras*, nº 32, Julho: 5-14.
- (1990), *Obra Quase Incompleta*, Lisboa, Fenda.
- (1997) *Repetição do Caos*, Lisboa, & etc.
- (2012) *al Face-book*, Porto, 7 Nós.
- (2012) Resposta ao inquérito “Poesia e resistência”, <http://www.lyracompoetics.org/pt/poesia-e-resistencia/> (consultado em 17 de Setembro)

Rancière, Jacques (1992), *La politique des poètes. Pourquoi des poètes en temps de détresse?*, Paris, Albin Michel.

Ramalho, Maria Irene (2002), [leitura crítica de “Canção cuneiforme (antes e depois de lhe dar o bicho)”], in *Século de Ouro – Antologia crítica da poesia portuguesa do século XX*, org. de Osvaldo Manuel Silvestre e Pedro Serra, Braga, Coimbra, Lisboa, Angelus Novus & Cotovia.

Silva, José Miguel (2012), Resposta ao inquérito “Poesia e resistência”, <http://www.lyracompoetics.org/pt/poesia-e-resistencia/> (consultado em 17 de Setembro)

Rosa Maria Martelo é Professora Associada, com agregação, da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, onde se doutorou, em Literatura Portuguesa, em 1996. Domínios de investigação: Literatura Portuguesa Moderna e Contemporânea, Poéticas dos Séculos XIX, XX e XXI, Literatura Comparada. Nos trabalhos mais recentes, tem privilegiado o estudo da poesia contemporânea e das relações inter-artísticas (poesia/cinema). Nestas mesmas áreas, tem orientado várias dissertações de mestrado e de doutoramento. Coordena com Paulo de Medeiros (Universidade de Warwick) a rede internacional LyraCompoetics, vocacionada para o estudo das poéticas modernas e contemporâneas. Algumas publicações: *Carlos de Oliveira e a Referência em Poesia* (Campo das Letras, 1998), *Em Parte Incerta. Estudos de Poesia Portuguesa Contemporânea* (Campo das Letras, 2004), *Vidro do mesmo Vidro – Tensões e deslocamentos na poesia portuguesa depois de 1961* (Campo das Letras, 2007), *A Forma Informe – Leituras de Poesia* (Assírio & Alvim, 2010 – Prémio Jacinto do Prado Coelho), *O Cinema da Poesia* (Documenta, 2012 – Prémio Eduardo Prado Coelho e Prémio PEN Clube). Organizou, com Joana Matos Frias e Luís Miguel Queirós, a antologia *Poemas com Cinema* (Assírio & Alvim 2010). Tem colaboração dispersa em várias publicações colectivas, nacionais e estrangeiras, e em diversas revistas (*Colóquio/Letras*, *Relâmpago*, *Diacrítica*, *Cadernos de Literatura Comparada*, *Abril*, *Tropelias*, entre outras).

NOTAS

¹ A primeira etapa considerada por este investigador consiste na evolução da teoria do sublime até à consagração oitocentista do escritor enquanto “sumo-sacerdote de uma religião à qual aderira a sociedade inteira”, que teria levado a valorização da literatura ao seu ponto mais alto; uma segunda fase corresponderia à tentação de reivindicar uma posição de autonomia e o consequente afastamento do corpo social, ao qual a literatura devia essa posição, a par da consequente valorização da forma; desta segunda fase decorreria, finalmente, o isolamento e o descrédito (cf. Marx 2005 : 12-13, *passim*).

² Para Jean-Luc Nancy, a imagem faz o fundo (e está ao fundo) do texto, do mesmo modo que o texto faz o fundo (e está ao fundo) da imagem (Nancy 2003: 139). Cada um é o limite do outro, o seu horizonte de interpretação (*idem*: 131): “(...) l’horizon du texte, c’est l’image, avec laquelle s’ouvre une puissance indéfinie d’imaginer devant laquelle le texte n’est qu’une impuissance, un report permanent des images” (*idem*: 131).

³ Na tradução portuguesa: “Não, eu não sou de ninguém contemporâneo” (Mandelstam 2001: 57).

⁴ Na tradução portuguesa: “O que digo agora não o digo eu, / é da terra arrancado como fósseis sementes de trigo. / Uns / esculpem nas moedas o leão, / outros – o busto humano. / Redondas bolachas de cobre, de ouro, de bronze / com honra igual jazem sob a terra, / o século pensou mordê-las, e nelas deixou os dentes estampados. / O tempo corta-me como a uma moeda / e já tenho a falta de mim mesmo...” (Mandelstam 2001: 43).