

MESTRADO EM ESTUDOS LITERÁRIOS, CULTURAIS E INTERARTES
RAMO DE ESTUDOS COMPARATISTA E RELAÇÕES INTERCULTURAIS

Poéticas do Nome Próprio na Contemporaneidade

– algumas hipóteses de leitura

Hugo Miguel da Cruz Santos

M

2021



Hugo Miguel da Cruz Santos

Poéticas do Nome Próprio na Contemporaneidade – algumas hipóteses de leitura

Dissertação realizada no âmbito do Mestrado em Estudos Literários, Culturais e Interartes, Ramo de Estudos Comparatistas e Relações Interculturais,

orientada pela Professora Doutora Rosa Maria Martelo

Faculdade de Letras da Universidade do Porto

Setembro de 2021

Índice

Declaração de honra	3
Agradecimentos	4
Resumo	6
Abstract	7
Breve nota introdutória	9
I. Os nomes próprios na poesia, entre biografia e ficção: alguns destaques	13
II. Os nomes do Eu	26
1. Uma cisão antiga.....	27
1.1. A Modernidade do Eu desavindo de Sá de Miranda.....	27
1.2. O nome de Bernardim	33
2. Alguns Nomes Contemporâneos.....	40
2.1. Um palco para a fuga do eu: o inominável em Cesariny	45
2.2. As múltiplas faces dos nomes: a dramatização do nome	54
2.3. Assinatura e metonímia: os nomes de Al Berto, Adília Lopes e Manuel de Freitas.....	64
III. Os nomes dos outros: entre singularidade e testemunho	75
Uma espécie de conclusão: últimas notas antes do fecho	88
Referência Bibliográficas.....	92

Declaração de honra

Declaro que a presente dissertação é de minha autoria e não foi utilizada previamente noutro curso ou unidade curricular, desta ou de outra instituição. As referências a outros autores (afirmações, ideias, pensamentos) respeitam escrupulosamente as regras da atribuição, e encontram-se devidamente indicadas no texto e nas referências bibliográficas, de acordo com as normas de referenciação. Tenho consciência de que a prática de plágio e auto-plágio constitui um ilícito académico.

Porto, 29 de Setembro de 2021

Hugo Miguel da Cruz Santos

Agradecimentos

Em primeiro lugar, à Professora Doutora Rosa Maria Martelo, a quem devo a melhor parte do que neste trabalho fui capaz de esboçar. Guardarei para sempre com afeto as conversas, as palavras de incentivo, e a exigência da sua orientação. Mas, acima de tudo, a sua paixão pela poesia.

Já tenho saudades das suas maravilhosas aulas que foram sempre um motivo de alegria. E, durante o primeiro confinamento, um dos poucos *sítios* onde podíamos pousar a cabeça, parafraseando Manuel António Pina.

Em seguida, devo agradecer aos meus amigos com quem vou aprendendo, à mesa do café ou na sala de jantar, que a poesia pode simultaneamente servir o silêncio interior e o diálogo fraterno com o próximo:

À Violeta Alves de Magalhães, agradeço a leitura e revisão de algumas partes deste trabalho, mas, acima de tudo, a inabalável amizade.

À Cátia Rodrigues, agradeço as muitas conversas sobre os nossos poetas mais queridos e a lealdade dos abraços intermináveis.

Ao José Filipe Alexandre, agradeço a ajuda essencial a organizar e paginar este trabalho, assim colmatando a minha falta de engenho e arte, e o companheirismo diário.

À Camila Lobo, agradeço também a ajuda na revisão e uma já longa e paciente cumplicidade.

Ao Artur Silva, não chegam as palavras para agradecer os conselhos, as advertências, e os preciosos livros que me cedeu.

À Renata Portas, agradeço a amizade leal e terna, mas acima de tudo a confiança e as contínuas lições sobre essa outra arte que me tem acompanhado nos últimos anos e que tantos diálogos estabelece com a poesia: o teatro.

E ao José Carlos Soares, agradeço a amizade, os livros e as histórias que me dá a conhecer, e o exemplo ético de quem nunca cedeu no seu amor pela poesia.

Agradeço ainda a todos os meus amigos, a paciência com que me aturam e amam:

ao Miguel Delgado, envio um abraço com mais de treze anos;
ao João Lomba, outro abraço com quase duas décadas de amizade;
ao Francisco M. Gomes, ao Antonio Razzano e ao Rúben Moutinho, peço também que
aceitem um fraterno abraço.

À Professora Fátima Lopes, pelo carinho e pela entrega que demonstrou, numa altura
conturbada da minha adolescência. Nunca esquecerei o quanto lhe devo.

Envio também um abraço para todos os meus colegas de trabalho no Café Candelabro,
local que se tornou uma segunda casa: ao João Silva e ao Tiago Silva, irmãos que para
mim adotei, peço que aceitem um fraterno abraço.

Aproveito para enviar outro abraço ao Hugo Brito, a quem muito devo pelo modo como
sempre incentivou e facilitou o meu percurso académico. E, acima de tudo, um
agradecimento especial por me deixar passar os meus dias a fazer o que mais gosto na
nossa lindíssima Livraria Térmita.

Finalmente, este trabalho é humildemente dedicado à Patrícia que passou comigo os
melhores e os piores momentos desta travessia, sendo sempre uma fortaleza de amor,
companheirismo e compreensão. E é também dedicado aos meus pais, à minha irmã e,
particularmente, aos meus avós:

Manuel, Conceição e Rosa que não puderam estudar além da terceira classe e ao meu
avô Jorge que nunca aprendeu a ler.

A vós, devo tudo quanto de bom em mim tenho.

Resumo

A presente dissertação propõe uma leitura de alguns poemas escritos majoritariamente a partir da segunda metade do século XX, tendo em atenção a presença de certos nomes próprios que surgem nos títulos ou no corpo de texto: primeiramente, os nomes dos próprios autores e, depois, os nomes de alguns familiares e amigos.

Apresentaremos um breve historial da questão, procurando demonstrar que estas marcas biográficas tendem a confundir as fronteiras e os protocolos de leitura que foram herdados do século XIX e inícios do século XX. Para tal, convocaremos alguns autores e algumas teses centrais na definição do conceito de impessoalidade em poesia, mas também na definição da figura do sujeito e do próprio género lírico a partir da modernidade romântica.

Tentaremos demonstrar que a simples presença deste tipo de *biografemas* é ilustrativa de uma renovação mais ampla no modo como estes poetas passaram a encarar a sua escrita e a criação de identidade(s) literária(s), ao mesmo tempo que dialoga com as práticas de autores anteriores, como Sá de Miranda e Bernardim Ribeiro. Confundindo (ou ignorando) algumas definições mais estanques entre autobiografia e ficção, estes autores parecem ser capazes de povoar os seus poemas com vozes que nos soam *vivas*.

Cientes da impossibilidade de dar conta de todos os casos, apresentaremos alguns poemas de alguns poetas que nos parecem especialmente ilustrativos de algumas das problemáticas gerais relacionadas com este tipo de textos.

Palavras-chave: Nomes Próprios, Poesia Contemporânea, Biografema, Autobiografia, Ficção.

Abstract

The present dissertation proposes a reading of some poems mostly from the second half of the XX century, taking into consideration the presence of certain proper names that appear in the titles or the body of the text: primarily, the author's names themselves and then the names of some relatives and friends.

We will present a brief historial of the question, aiming to describe how these biographical marks tend to blur the boundaries and reading protocols inherited from the XIX and early XX centuries. To address this, we revisit some authors and central thesis on the definition of the concept of impersonality in poetry, but also in the definition of the subject and lyric genre itself from the romantic modernity onwards.

We pretend to demonstrate how the simple presence of these *biographemes* portrays a broader change in the way these poets started to face their writing and literary identities, while at the same time it dialogues with the practices of past authors such as Sá de Miranda and Bernardim Ribeiro. Confounding (or ignoring) some more rigid definitions between autobiography and fiction, these authors seem capable of filling their poems with voices that sound as if they are *alive*.

Aware of the inherent complexity of all relevant cases, we will focus on specific poems from certain authors that particularly illustrate the general issues raised by this type of texts.

Key-words: Proper names, Contemporary Poetry, Biographeme, Autobiography, Fiction.

What's in a name? That which we call a rose
By any other name would smell as sweet

William Shakespeare

Há os *fundos* e os nomes.
Anthony, Robert, Bobby, and others.
Há: tu e eu,
Ninguém sabe quem é
nem
para
onde fugiu.

Raul de Carvalho

Breve nota introdutória

O nome é leve:
vento entre pinheiros, trevos,
vento entre juncos.

Bashô

Os nomes próprios foram, desde sempre, uma questão importante na literatura e no pensamento ocidentais. A problemática da nomeação é central, por exemplo, na tradição judaico-cristã e, mais especificamente, no Livro do Génesis. Logo no começo, após separar os céus e a terra, e a luz das trevas, “Deus chamou dia à Luz, e às trevas, noite” (Gen. 1, 5). E quando a primeira mulher nasce, Adão, o primeiro homem nomeia-a de Eva “(...) porque ela seria mãe de todos os viventes” (*idem* 3, 20). O sentido deste gesto de Adão é ilustrativo de duas das maiores especificidades do nome próprio: primeiro, o facto de imediatamente denotar uma identidade; depois, por carregar inevitavelmente uma carga semântica e simbólica. Os nomes próprios distinguem-se maioritariamente dos nomes comuns por estas duas ordens de razões. Se é verdade que uma rosa teria o mesmo cheiro caso tivesse um qualquer outro nome, parafraseando a célebre deixa do shakespeariano Romeu, tal não sucede com uma pessoa chamada Rosa: se ela se chamasse Maria, a carga semântica que recairia sobre o seu nome alteraria necessariamente o seu modo de apresentação, e passaríamos do simbolismo associado à flor para a evocação da figura da Virgem Mãe¹. Mudaria, assim, parte considerável da sua identidade pessoal e o tipo de discurso que poderia suscitar.

¹ Encontramos várias referências às personagens bíblicas Marta e Maria, utilizando-as como símbolos de dois modelos diversos de mulher, em textos tão diferentes entre si como são a canção “Aqui Dentro de Casa” de José Mário Branco, o poema “Op-Art” de Adília Lopes (2014: 290) ou o romance distópico *The Handmaid’s Tale* (1985), de Margaret Atwood.

Na reflexão sobre a criação de personagens na escrita romanesca e dramatúrgica, esta questão também tem sido apontada várias vezes. Em *The Art of Fiction* (1992), num capítulo dedicado aos nomes, David Lodge afirma que os nomes jamais são elementos neutros num romance, e considera que participam ativamente na criação da identidade de um personagem. Lodge apresenta vários exemplos da comicidade inerente aos nomes de personagens, como o Thwackum de Henry Fielding ou Pumblechook de Charles Dickens, tal como sublinha a dimensão mundana radicada nos nomes de muitos personagens principais de romances realistas, como a Emma Woodhouse, de Jane Austen ou Adam Bede, de George Eliot (Lodge 1992: 37). Segundo o escritor e crítico inglês, mesmo as tentativas de rutura com esse paradigma, como o conto *Ghosts* (1986) de Paul Auster, no qual as personagens têm nomes de cores (ex.: Black, Brown, Blue e White) só comprovam a habitual não-arbitrariedade dos nomes próprios (*idem* 1991: 39). E, se continuássemos a pensar na questão da não-arbitrariedade dos nomes próprios, seríamos remetidos ainda, necessariamente, para um dos debates centrais na Filosofia da Linguagem desde o *Crátilo* de Platão e que se prolonga até à contemporaneidade, tendo encontrado novas configurações após os desenvolvimentos fundamentais de filósofos como Gottlob Frege (1848-1925), Bertrand Russell (1872-1979), Ludwig Wittgenstein (1889-1951) e J.L. Austin (1911-1960), só para dar exemplos de alguns nomes maiores da tradição analítica contemporânea.

O foco deste trabalho é, todavia, mais circunscrito: procuraremos dar conta, na medida das nossas capacidades, das particularidades de alguns usos recentes de onomástica em alguns poemas contemporâneos. Apesar de não ser um tópico sobejamente estudado, estamos perfeitamente cientes de que os nomes próprios têm uma longa história na poesia lírica ocidental, desde sempre surgindo em variadíssimos poemas, assumissem eles a forma de epitáfios, odes ou elegias de amor, hinos bélicos ou cânticos de fé. A nossa intenção, portanto, passa tão simplesmente por chamar a atenção para as particularidades e as implicações desse uso inerentes a alguns poemas mais recentes, tendo em conta o modo como dialogam com a tradição literária ocidental, simultaneamente renovando-a.

Na primeira parte, intitulada “Os nomes próprios na poesia, entre biografia e ficção: alguns destaques”, procuraremos precisamente enquadrar o modo como estas ocorrências de nomes, sejam os nomes dos poetas ou de alguns dos seus familiares e amigos, colocam em crise algumas tentativas de definição das fronteiras entre o lirismo e outros géneros literários, mesclando, por exemplo, o registo lírico com o registo autobiográfico, mas também articulando estes dois com a ficção narrativa, reformulando muitas vezes a própria configuração da figura do sujeito lírico e dos protocolos de leituras herdados da tradição modernista. Convém frisar que não procuraremos apresentar uma panorâmica geral destas questões, sendo que tal exercício implicaria um trabalho de maior fôlego. Procuraremos simplesmente fazer uma excursão ao longo destes temas, inevitavelmente ligados ao nosso tópico, convocando alguns autores e teses que são essenciais para compreendermos o que existe de singular nestes poetas e poemas que decidimos analisar, tentando sempre manter o nosso foco na questão do nome próprio – apesar de esta se encontrar naturalmente ramificada noutras questões de fundo mais abrangentes.

Na segunda parte, “Os nomes do Eu”, concentrar-nos-emos em poemas que incluem no título ou no corpo do poema os nomes próprios dos seus autores. Para tal, evocaremos primeiramente dois autores renascentistas, Sá de Miranda e Bernardim Ribeiro, lembrando a sua modernidade em relação à cisão da figura do sujeito lírico e, no caso de Bernardim, da utilização deste nome próprio no poema “Romance”. Posteriormente, analisaremos então alguns poemas de autores contemporâneos, como Mário Cesariny, Jaime Gil de Biedma, Fernando Assis Pacheco, Rui Knopfli, Miguel D’Ors, Al Berto, Adília Lopes e Manuel de Freitas, procurando estabelecer alguns pontos de contacto, sem deixar de acentuar a singularidade de cada autor, relativamente ao uso que fazem, em alguns poemas, dos seus nomes próprios.

E, por fim, na terceira e última parte, intitulada “Os nomes dos outros: entre singularidade e testemunho”, faremos uma breve referência à convocação que alguns destes poetas fazem dos nomes dos seus amigos e familiares, procurando demonstrar que esses usos ampliam a vertente dialógica já acentuada na utilização do nome próprio do autor, na segunda e na terceira pessoa do singular. Mas sobretudo frisando a

possibilidade de singularização e testemunho que os nomes próprios oferecem, recuperando assim para o poema outros nomes e, destarte, outras vozes e outras vidas, normalmente arredadas não só da poesia, mas também das grandes narrativas oficiais – assim as resgatando ao anonimato e ao esquecimento.

I. Os nomes próprios na poesia, entre biografia e ficção: alguns destaques

A primeira e talvez a única
condição da poesia: a falsidade.
Posso, no entanto, jurar que foi
hoje mesmo, pelo fim da tarde, que
ela entrou desconexa, com um anel rutilante
em cada dedo, na Taberna da Praça das Flores.

Manuel de Freitas

Existe um aspeto comum a uma considerável parte da produção poética contemporânea que nos permite relacioná-la com outros géneros literários como o epistolar, o diarístico ou a literatura de viagens: trata-se do recurso recorrente a elementos autobiográficos tais como nomes, datas ou moradas.

Roland Barthes abarcou estes dados textuais sob a noção de *biografema* pela primeira vez, na obra *Sade, Fourier, Loyola* (1971); posteriormente, em *La Chambre Claire* (1980), traçou um paralelismo entre esse conceito e a função que a fotografia viria a ocupar na História (Barthes 2018: 39). O elemento comum entre a fotografia e o biografema seria, portanto, o facto de ambos serem capazes de reconstituir, pelo menos parcialmente, uma narrativa histórica. Os biografemas, em particular, constituir-se-iam, mais precisamente, como fragmentos, detalhes ou resquícios da história íntima e pessoal do autor dos textos nos quais são convocados. A partir deles poder-se-ia equacionar a elaboração de uma arqueologia relativa à história do sujeito autoral. De facto, um dos primeiros ensaístas a debruçar-se mais atentamente sobre a ocorrência destes elementos biográficos em textos literários, Phillipe Lejeune, na obra *Le Pacte Autobiographique* (1975), começou por interpretá-los enquanto evidências ou sinais de

um pacto referencial linear entre o plano textual e o plano vivencial do sujeito empírico – o que impossibilitaria *a priori* a existência de um discurso ficcional, por exemplo, nos casos em que o nome do personagem coincidissem com o nome autoral (Lejeune 1996: 25).

No entanto, não escasseiam provas da não-aplicabilidade desta tese relativamente rígida. Manuel de Freitas, no ensaio *Me, Myself & I – Autobiografia e Imobilidade em Al Berto*, refere o caso de Maria Gabriela Llansol, autora que se serviu do seu nome em vários textos sem por isso excluir as “possibilidades de ficção” (Freitas 2005: 14). E, a este contraexemplo à posição de Lejeune, podemos ainda somar o romance *La Carte et le Territoire* (2010) de Michel Houellebecq, em que nos é narrada na terceira pessoa a morte de um escritor chamado, precisamente, Michel Houellebecq:

– Além disso, a vítima era célebre... – acrescentou Ferber.

– Quem era?

– Michel Houellebecq.

Perante a ausência de reacção do seu superior, acrescentou:

– É um escritor. Enfim, era um escritor. Muito conhecido.

Ora bem, o *escritor conhecido* servia agora de suporte nutricional a numerosas larvas, pensou Jasselin num corajoso esforço de *mind control*. (Houellebecq 2010: 244)

Note-se que não há aqui qualquer identificação entre o narrador, os personagens e o nome desse escritor famoso encontrado morto. Este episódio pode ser lido como uma paródia do autor a si mesmo, como se verifica também em variadas obras poéticas – algumas das quais analisaremos no próximo capítulo –, ou até mesmo como uma curiosa alusão à célebre *morte do autor* decretada por Roland Barthes (1968) e Michel Foucault (1969). De qualquer forma, interessa-nos acentuar o potencial de ficcionalização inerente a este episódio e a sua proximidade com os processos que estão na base de alguns poemas com inclusão do nome do autor, como é o caso de alguns

poemas-epitáfios. Pensemos, por exemplo, no famoso “Colófon ou Epitáfio”, de Ruy Belo. Enunciado na terceira pessoa, no pretérito perfeito, refere um tal Ruy Belo que dispensava todo o seu tempo “em polir o poema/ a melhor coisa que fez/ ele próprio coisa feita/ ruy belo português” (Belo 2009: 364). Escrito em 1969, nove anos antes da morte do autor, este poema é outra prova de que a inclusão de elementos autobiográficos em textos poéticos não só não elimina a possibilidade de ficção inerente aos textos literários, como inclusivamente a potencia: na medida em que nos é impossível documentar o nosso próprio *post-mortem*, qualquer epitáfio escrito em nome próprio constitui-se inevitavelmente como ficção.

Não devemos também deixar de relembrar, citando Rosa Maria Martelo, a propósito da poesia portuguesa publicada a partir dos anos 60, que esta

(...) recupera a defesa da posição autónoma reivindicada pela poesia moderna – e genericamente pela arte moderna –, encarando os poemas como criações discursivas que são em si mesmas actos de resistência, independentemente da necessidade de explicitações de carácter ideológico ou de tomadas de posição política explícitas. (Martelo 2012: 39).

Note-se que essa defesa da autonomia da poesia e da arte, em sentido mais lato, como forma de resistência, é primeiramente uma defesa do poema enquanto criação discursiva autónoma. Criação e autonomia são duas palavras cruciais neste contexto: enquanto criação, o poema é necessariamente uma invenção e, portanto, sempre autónomo por mais que inclua ou reproduza elementos exteriores, como os nomes próprios de pessoas concretas não-ficcionais.

A possibilidade de se associar a ficção à utilização de elementos biográficos adquire especial relevância na poesia lírica, como procuraremos demonstrar, particularmente se tivermos em consideração o modo como a noção de ficção é normalmente aplicada ao romance, à novela ou ao conto. Na sua obra *Les Genres du Discours* (1978), Tzvetan Todorov usa precisamente a poesia lírica como um dos

possíveis contraexemplos à definição da noção da literatura enquanto ficção (Todorov 1996: 14). Como explica o filólogo e crítico búlgaro, a poesia é genericamente dissociada da ficção precisamente pelo seu carácter anti-mimético: “El término específico ficción no se aplica a la poesía porque el término genérico «imitación» debe perder todo sentido preciso para que continúe siendo pertinente; a menudo, la poesía no evoca ninguna representación exterior, ella se basta a sí misma” (*ibidem*).

Num capítulo posterior, Todorov referirá o caso da novela poética *Heinrich von Ofterdingen* (1802), de Novalis, bem como os poemas em prosa de Baudelaire e de Rimbaud como casos em que a impressão de poeticidade de um texto, o seu pendor lírico, provém do seu carácter contemplativo e reflexivo – em contraponto com o primado da ação da ficção – e não necessariamente do uso do verso metrificado. No entanto, convém notar que Todorov alerta para o facto de todas as definições de poesia serem voláteis e variáveis ao longo dos tempos, resultando sempre articuladas com os modelos gerais de conceber cada género em cada época (*idem* 1996: 138-140). De facto, a própria divisão dos géneros, tal como o estabelecimento das obras canónicas sofreu inúmeras mutações ao longo da história da literatura ocidental. No seu ensaio *Genre and the Literary Canon* (1979), Alastair Fowler demonstra que, na divisão dos géneros estabelecida por Horácio, encontramos os géneros lírico e elegíaco, por exemplo, que não eram ainda considerados por Cícero – e, paralelamente, vemos desaparecer o género ditirâmico que ainda era considerado na divisão ciceriana (Fowler 1979: 103). Mas, para o problema que temos vindo a tratar, importa especialmente relembrar o modo como o género lírico foi encarado a partir da modernidade romântica.

Recordemos a obra *De L'Allemagne* (1810), na qual Madame de Staël procura sintetizar e divulgar, no contexto francófono, algumas das ideias centrais da teoria literária e do pensamento filosófico do Romantismo alemão. Neste ensaio, vemos reiterada a ideia, oriunda das obras dos irmãos Friedrich e August Wilhelm Schlegel, assim como de G. W. F. Hegel, de que a especificidade da poesia lírica, no seio da famosa tríade pseudo-aristotélica resultaria da sua aproximação à subjetividade do autor – em contraponto à poesia dramática, de índole objetiva, e à poesia épica, de índole subjetiva-

objetiva.² Nesta tradição, o lirismo era encarado, portanto, como o lugar de expressão da primeira pessoa do singular (eu). Partindo desta premissa, Madame de Staël contrapõe a ideia de expressão da própria voz do autor às vozes dos personagens típicos dos gêneros épicos e dramáticos:

La poésie lyrique s'exprime au nom de l'auteur même; ce n'est plus dans un personnage qu'il se transporte, c'est en lui-même qu'il trouve les divers mouvements dont il est animé: J.-B. Rousseau dans ses odes religieuses, Racine dans Athalie, se sont montrés poètes lyriques; ils étoient nourris des psaumes et pénétrés d'une foi vive; néanmoins les difficultés de la langue et de la versification française s'opposent presque toujours à l'abandon de l'enthousiasme. (De Staël 1813: s/p)

Esta oposição entre a voz do autor e as vozes dos personagens resulta de uma diferenciação específica entre a expressão da própria interioridade do sujeito autoral e a representação de ações de personagens fictícios. Nesta distinção ressoa, ainda, o binómio alma e corpo – *res cogitans* e *res extensas*, citando a gramática cartesiana. Assim, a poesia lírica seria, por excelência, o veículo da voz interior do criador, ou seja, da sua alma e das suas emoções, sentimentos e pensamentos. Esta caracterização distingue-a indelevelmente dos restantes gêneros literários, na medida em que a aproxima do eu do poeta, da sua consciência (racional) e a afasta, por inerência, dos sentidos. Convém recordar, no entanto, a natureza intrinsecamente idealista desta tese. Se pensarmos na filosofia teleológica de Hegel, devemos notar como a valorização do lirismo depende aqui de uma valorização do belo artificial sobre o belo natural, em clara oposição à estética kantiana. O progresso na arte, segundo a filosofia hegeliana, conduzi-la-ia a um gradual afastamento da *mimesis* da natureza, até ao encontro das

² O epíteto *pseudo-aristotélico* remete para a obra *Introduction à l'Architexte* (1979), de Gerard Genette, na qual o autor demonstra que a suposta tríade dos gêneros literários não resulta da *Poética* de Aristóteles, mas de uma tresleitura empreendida pela tradição crítica do Romantismo (Genette 1992).

ideias presentes no espírito. E seria precisamente por este aspeto que a poesia lírica se sobreporia hierarquicamente às demais expressões artísticas, na medida em que a sua matéria-prima se encontrava já no espírito-em-si: “[o] carácter próprio da poesia (...) consiste precisamente no facto de a manifestação e de a exteriorização sensíveis de qualquer conteúdo poético se encontrarem reduzidas ao mínimo, senão a zero” (Hegel 1993: 532). A poesia lírica seria, conseqüentemente, o género indicado para a expressão sincera, de teor reflexivo e contemplativo, da subjetividade autoral, por prescindir de qualquer exteriorização mundana³.

A confusão entre lirismo e sinceridade, esse “falso problema”, como resumiu Jorge de Sena (1992: 202), produzida por algumas teorias românticas dos finais do século XVIII e inícios do século XIX, será, portanto, um motor para o aparecimento, reativo, das teorias da impessoalidade simbolistas e modernistas. A rutura com uma certa visão romântica do sujeito lírico inicia-se logo na segunda metade do século XIX. Emily Dickinson, numa carta dirigida ao seu mentor literário, Thomas Higginson, em 1862, reportando-se ao “eu” dos seus versos, afirma: “(...) it doesn’t mean me, but a supposed person” (*in* Johnson 1958: 176)⁴. Essa suposta pessoa é também *um outro*, na célebre formulação de Arthur Rimbaud (“Je est un autre”), usada por duas vezes:

³ Convém frisar que esta nossa brevíssima alusão a estes autores românticos não procura configurar-se como uma generalização da visão conjuntural do romantismo sobre a poesia lírica e a figura do sujeito lírico. Basta recordarmos duas figuras centrais do Romantismo Inglês, como William Wordsworth e S.T. Coleridge, e a importância central do binómio *fancy/imagination* nas suas poéticas, para percebermos que a questão da sinceridade é problemática já no próprio Romantismo. Mais do que colocar uma visão homogénea do Romantismo em confronto com o Simbolismo e o Modernismo, interessa-nos somente procurar as raízes românticas de uma questão que aqui estudamos sob uma perspetiva contemporânea.

⁴ Este movimento de dramatização do eu adquire uma especial relevância na obra de Emily Dickinson. A separação entre a pessoa que fala no poema e a figura autoral pretendia neutralizar a questão do género. No entanto, como explica Ana Luísa Amaral, “Higginson sempre a leria [a Dickinson] como mulher, dentro dos moldes esperados do século XIX, a ponto de recomendar, já depois da morte da poeta, que certo poema fosse omitido da edição que ele próprio ajudava a compor, justificando essa atitude pelo medo que futuros outros leitores (...) lessem no poema sinais de imoralidade de quem o assinara” (Amaral 1995: 25).

primeiro, na carta enviada ao seu professor e amigo Georges Izambard, a 13 de Maio de 1871, e, dois dias depois, numa carta endereçada a Paul Demeny:

Car Je est un autre. Si le cuivre s'éveille clairon, il n'y a rien de sa faute. Cela m'est évident: j'assiste à l'éclosion de ma pensée: je la regarde, je l'écoute: je lance un coup d'archet: la symphonie fait son remuement dans les profondeurs, ou vient d'un bond sur scène". (Rimbaud 1996: 250)

Nestas cartas, que ficaram conhecidas como *Lettres du voyant*, Rimbaud opõe o seu projeto de poética à poesia de cariz sentimental, autorreflexiva, que designa depreciativamente como "poesia subjetiva". E descreve a sua nova poética como "objetiva": "Un jour, j'espère, – bien d'autres espèrent la même chose, – je verrai dans votre principe la poésie objective, je la verrai plus sincèrement que vous ne le feriez!" (*ibidem*). Importa então notar que a objetividade resulta do processo de alterização⁵: a eclosão do pensamento acontece dentro do próprio sujeito, mas não ocorre ao sujeito-em-si. Ou seja, o sujeito torna-se simultaneamente palco e espectador ou ouvinte desse pensamento-outro, desse sujeito-outro, inquilino de si mesmo. É esse processo de cisão no cerne da subjetividade que Mallarmé, numa carta a Henri Cazalis, escrita em Maio de 1867, descreve como perda ou anulação da personalidade: "C'est t'apprendre que je suis devenu impersonnel, et non plus Stéphane que tu as connu, – mais une aptitude qu'a l'Univers Spirituel à se voir et à se développer, à travers ce qui fut moi" (Mallarmé 2003: 714).

Note-se que, nesta passagem, o nome próprio do autor é novamente convocado como símbolo da identidade autoral. Stéphane é o nome dessa pessoa que Cazalis teria conhecido, mas não corresponde à identidade do sujeito lírico: no momento da escrita, o sujeito escrevente torna-se impessoal. A escrita é encarada como uma fuga à

⁵ O conceito de alterização foi cunhado por Manuel Gusmão no ensaio "Rimbaud: alteridade, singularização e construção antropológica" (Gusmão 2010: 155).

subjetividade. A descrição da ascensão ao universo espiritual por parte de Mallarmé encontra-se, portanto, nos antípodas da perspectiva hegeliana – ela não só não se concretiza através do eu do autor, como, pelo contrário, se processa através de uma passagem, ou ultrapassagem até, a uma subjetividade-outra, ulterior, na qual esse eu identificado com o nome de Stéphane se dissipa. O poeta vê-se assim a salvo desse “eu” anterior, e o mesmo é dizer que se vê a salvo de si mesmo, enquanto escreve. Pode finalmente, através da escrita, ser um outro. E, sendo um outro, a questão da sinceridade perde sentido, porque não mais pode ser exigida a esse outro sujeito civil, que entretanto se apagou. E o mesmo se aplica a propósito da coerência que o autor deve ou deveria ter consigo mesmo. Aliás, se o poeta já não é uno, ele necessariamente supera ou sublima a suposta coerência que, pelo menos até certo ponto, lhe era exigida pelo paradigma romântico. O princípio do terceiro-excluído da lógica aristotélica deixa de se aplicar à voz poemática, porque ela tornou-se plural, aberta e fragmentada. Como escreverá mais tarde Walt Whitman, no seu longo poema intitulado *Song of Myself*: “Do I contradict myself?/ Very well then I contradict myself, (I am large, I contain multitudes.)// I concentrate toward them that are nigh, I wait on the door-slab” (Whitman 2007: 67).

No início do século XX, um grande leitor de Walt Whitman, Fernando Pessoa, nomeará cada um desses *eus* incluídos na multidão do seu eu. Alberto Caeiro, Ricardo Reis, Álvaro de Campos e Bernardo Soares são os nomes dos personagens mais conhecidos entre essa massa de mais de cento e trinta e oito heterónimos e semi-heterónimos já descobertos na célebre arca. Mas é num poema assinado com o seu nome civil que Fernando Pessoa melhor sintetiza a sua teoria do fingimento, fundadora dessas múltiplas *personae* autorais:

AUTOPSICOGRAFIA

O poeta é um fingidor

Finge tão completamente

Que chega a fingir que é dor

A dor que deveras sente.

E os que lêem o que escreve,

Na dor lida sentem bem,

Não as duas que ele teve,

Mas só a que eles não têm.

E assim nas calhas de roda

Gira, a entreter a razão,

Esse comboio de corda

Que se chama coração.

(Pessoa 1995: 235)

A palavra *psicografia* significa a história ou a descrição de uma alma ou psique. Logo, uma *autopsicografia* implicaria a descrição de uma alma por parte dela própria. No entanto, o poema é escrito na terceira pessoa, referindo não o poeta singular que o escreve, mas o poeta enquanto categoria universal. O verbo *fingir* medeia a relação entre o poeta, a dor que finge e a dor que factualmente possa ou não sentir. Se é verdade que este verbo tem normalmente uma conotação de falsidade ou dissimulação, não é menos verdade que, pelo menos desde Horácio, o verbo *fingir* (*fingere*) é igualmente sinónimo dos verbos *moldar*, *criar*, *inventar* e *compor* (cf. Penna 2007: 142). O poema gira em torno de dois binómios paralelos: *fingir-sentir* e *razão-coração*, retomando a divisão clássica do pensamento ocidental entre razão e sensação. O fingimento, enquanto criação ou ficção, opõe-se precisamente à sensação. Neste paradigma modernista, no qual Pessoa se insere, a criação poética deixa de ser encarada como resultado de uma expressão sincera de um sentimento ou emoção, como defendia a tradição romântica, para se tornar o produto de uma transposição estética desse

sentimento ou até de um sentimento imaginado. A poesia deixa, conseqüentemente, de ser concebida como uma exaltação das paixões, para passar a ser um trabalho racional de invenção ou reinvenção dos dados das paixões.⁶

No seu ensaio *Tradition and Individual Talent*, T.S. Eliot defendia que a grandeza de um artista se mede precisamente pela sua capacidade de se afastar de si próprio: “the more perfect the artist, the more completely separate in him will be the man who suffers and the mind which creates; the more perfectly will the mind digest and transmute the passions which are its material” (Eliot 1982: 40). Para Eliot, a mente do poeta configura-se como um recetáculo, capaz de receber, armazenar e recriar novas imagens poéticas: “The poet’s mind is in fact a receptacle for seizing and storing up numberless feelings, phrases, images, which remain there until all the particles which can unite to form a new compound are present together” (*ibidem*). Esta ênfase na dimensão inventiva é encarada como uma fuga da emoção e da personalidade: “Poetry is not a turning loose of emotion, but an escape from emotion; it is not the expression of personality, but an escape from personality. But, of course, only those who have personality and emotions know what it means to want to escape from these things. (*ibidem*). Convém frisar o modo como esta defesa de uma poesia desligada das emoções e da expressão direta da personalidade do poeta acarreta uma mudança de paradigma relativamente ao modo como o criador compreende o seu trabalho e, simultaneamente, ao protocolo de leitura estabelecido. Como explica Rosa Maria Martelo:

Em todos os casos – e o ensaio eliotiano não foge a esta situação, apesar de, aí, ela ser colocada em sentido mais amplo, tal como dela não foge o poema “Autopsicografia”, de Pessoa, por exemplo –, é bem visível a tentativa de superação de uma não coincidência entre um modo de ler a poesia (chamemos-lhe o modo do senso comum, que seria o

⁶A este propósito importa lembrar que esta tradição prolonga a tese de Wordsworth, quando este defendia a criação poética a partir das emoções lembradas em tranquilidade: “poetry is the spontaneous overflow of powerful feelings: it takes its origin from emotion recollected in tranquillity” (Coleridge & Wordsworth, 2005 [1798]: 57).

que antes fora imposto pela tradição romântica, e particularmente por uma certa vulgata romântica) e o modo de, conscientemente, a escrever. Dito de outra forma, o que parece estar em causa é sempre a necessidade de fazer derivar de uma nova poética de produção textual a emergência de novos protocolos de leitura, sem os quais nem o seu pleno entendimento nem a sua legitimação seriam possíveis. (Martelo 2003: 91)

Na poesia contemporânea, existe uma grande heterogeneidade em relação ao modo como cada autor foi recebendo e interpretando esta herança da modernidade oitocentista e modernista, por diversos motivos – seja pela distância temporal que separa, por exemplo, Mário Cesariny e Adília Lopes, seja pelas respetivas escolhas estéticas individuais. No entanto, estes e outros poetas estão conscientes dessa tradição e sabem que escrevem após uma irreversível rutura na estrutura do sujeito lírico. No contexto português, convém recordar o esforço decisivo do poeta e crítico Joaquim Manuel Magalhães na recuperação da vocação comunicante que se havia dissipado de uma considerável parte da nossa poesia, em parte na sequência desta vocação impessoal assumida por muitos autores. É célebre a sua tentativa de resgatar a figura do leitor, esse tu a quem muitas vezes é dirigido o poema, bem como a defesa da ideia de *voltar ao real*. De resto, esta expressão surge pela primeira vez num ensaio dedicado por Joaquim Manuel Magalhães à poesia de António Osório: “Voltar ao real, a esse desencanto que deixou de cantar, vê-lo na figura sem espelho, na perspetiva quase de ninguém, de um corpo pronto a dizer até às manchas a exata superfície por que, onde se perde. No fundo” (Magalhães 1981: 168)⁷.

Paralelamente, no contexto espanhol, muitos poetas da *Generación del '50* também já haviam procurado o mesmo rumo. São memoráveis os versos iniciais do poema “Pandémica y Celeste”, de Jaime Gil de Biedma, que parecem colocar o sujeito lírico e o leitor sentados a conversar à mesma mesa:

⁷ Posteriormente, o poeta reescreveria essa frase no poema “Princípio”, do livro *Os dias, pequenos charcos* (1981).

Imagínate ahora que tú y yo
muy tarde ya en la noche
hablemos hombre a hombre, finalmente.
Imagínatelo,
en una de esas noches memorables
de rara comunión, con la botella
medio vacía, los ceniceros sucios,
y después de agotado el tema de la vida.
(Gil de Biedma 2003: 120)

Mas mesmo esta recuperação de um eu comprometido com a realidade e as suas quimeras circunstanciais não representa um retorno ao paradigma romântico de um eu sincero ou confessional. Porque, como recorda Manuel António Pina, poeta da mesma geração de Joaquim Manuel Magalhães, o próprio conceito de *real* presta-se a abordagens e perspectivas divergentes e, certas vezes, disfóricas. A propósito das leituras simplistas da formulação de um “regresso ao real” por parte de Joaquim Manuel Magalhães, disse Pina: “Mas há alguma coisa que não seja real? Tudo é real. O problema é que há muitas realidades. O sonho é tão real como estar acordado. De facto, nós sentimos os efeitos físicos dos sonhos, dos desejos, dos medos, das esperanças. É tudo real” (Pina 2012: s/p).

A defesa da não-coincidência entre o sujeito lírico e o sujeito autoral, empreendida pelas teses impessoalistas desde Dickinson até Pessoa, permitiu que alguns poetas posteriores se voltassem de novo para elementos notoriamente biográficos, como são os seus próprios nomes ou os nomes dos seus amigos, sem com isso regressarem a pactos de leitura próximos do paradigma romântico. A presença destes biografemas não nos oferece, portanto, qualquer garantia de sinceridade ou confessionalismo. Pelo contrário, como veremos, parece prolongar e complexificar essa cisão criada pelos simbolistas e modernistas no seio do sujeito lírico. E leva-nos a rever

algumas das nossas concepções, porventura precipitadas, relativamente ao modo como devemos ler estes poemas.

II. Os Nomes do Eu

The daughters of memory
never pronounce
their own names

In the language of heaven
the angel said
go make your own garden
(...)

There I am
morning clouds
in the east wind

W.S. Merwin

1. Uma Cisão Antiga

1.1. A Modernidade do Eu Desavindo de Sá de Miranda: Alguns Ecos

Sem as dúvidas que temos acerca de nós
próprios, o nosso cepticismo seria letra morta,
inquietação convencional, doutrina filosófica.

E.M. Cioran

Turbias van las aguas, madre,
turbias van;
mas ellas se aclararán

Do Cancioneiro de Amigo

Não obstante a crucial importância que os autores modernistas tiveram na reinvenção e releitura deste tópico, importa lembrar que a cisão e ficcionalização do sujeito lírico não começou, no entanto, no século XX. Compreender a antiguidade desta rutura é essencial para se entender com mais clareza em que medida a presença do nome do autor no poema é simultaneamente sinal de uma rutura, mas também de uma continuidade, entre o modo como historicamente lemos a figura do sujeito poético em relação (ou não) com a personalidade civil do poeta.

No cancionero de amigo luso-galaico era prática comum, por exemplo, os trovadores assumirem uma *persona* feminina. O *amador transformava-se em coisa amada*, parafraseando o célebre verso camoniano. Como explica Stephen Reckert, no ensaio *Semiologia da Cantiga – Cantigas medievais como significantes poéticos de significados antropológicos*, “a personificação do amor ou do próprio coração era o

signo que a linguagem poética adoptava para exprimir (...) a perturbadora sensação do eu dividido, com o consequente enfraquecimento da vontade supostamente livre” (Reckert/ Macedo 1996: 23). E, na literatura do *duecento* italiano, encontramos o caso de Cecco Angioleri, que coloca em suspenso a referência do seu nome, através do recurso à paródia em torno da sua própria identidade, num soneto emblemático da poesia *giocosa* do Medievo:

LXXXVI

S’i’ fosse foco, arderei ’l mondo;
s’i’ fosse vento, lo tempesterei;
s’i’ fosse acqua, i’ l’annegherei;
s’i’ fosse Dio, manderei’ en profondo;

s’i’ fosse Papa, sare’ allor giocondo;
ché tutti cristiani imbrigherei;
s’i’ fosse ’mperator, sa' che farei?
A tutti mozzarei lo capo a tondo.

S’i’ fosse morte, andarei da mio padre;
s’i’ fosse vita, fuggirei da lui:
similmente farìa da mi' madre.

S’i’ fosse Cecco com’i’ sono e fui,
torrei le donne giovani e leggiadre:
e vecchie e laide lassarei altrui.

(Angioleri 1979: 57)

Encontramos igualmente antecedentes desse eu cindido em alguns poetas renascentistas, entre os quais um dos mais célebres será certamente Francisco de Sá de Miranda. Numa recensão intitulada “Sá de Miranda – Moderno há 500 anos”, Hugo Pinto Santos nota que, na obra deste poeta português, o processo de dissolução do sujeito “antecipa, ou prefigura longinquamente, a aventura pessoana do eu poético em processo de fragmentação, mas sobretudo a dualidade eu/outro de um autor como Mário de Sá-Carneiro” (Santos 2018: s/p). De facto, não é difícil concordar que tais inquietações se encontram, por exemplo, neste célebre poema:

Comigo me desavim,

Sou posto em todo perigo;

Não posso viver comigo

Nem posso fugir de mim.

Com dor da gente fugia,

Antes que esta assi crescesse:

Agora já fugiria

De mim, se de mim pudesse.

Que meo espero ou que fim?

Do vão trabalho que sigo,

Pois que trago a mim comigo

Tamanho imigo de mim?

(Sá de Miranda 2021: 43)

A cisão presente no seio deste poema de Sá de Miranda é operada entre dois polos canónicos e constitutivos da visão renascentista da psique humana: razão e vontade. Como nota António Henrique Montero del Rio, “o tema do inimigo de si é, ao mesmo tempo, uma marca de modernidade – por configurar uma cisão subjetiva do eu lírico em virtude de um mergulho íntimo – e uma decorrência do espírito renascentista refletido na Lírica” (Del Rio 2009: 56). Por mais que esta divisão encontre antecedentes até na divisão platónica entre o mundo das ideias e o mundo dos sentidos, entre a Razão e os Sentidos, simbolizada, no Livro VI da *República* de Platão, pela Alegoria da Linha Dividida, a verdade é que o Renascimento transformou esta questão não só num problema sobre o conhecimento do mundo real, mas também sobre a própria estrutura da subjetividade.⁸ Sá de Miranda, um dos grandes responsáveis pela introdução em Portugal das formas e das teses italianas renascentistas, compreendeu perfeitamente as potencialidades poéticas desta divisão.

Para o nosso trabalho, interessa-nos também assinalar os ecos que este poema encontra na poesia contemporânea portuguesa. Na recente *Antologia Dialogante de Poesia Portuguesa* (2020), de Rosa Maria Martelo, encontramos coligidos, juntamente com este poema, alguns diálogos intertextuais produzidos por grandes poetas

⁸ Essa coincidência entre a estrutura do sujeito e a estrutura do mundo reflete-se, por exemplo, na obra de Pico della Mirandola, *Oratio de hominis dignitate* (*Discurso sobre a Dignidade do Homem*), de 1486, que concebe o cosmos como um conjunto ordenado e comunicante de microcosmos entre os quais o Homem é o sistema cosmológico mais próximo de Deus, à exceção dos anjos, na medida em que dele se aproxima pela capacidade intelectual. Pelo uso do intelecto, o homem ascende à condição de ser próximo de Deus, mas em igual medida, pela não utilização do mesmo, pode descer à condição de besta.

contemporâneos, como Alexandre O'Neill⁹, Maria Teresa Horta¹⁰, Fernando Assis Pacheco¹¹, Vasco Graça Moura¹² ou Adília Lopes – o que, por um lado, reforça a afirmação de Hugo Pinto Santos e, por outro, confirma a ligação intrínseca de toda uma tradição literária. O poema de Adília Lopes que dialoga com o supracitado poema de Sá de Miranda, e com o poema de Mário de Sá-Carneiro iniciado com o célebre verso “Eu não sou eu nem o Outro”, serve-se precisamente do reconhecimento de uma separação entre o nome próprio Adília (nome autoral de Maria José Fidalgo de Oliveira) e o *eu*, para desejar a sua anulação:

Eu sou a luva
e a mão
Adília e eu
quero coincidir

⁹ O poema de Alexandre O'Neill é construído através de uma colagem entre este poema de Sá de Miranda, “Comigo me Desavim” e o “7” de Sá-Carneiro que abre com o célebre verso “Eu não sou eu nem o outro”. O'Neill intitulou-o *Sá de Miranda Carneiro*, servindo-se da coincidência do apelido “Sá” no nome dos dois poetas (cf. Martelo 2020: 37).

¹⁰ “Comigo me desavim/ minha senhora/ de mim// sem ser dor ou ser cansaço/ nem o corpo que disfarço// Comigo me desavim/ minha senhora/ de mim// nunca dizendo comigo/ o amigo nos meus braços// Comigo me desavim/ minha senhora/ de mim// recusando o que é desfeito/ no interior do meu peito” (cf. Martelo 2020: 38).

¹¹ “A vez em que te amei um outro fui/ comigo fiz a paz nada mais dói” (Pacheco 2003: 13). O poema dialoga ainda com outro poema célebre de Miranda, *O sol é grande, caem co'a calma as aves* (Martelo 2020: 47), nos versos “ferve o arco do sol a tarde cai/ ardem voando pelo céu as aves” (Pacheco 2003: 13).

¹² “dizia santo agostinho/ que se via dois em um,/ e sem espanto nenhum/ viveu duplo e sozinho./ fez a ideia seu caminho/ vindo agora ter comigo./ não creio seja castigo,/ todavia se presumo/ que a dialéctica é fumo,/ sou posto em todo perigo” (in Martelo 2020: 43)

comigo mesma

(Lopes 2014: 335)

O uso que muitos poetas fazem do seu nome próprio ecoa este tipo de cisões e, nalguns casos, até desavenças, já possíveis de encontrar em poetas anteriores, como Sá de Miranda. Quando Adília Lopes (ou Maria José Fidalgo de Oliveira?) se serve do seu nome autoral, neste e noutros poemas, ela atualiza, prolonga e reinventa essa ferida aberta – que neste poeta renascentista se processava através de uma dissociação pronominal entre o “eu” e o “mim”.

1.2. O nome de Bernardim

Sabe-se muito pouco acerca da vida de Bernardim Ribeiro. Não se sabe quando terá nascido ou morrido e o pouco que se cogita acerca do lugar onde terá vivido, a pequena Vila de Torrão, é resultado de algumas referências que podemos encontrar a esse lugar, por exemplo na sua *Écloga II (Jano e Franco)*: “Quando as fomes grandes foram,/ que Alentejo foi perdido,/ da aldeia que chamam Terrão/ foi este pastor fugido” (Ribeiro 2010: 237).¹³ O apelido de Bernardim surge também nos versos do seu amigo e companheiro literário, Francisco de Sá de Miranda: “O meu bom Ribeiro amigo,/ que em melhor parte ora sê,/ conheceu bem o perigo, logo fez atrás um pé” (*apud* Ribeiro 2010: 15). Além dessa amizade, ambos partilharam a mesma inquietação relativamente à natureza ambígua da subjetividade. Podemos encontrar um exemplo paradigmático num dos mais famosos vilancetes do misterioso poeta português:

Entre mim mesmo e mim
não sei que se alevantou
que tão meu imigo sou.

Uns tempos, com grande engano
vivi eu mesmo comigo,
agora no mor perigo
se me descobre o mor dano.
Caro custa um desengano
e pois me este não matou

¹³ Esta écloga de Bernardim Ribeiro foi publicada pela primeira vez em 1554, na cidade de Ferrara, por Abraão Usque, um judeu português que aí vivia exilado (Nepomuceno 2011: 65).

quão caro que me custou.

De mim me sou feito alheio

entre o cuidado e cuidado

está um mal derramado

que por mal grande me veio.

Nova dor, novo receio

foi este que me tomou:

assim me tem, assim estou.

(Ribeiro 2010: 210)

Como afirma Rita Faria (2018: s/p), este poema agudiza a cisão do sujeito operada pelo poema de Sá de Miranda, com maior simplicidade estilística e, conseqüentemente, com um maior efeito de despojamento. Note-se que esta rutura é encarada como sendo a própria natureza do sujeito. Não só não se trata de qualquer artifício ou criação, como, pelo contrário, o erro, o “engano”, encontrava-se, sim, na falsa presunção de univocidade. A descoberta surge ao sujeito como um “mal grande”, uma “nova dor”. Defende o filósofo José Maria Costa Macedo, num ensaio intitulado *Existência e Sofrimento*,

(...) uma grande parte do sofrimento deriva da perda daquilo que de certa maneira se considerou único: é a perda da categoria de unicidade. De relação também, única, portanto. A mensagem do sofrimento interno, por conseguinte, aponta a importância simultânea da unicidade e da relação que, com a perda, se revela como única mesmo quando não havia consciência disso” (Costa Macedo 2001: 260).

Nesse famoso vilancete de Bernardim, o sofrimento interno resulta da perda, da ausência, da unicidade. E acarreta uma tremenda violência – “não sei que se alevantou/ que tão meu imigo sou”, escreve Bernardim. Tal como em Sá de Miranda, o motivo de cisão é a desavença, porquanto o sujeito também se encara a si mesmo como inimigo. É evidente a afinidade temática com os dois versos finais da cantiga de Miranda: “Pois que trago a mim comigo/ Tamanho imigo de mim?”.

Os autores contemporâneos que analisaremos complexificaram os processos de dissolução da identidade, reinventando e alargando a noção de máscara poética e a própria meta-reflexão sobre estes mecanismos. Talvez não seja arriscado assumir que nestes dois autores quinhentistas a fratura parece ainda centrar-se num domínio existencial, compreendendo uma relativa consonância entre a figura do sujeito no poema e a do autor empírico. No entanto, há um poema de Bernardim Ribeiro em que o autor recorre ao seu próprio nome, à semelhança de alguns poetas nossos contemporâneos, como mecanismo de *alterização*:

Romance

Ao longo da ribeira
que vai pelo pé da serra,
onde me a mim fez a guerra
grande tempo grande amor,
me levou a minha dor.
Já era tarde do dia,
e a água dela corria
por entre um alto arvoredado
onde, às vezes, ia quedo
o rio e, às vezes, não.

(Ribeiro 2010: 220)

Uma vez mais, o amor e a “sua” guerra conduzem o sujeito a uma grande dor. O poema apresenta uma carga mimética forte, descreve a hora do dia, o correr do rio, os altos arvoredos por onde ele ora passa, ora não. Note-se que é narrado na primeira pessoa, mas quase a meio do poema a dor passa a caminhar a jusante do engano e uma outra personagem enigmática surge ao seu encontro:

O que eu cuidava que tinha
foi-se-me assim, não sei como,
donde certa crença tomo
que para me deixar veio.
Mas tendo-me assim alheio
de mim o que ali cuidava,
da banda donde a água estava
vi um homem todo cão
que lhe dava pelo chão
a barba e o cabelo.

(*ibidem*)

Entre a situação em que o sujeito julgava encontrar-se e aquela em que ele realmente se encontrava surge uma discrepância: “O que eu cuidava que tinha/ foi-se-me assim, não sei como/ (...) Mas tendo-me assim alheio/ de mim o que ali cuidava”. Uma vez mais, a cisão resulta de um desajuste entre duas percepções divergentes, sendo que a segunda adquire uma dimensão de revelação, na medida em que apresenta a primeira como falsa ou ilusória. Ao longo do poema surgirão outros dois personagens, além deste homem “todo cão”: uma mulher (v. 98) e uma voz anónima que se dirige ao

próprio poeta (vv. 135-138). Assim, além da voz do sujeito poético que enuncia o *eu*, temos três vozes ecoando neste *Romance*. A primeira voz do poema, como referido anteriormente, identifica-se com o nome do próprio poeta – quando escuta o nome Bernardim Ribeiro, o sujeito olha (v.138), identifica-se com esse nome. E o homem “todo cão” que seguidamente surge, “velho, que tudo via” (v.57), apresenta-se ao sujeito lírico como sendo o seu Cuidado – “Eu mesmo sou teu cuidado,/ que noutra terra criado/ nesta primeiro nasci,/ e estoutro que está aqui/ por ti soubeste o que é” (vv. 60-64). A personagem surge, portanto, como prosopopeia de uma *paixão*, no sentido aristotélico do termo, que reside na mente do próprio poeta, o que justifica a leitura que Helder Macedo faz desta cena como a representação de uma alucinação:

Essas figurações são processos da sua mente, como os pronomes possessivos que precedem a sua designação indicam: o “meu cuidado” e o “meu desejo”, a “minha Fantasia” e a “minha Lembrança”. Os estados psicológicos que esses nomes designam são simultaneamente os operadores da alucinação e as formas da alucinação desencadeada pela “Dor” que, em termos da psicologia moderna, corresponderia ao que Freud designou como a “intolerância da frustração”. (Macedo 2017:149)

De igual modo, podemos ler a presença dessa mulher que se apresenta não como um ser real, material, mas como uma memória, uma representação, como um produto da sua fantasia:

Ali minha fantasia,
dentre uns medonhos penedos
donde aves que fazem medos
de noite os dias vão ter,
me saiu a receber
com uma mulher pelo braço,

que ao parecer, de cansaço,
não se tinha já em si,
dizendo-me: «Vês aqui
a triste lembrança tua.»
(vv.93-102)

É por esta razão que Helder Macedo localiza a ação do poema na própria mente do poeta e identifica esta voz que chama Bernardim pelo seu nome como a voz da razão (Macedo 2017: 49):

E muito longe dali
ouvi, como de alto outeiro,
chamar «Bernardim Ribeiro!»
e dizer «Olha donde estás!»
Olhei diante e detrás
e vi tudo escuridão.
Cerrei meus olhos então
e nunca os mais abri,
e, depois que o ver perdi,
nunca vi tamanho bem.
Porém, inda mal, porém.
(vv.135-145)

Este *Romance* é uma viagem interior pelo pensamento, construído por memórias e miragens, num intervalo contínuo entre lembrança e fantasia. O nome *Bernardim Ribeiro* assume várias referências, na medida em que é 1) o nome do sujeito da ação, 2)

da cena onde a ação decorre, e 3) dessas duas personagens que contracenam com o sujeito da enunciação no espetáculo que descreve e se dá na mente. Como escreve Helder Macedo:

A própria mente do poeta era, afinal, a escuridão de onde ele emergira, o teatro de sombras que tem o seu nome. Por isso, ouve então uma distante voz, “chamar *Bernardim Ribeiro!*, e dizer, olha onde estás”, como se a voz da razão lhe confirmasse a irreversível noite de ter havido morte na vida e de ele próprio ter permanecido na escuridão da morte que é a sua vida. (Macedo 2017: 149-150)

Esta experiência alucinatória, resultante do confronto entre duas vozes no corpo do mesmo texto, ambas supostamente identificadas com o autor, aproxima o poema de Bernardim Ribeiro de alguns poemas escritos quatro séculos depois. Quando Jaime Gil de Biedma escreve *Contra Jaime Gil de Biedma* (Gil de Biedma 2003: 134), texto no qual a voz do poema confronta esse hóspede embaraçoso identificado com o mesmo nome que assina o poema, notamos um processo semelhante de auto-identificação, como define José Teruel Benavente (2009: 674), próprio dos diálogos interiores. Para W.H. Auden, influência marcante na obra de Biedma, toda a possibilidade de comunicação com o outro seria resultante desta comunicação do eu consigo mesmo: “El hombre es capaz de penetrar relaciones de Tú a Tú con Dios y sus vecinos debido a que tiene relación de tú a tú consigo mismo” (*apud* Teruel Benavente 2009: 674). Esta composição de Bernardim Ribeiro ilustra já uma das características principais de muitos poemas contemporâneos que referem o seu nome na segunda ou na terceira pessoa do singular numa efabulação de si enquanto duplos: um acentuar do dialogismo inerente à meditação subjetiva.

2. Alguns nomes contemporâneos

Non sei (è) nella tomba, ma nei miei sensi.
Ci sono certi visi, con un sorridere di adolescente
che dimostrano come nessuna società contenga il mondo.

Pier Paolo Pasolini

(...) todas as manifestações individuais de poesia lírica
têm origem numa corrente subterrânea coletiva.

T. W. Adorno

A elevação cartesiana do Eu a princípio supremo, símbolo da faculdade da Razão, teve um tremendo impacto no modo como a época moderna cogitou as suas possibilidades epistémicas, raramente se afastando da relação basilar entre sujeito e objeto. Como escreveu Jean François-Lyotard, “vivemos desde o cartesianismo numa filosofia do sujeito que era a medida” e foi a posterior rutura ou o declínio desse quadro epistémico que nos conduziu “a um tipo de pensamento completamente diferente onde as estruturas, as matrizes de sentido não são estabelecidas ou devem ser permanentemente estabelecidas” (Lyotard 1985: 13).

As diferentes filosofias da modernidade, sistemáticas e tendencialmente positivistas, conduziram-nos a certas “esperanças que formavam a modernidade” (*idem* 1984: 43), desde a crença na possibilidade de constituir doutrinas filosóficas capazes de descrever as fronteiras do conhecimento humano até à esperança de encontrar um sentido teleológico para a História que conduziria a Humanidade finalmente a atingir os valores da Revolução Francesa. No entanto, a ascensão dos regimes totalitários um

pouco por todo o globo, as duas guerras mundiais e, conseqüentemente, o holocausto, os gulags, a destruição refinada de Hiroshima e Nagasaki e tantos outros horrores realizados graças à sofisticação tecnológica demonstraram que as mais diferentes utopias modernas assentes na ideia de progresso científico e epistémico não conseguiram prever os terríveis fins que continham. Além disso, estes e tantas mais tragédias que não enumerámos, ocorridos no correr do século passado, parecem ter criado uma impressão generalizada de que a passagem da História havia acelerado terrivelmente. Como defendeu Marc Augé na sua obra *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité* (1992),

[m]al temos tempo de envelhecer um pouco, e eis que o nosso passado se torna história, que a nossa história individual pertence à história. (...) A história corre-nos atrás dos calcanhares. Segue-nos como a nossa sombra, como a morte. A história: isto é, uma série de acontecimentos reconhecidos como acontecimentos por muitos (os Beatles, 1968, a Guerra da Argélia, o Vietnã, 1975, a Queda do Muro de Berlim, a democratização dos países de Leste, a Guerra do Golfo, a decomposição da URSS), acontecimentos que podemos pensar que contarão aos olhos dos historiadores de amanhã ou de depois de amanhã e aos quais cada um de nós, por consciente que esteja de não ser neste caso mais do que um Fabrice em Waterloo, pode associar algumas circunstâncias ou algumas imagens particulares, como se fosse de dia para dia menos verdade que os homens que fazem a história (...) não sabem que a fazem (Augé 2016: 28-29).

Esta experiência frenética da passagem da História, exponenciada atualmente pela omnipresença dos veículos mediáticos e informativos, desde os meios de comunicação tradicionais até às ainda mais tentaculares redes sociais, teve como consequência uma generalizada impressão de perda de ancoragem no presente. Parece inclusivamente existir uma inevitável correlação entre a percepção de estarmos a assistir à produção de eventos/factos históricos em catadupa e o sentimento de nos encontrarmos absorvidos ou até arredados em cada um desses episódios pela sua

excessiva sucessão. Desde a primeira tentativa de golpe de estado televisionada, ocorrida em Espanha, em 1981, que Javier Cercas tão bem dissecou na sua obra *Anatomía de um Instante* (2009), e da Primeira Guerra do Golfo, iniciada em 1991, que contou com a cobertura 24 horas do canal noticioso CNN, já passou um longo período de banalização do horror até ao presente ano de 2021, quando assistimos à transmissão do conflito israelo-palestiniano, dos números diários de mortos por COVID-19, ou dos mais hediondos ataques infligidos contra as mulheres afegãs, enquanto jantamos com as nossas famílias ou tão simplesmente navegamos nos nossos telemóveis, numa paragem de metro ou mesa de café. Nesse sentido, parece mais atual que nunca o vaticínio de Jean Baudrillard, em *Simulacre et Simulation* (1981), de que haveríamos perdido a concretude dos nossos referentes, imiscuindo a própria conceção de realidade numa virtual *hiperrealidade*, ou seja, numa simulação de realidade, que “(...) põe em causa a diferença do «verdadeiro» e do «falso», do «real» e do «imaginário»” (Baudrillard 1991: 9-10).

Perante este estado de fragmentação e esvaziamento da realidade e da própria figura do sujeito na contemporaneidade, é curioso notar que alguns poetas souberam recuperar as suas vivências e representar-se a si e aos seus próximos no corpo dos poemas. Se é verdade que, também nestas poéticas, a realidade e a ficção parecem cruzar-se, não é menos verdade que existe uma busca de *autenticidade*,¹⁴ comum a poetas tão distintos quanto Ángel González ou Al Berto. Não se trata tanto de encontrar na poesia um caminho para uma pretensa realidade já existente, as mais das vezes insuportável, mas antes de indagar destarte novos meios, novas fundações, para uma nova realidade: seja a “verdadeira vida” dos surrealistas ou a recuperação da intimidade e da memória individual, como acontece, por exemplo, em Rui Knopfli, Fernando Assis Pacheco e Adília Lopes. Manuel de Freitas sintetiza muitíssimo bem a questão quando, reformulando a célebre asserção de Novalis, afirma que “a poesia não é (...) o autêntico real absoluto. Será, quando muito, o ameaçado real possível. Quanto mais doloroso,

¹⁴ Por *autenticidade* entendemos algo muito próximo do que Manuel de Freitas escreveu: “uma fidelidade que só adquire pleno sentido se abarcar simultaneamente o indivíduo e a condição humana de que faz parte”, numa junção de “responsabilidade e insubmissão” (Freitas 2006: s/p).

mais verdadeiro” (Freitas 2003: 14). Note-se o contraste entre realidade e possibilidade. A poesia parece oferecer uma possibilidade de sentido para a vida (e, fatalmente, para a morte), num tempo em que esta parece virtualizar-se cada vez mais.

Como primeira nota prévia à leitura de poemas de alguns poetas contemporâneos que se serviram do seu nome próprio para interrogaram de novo as profundezas da subjetividade, podemos então defender, sem grande atrevimento, que tal gesto constitui necessariamente uma resposta à massificação geral da nossa época, na qual cada sujeito parece esboroar-se e dissipar-se num vazio (ou vala?) comum. Daí ser tão pertinente a leitura que Joana Matos Frias faz da poesia portuguesa contemporânea, nela observando uma forte preocupação pela “condição humana, (...) nos termos de Ortega y Gasset, [pel]a (re)humanização da arte” (Frias 2014: 41).¹⁵ Estes poemas chamam inevitavelmente a atenção pela singularidade inscrita em cada nome, em cada identidade, em sentido inverso à lógica mercantilista que procura reduzir cada indivíduo a um número ou a um mero código de barras – e recorde-se a este propósito a denúncia explícita nos títulos dos poemas de *Isilda ou a Nudez dos Códigos de Barras* (2001), de Manuel de Freitas. Cientes de que não devemos confundir individualidade com individualismo, estes poemas parecem, portanto, comprovar a tese de Theodor W. Adorno, no ensaio *Poesia Lírica e Sociedade*, de que cada poema

(...) contém em si [um] protesto contra uma situação que cada indivíduo vive como hostil e alheia, fria e opressora, e é pela negativa que essa situação se inscreve na composição poética: quanto mais pesada é a sua carga, maior a intransigência com que o poema lhe resiste [...]. Em protesto contra essa realidade, o poema exprime o sonho de um mundo onde a vida fosse diferente. (Adorno 2003: 9)

¹⁵ E esta leitura encontra paralelismo numa boa parte da poesia espanhola que, em certa medida, até antecipou esse esforço de recuperação da experiência. Basta recordar, por exemplo, a influência que Jaime Gil de Biedma, um dos mais importantes poetas dessa poesia espanhola do século XX, teve na poesia de Manuel de Freitas e José Miguel Silva, tal como já havia tido na obra de Fernando Assis Pacheco, como detectou Joaquim Manuel Magalhães (Magalhães 2004).

Posto isto, vejamos alguns modos novos de exprimir e reinventar essa cisão que desde sempre parece existir, mas que hoje parece aumentar vertiginosamente, visto que estamos cada vez mais sós e simultaneamente mais alheados dos outros e, inevitavelmente, de nós.

2.1. Um palco para a fuga do eu: o inominável em Cesariny

Há uma hora, Isto! Há duas, ISTO!
E eu?
Eu, nada. Eu, eu, é claro...

Mário Cesariny

Eu de cabeça pra baixo no centro da minha consciência
de mim

Álvaro de Campos

Retomando o nosso percurso pela poesia portuguesa da segunda metade do século XX, torna-se forçoso começar por invocar um dos autores que melhor soube problematizar a identidade do sujeito lírico, servindo-se precisamente de um complexo jogo de (in)coincidências entre a voz poemática e a suposta identidade autoral inscrita no nome Mário Cesariny de Vasconcelos. No poema “XVII” do seu segundo livro, *Discurso sobre a Reabilitação do Real Quotidiano* (1952), começamos por observar, logo no primeiro verso, a enunciação de um eu situado num tempo e num espaço concretos (o ano de 1951 e um certo café da baixa lisboeta), numa meta-representação do próprio ato de escrita, que simboliza o enraizamento da poética cesariana no âmago da vida de todos os dias:

XVII

eu em 1951 apanhando (discretamente) uma beata (valiosa)
num café da baixa por ser incapaz coitados deles

de escrever os meus versos sem realizar de facto

neles, e à sua volta, a minha própria unidade

– Fumar, quer-se dizer

esta, que não é brilhante, é que ninguém esperava ver num livro de

versos. Pois é verdade. Denota a minha essencial falta de higiene

(não de tabaco) e uma ausência de escrúpulo (não de dinheiro)

notável

o Armando, que escreve à minha frente

o seu dele poema, fuma também.

fumamos como perdidos escrevemos perdidamente

e nenhuma posição no mundo (me parece) é mais alta

mais espantosa e violenta incompatível e reconfortável

do que esta de nada dar pelo tabaco dos outros

(excepto coisas como vergonha, naturalmente,

e mortalhas)

(que se saiba) é esta a primeira vez

que um poeta escreve tão baixo (ao nível das priscas dos outros)

aqui e em parte mais nenhuma é que cintila o tal condicionalismo

de que há tanto se fala e se dispõe

discretamente (como quem as apanha)

sirva tudo de lição aos presentes e futuros

nas taménides (várias) da poesia local.

Antes andar por aí relativamente farto

antes para tabaco que para cesariny

(mário) de vasconcelos

(Cesariny 2017: 93-94)

Seguiremos aqui a leitura de Rosa Maria Martelo, no seu ensaio “Cenas de escrita (alguns exemplos)”, que defende que neste poema, nesta *cena de escrita*, encontramos “a própria implicação surrealista da escrita numa aventura que é, antes de mais, vivencial, quotidianamente vivida” (Martelo 2010: 329). Convém recordar que para a poeta e ensaísta portuguesa, “quando um poema se transforma em cena de escrita, o que nos é dado a ver é sempre a poética que lhe está subjacente, numa situação que lhe dá corpo, espessura e concreção” (*idem* 2010: 323). Assim, o poeta apresenta-se em palco, nesse mísero teatro que muitas vezes aparenta ser a *vida*, numa dupla demonstração daquilo que entende poética e vivencialmente. Como explica Maria Silva Prado Lessa, “a leitura das cenas de escrita na poesia de Mário Cesariny revela uma poética que pensa a si mesma como um esforço de reabilitação do espaço público”, o que traria como “(...) consequência (a) autoapresentação dos poemas enquanto processos de escrita, provoca(ndo) um deslizamento das fronteiras entre arte e vida, como um abalo na quarta parede ficcional que é a garantia, no teatro, da distância entre público e palco” (Lessa 2017: 13). No entanto, esta quebra não nos garante a apresentação do próprio autor dos versos. Se quisermos fazer uma analogia com o teatro grego clássico, nem a representação do autor, nem a convocação do seu nome, funcionam como o retirar de uma máscara textual. Pelo contrário, o eu inscrito no poema, por mais que seja uma mimetização da figura do poeta e se relacione intimamente com ele, não é o autor ele-mesmo, na mesma medida em que os lírios pintados por Vincent Van Gogh não são os lírios, reais e concretos, que o pintor observava do seu quarto no asilo de Saint-Remy, em Arles:



Fig.1. Vincent Van Gogh, *Vista de Arles com Lírrios em Primeiro Plano* (1888).

“Em frente à casa amarela em Arles havia um canteiro de lírios. Ou seria na cabeça amarela de Van Gogh que esses lírios floresciam?”, pergunta Jorge Sousa Braga no seu poema “De(Lírios)” (Sousa Braga 2014: 293). O poeta e tradutor parece tender para a segunda hipótese, tendo em conta o facto de o poeta sofrer de “delírios” (*ibidem*). Mesmo supondo que o canteiro existisse, a própria representação dos lírios está muito longe de ser naturalista ou realista. Portanto, tem razão o poeta em assumir que os lírios continuariam, pelo menos, a florescer na cabeça do pintor holandês. Sem procurar assumir qualquer posição acerca da clássica discussão sobre os limites entre pintura e literatura, assumida a partir de diferentes leituras da formulação horaciana *ut pictura poesis*, e sem querer entrar no complexo problema da representação na arte e na literatura, gostaríamos de retomar o poema de Cesariny, em analogia com o caso dos

lírios de Van Gogh, somente para perguntar: a quem se refere o eu do primeiro verso?
Ao cidadão Mário Cesariny de Vasconcelos? Ou será a esse *inominável* eu que lemos no
poema “a Antonin Artaud”, publicado cinco anos depois em *Pena Capital* (1957):

I

Haverá gente com nomes que lhes caiam bem.

Não assim eu.

De cada vez que alguém me chama Mário

de cada vez que alguém me chama Cesariny

de cada vez que alguém me chama de Vasconcelos

sucede em mim uma contracção com os dentes

há contra mim uma imposição violenta

uma cutilada atroz porque atrozmente desleal.

Como assim Mário como assim Cesariny como assim ó meu deus de Vasconcelos?

Porque é que querem fazer passar para o meu corpo

uma caricatura a todos os títulos porca?

Que andavam a fazer com a minha altura os pais pelos baptistérios

para que eu recebesse em plena cara semelhante feixe de estruturas

tão inqualificáveis quanto inadequadas

ao acto em mim sozinho como a vida puro

eu não sei de vocês eu não tenho nas mãos eu vomito eu

não quero

eu nunca aderi às comunidades práticas de pregar com pregos

as partes mais vulneráveis da matéria

Eu estou só neste avanço

de corpos

contra corpos

Inexpiáveis

O meu nome se existe deve existir escrito nalgum lugar 'tenebroso e cantante'
suficientemente glaciado e horrível

para que seja impossível encontrá-lo

sem de alguma maneira enveredar pela estrada

Da Coragem

porque a este respeito – e creio que digo bem – nenhuma garantia de leitura grátis

se oferece ao viandante

Por outro lado, se eu tivesse um nome

um nome que me fosse realmente o meu nome

isso provocaria

calamidades

terríveis

como um tremor de terra

dentro da pele das coisas

dos astros

das coisas

das fezes

das coisas

(Cesariny 2004: 49-50)

Note-se que em ambos os poemas, o nome Mário Cesariny de Vasconcelos jamais coincide com a primeira pessoa do singular. *Cesariny* é o nome convocado pelos demais. O nome do sujeito lírico, pelo contrário, é apresentado na sua impossibilidade de ser nomeado. Da mesma maneira que nunca teremos acesso aos dados mentais da cabeça de Van Gogh, onde os lírios continuam a crescer, este eu secreto é-nos completamente intransmissível. Tratando-se de uma representação do poeta, não passaria de uma caricatura, de uma transposição do modo como ele é visto pelos outros. A este propósito importa inclusivamente recordar a distinção entre “vida social” e a “verdadeira vida”, tal como ela é traçada por António Maria Lisboa, outra das figuras proeminentes do movimento surrealista português, no seu texto “Erro Próprio”:

Se a vida “social” do Poeta nos pode parecer erradamente miserável, porque o é quase sempre economicamente, reparando bem vemos que mais ninguém sobre a Terra viveu a Verdadeira Vida, conjugação magnífica do Sonho e da chamada Realidade: a Surrealidade. (Lisboa 1995: 46)

Ao nível do nome próprio, o que encontramos então neste poema não é a representação do “verdadeiro eu” do poeta, mas a vida “social” do poeta, simbolizada pelo nome autoral, com o intuito de mostrar de que modo ela se opõe à verdadeira vida, onde sonho e realidade se fundem: algo que ocorreria a um nível profundo da experiência subjectiva, e que não poderia ser isolado da experiência de escrita.

Como Maria Lessa demonstra (2017: 18), esta “beata (valiosa)” apanhada do chão por Cesariny simboliza um diálogo com o realista Cesário Verde que “já [fumara] três maços de cigarros/ Consecutivamente” (Verde 1977: 51), no poema “Contrariedades”. O ato de voltar a acender a prisca do cigarro de Cesário coloca o sujeito da ação no duplo papel de leitor e escritor, ampliando a teatralidade inerente à coexistência no poema de, pelo menos, duas vozes – “uma, principal, (...) fora dos parêntesis (qu)e pertence ao enunciado do poema” e “(...) outra, coadjuvante, (...) expressa a meia voz, entredita, e que, em sua metalinguagem e autorreferencialidade, remete à enunciação poética” (Lessa 2017: 21) e de duas cenas – “a do poeta que se

encontra no café com o Armando, a fumar e a escrever versos” e “aquela que é o próprio poema “XVII”, feita como um diálogo entre vozes (*ibidem*).

Mas esta teatralidade, este cruzamento de vozes e planos, só é passível de existir na mente do poeta, tal como já sucedia no “Romance” de Bernardim Ribeiro. Mesmo que o poeta tenha apanhado uma beata concreta do chão, no ido ano de 1951, só textualmente, através de um mecanismo de transposição simbólica, é que ela pode aparentar-se com os cigarros de Cesário. Deste modo, Cesariny impossibilita qualquer hipótese de referencialidade literal entre a identidade social e a verdadeira identidade do sujeito lírico. É exatamente nesse sentido que “nenhuma garantia de leitura grátis/ se oferece ao viandante”. Aliás, o verdadeiro nome, esse que se existisse provocaria/ calamidades/ terríveis” é ilegível, porque escapa ao domínio da textualidade. Tal como sucede em *L’Innommable* (1953), de Samuel Beckett, o verdadeiro eu de Cesariny e o seu verdadeiro nome estão para lá de qualquer representação textual: “(...) there is no name, for me, no pronoun for me, all the trouble comes from that, it’s a kind of pronoun too, it isn’t that either, I’m not that either, let us leave all that, forget all about that, it’s not difficult (Beckett 2010: 126). A originalidade destes poemas de Cesariny prende-se precisamente com o facto de se servirem de uma série de biografemas para ilustrarem a própria possibilidade de os lermos como fragmentos autobiográficos, mas num outro nível de biografia. Na medida em que estabelecem um nexos com a identidade social do poeta, enquanto autor, mas, ao mesmo tempo, e da a forma como ocorrem, permitem preterir a identidade social em prol de uma identidade pessoal conquistada pela vivência da poesia enquanto poeta surrealista (incluindo assim não apenas a escrita, mas também a performatividade poética. Importa aliás, para a nossa leitura, recordarmos ainda o que o próprio Mário Cesariny escreveu num texto introdutório à obra *Os Poetas Lusíadas* (1919) de Teixeira de Pascoaes, numa reedição de 1987:

A ciência perdeu, provavelmente por muitos tempos a vir, a sua pretensão a produto exacto e absoluto de aferição das coisas, do mesmo passo que a poesia (re)começa a exercer-se na individuação-despersonalização do enunciado. Importa não ler “despersonalização” como ela parece que aparece na invenção fernandiana: levando a uma ficção de outras-a-mesma-personalidade com cada uma delas afirmando personalidades; mas sim como real destruição do

conceito e da prática da personalidade, e dos seus referentes, para emersão do indivíduo ausente de nome próprio, de tempo e de lugar [...] (Cesariny in Pascoaes 1987: 30).

Longe de prolongar os mecanismos modernistas de criação de *personae* ou máscaras, qualquer tipo de “caricatura” literária, Cesariny parecia estar interessado em seguir a lição de Rimbaud e Mallarmé e destruir o próprio conceito e a prática da personalidade através do processo de escrita. Assim, estes poemas invocam o nome próprio do poeta, localizam-no no tempo e no espaço, com a intenção de posteriormente dissociá-lo do sujeito poético. A cena de escrita ilustrada no poema “XVII” demonstra exatamente esse processo de superação dos constrangimentos ligados à personalidade civil, da mesma maneira que o poema “a Antonin Artaud” descreve a impossibilidade de nomear esse verdadeiro Eu que emerge no poema. Deste modo, o eu resultante do exercício de escrita e (re)leitura de Cesariny, livre de qualquer imposição exterior, parece constituir-se sempre num “múltiplo devir outro”, configurando “(...) de uma forma ou de outra, um bárbaro, um «monstro» singular”, seguindo a lição rimbaldiana assim sintetizada por Manuel Gusmão (2010: 158). Por mais que o poema carregue marcas circunstanciais do quotidiano do autor, o sujeito lírico configura-se sobretudo como o resultado do processo de libertação criativa.

A proposta de Fernando Guerreiro de lermos todos os textos literários como literatura fantástica, na medida em que “o poema, como operação (aparelho, máquina) produz o seu outro, o *autor*, seja ele um seu duplo ou um seu fantasma” (Guerreiro 2011: 7) torna-se especialmente estimulante em relação a estes poemas que exploram mecanismos de dissolução radical do eu, como é o caso destes textos de Mário Cesariny.

2.2. As múltiplas faces dos nomes: a dramatização do nome

O tempo existe – existe-nos. E é condição sua que nenhum sorriso se possa repetir, sequer na memória (talvez a ficção suprema). Tudo deixou de ser, para nunca mais.

Manuel de Freitas

No ensaio *Autobiography as De-facement* (1979), Paul de Man defende que o nome próprio assume uma função textual de configuração do rosto autoral: “Voice assumes mouth, eye, and finally face, a chain that is manifest in the etymology of the trope’s name, *prosopon poien*, to confer a mask or a face (*prosopon*). *Prosopopeia* is the trope of autobiography (...)” (De Man 1984: 76). No entanto, devemos acompanhar o ensaísta belga e dar atenção ao potencial dramático inerente à apresentação desse rosto, dessa máscara. A esse propósito, convém recordarmos que a associação entre nome e rosto inclui um terceiro elemento central à nossa reflexão: a noção de voz. No romantismo alemão, como notamos na primeira parte deste trabalho, a poesia lírica era pensada como o lugar de expressão por excelência da voz autoral. Importa notar que mesmo alguns autores modernistas defensores da impessoalidade em poesia, como T.S. Eliot, não se afastarão muito desta distinção, por mais que libertem a poesia lírica do jugo da sinceridade:

The first [voice] is the voice of the poet talking to himself – or to nobody. The second is the voice of the poet addressing an audience, whether large or small. The third is the voice of the poet when he attempts to create a dramatic character speaking in verse; when he is saying, not what he would say in his own person, but only what he can say within the limits of one imaginary character addressing another imaginary character (Eliot 1975: 96).

No caso específico da poesia de Mário Cesariny, a voz instauraria um caso de anonimato por excelência. Despersonalizada, a sua particularidade prende-se precisamente com a ausência de um nome capaz de a referir. No entanto, outros poetas contemporâneos do poeta surrealista procuraram explorar o conceito de personalidade e, assim, explorar vários mecanismos de desdobramento do sujeito lírico. No último livro de Jaime Gil de Biedma, *Poemas Póstumos* (1968), publicado vinte e dois anos antes da sua morte, encontramos dois poemas que dramatizam o nome da figura autoral: “Contra Jaime Gil de Biedma” e “Después de la Muerte de Jaime Gil de Biedma”. No primeiro poema, o sujeito lírico problematiza a sua própria figura autoral, num diálogo que já foi escrito como uma “discussão entre amantes” (Mangini González 1980: 91-94), embora nos pareça mais correcta a leitura menos melodramática de Pere Rovira que defende tratar-se de uma discussão do poeta consigo próprio, com o seu “duplo” ou “alter ego” (Rovira 1986: 314):

CONTRA JAIME GIL DE BIEDMA

De qué sirve, quisiera yo saber, cambiar de piso,
dejar atrás un sótano más negro
que mi reputación —y ya es decir—,
poner visillos blancos
y tomar criada,
renunciar a la vida de bohemio,
si vienes luego tú, pelmazo,
embarazoso huésped, memo vestido con mis trajes,
zángano de colemena, inútil, cacaseno,
con tus manos lavadas,
a comer en mi plato y a ensuciar la casa?

Te acompañan las barras de los bares
últimos de la noche, los chulos, las floristas,
las calles muertas de la madrugada

y los ascensores de luz amarilla
cuando llegas, borracho,
y te paras a verte en el espejo
la cara destruida,
con ojos todavía violentos
que no quieres cerrar. Y si te increpo,
te ríes, me recuerdas el pasado
y dices que envejezco.

Podría recordarte que ya no tienes gracia.
Que tu estilo casual y que tu desenfado
resultan truculentos
cuando se tienen más de treinta años,
y que tu encantadora
sonrisa de muchacho soñoliento
—seguro de gustar— es un resto penoso,
un intento patético.
Mientras que tú me miras con tus ojos
de verdadero huérfano, y me lloras
y me prometes ya no hacerlo.

Si no fueses tan puta!
Y si yo supiese, hace ya tiempo,
que tú eres fuerte cuando yo soy débil
y que eres débil cuando me enfurezco...
De tus regresos guardo una impresión confusa
de pánico, de pena y descontento,
y la desesperanza
y la impaciencia y el resentimiento
de volver a sufrir, otra vez más,
la humillación imperdonable
de la excesiva intimidad.

A duras penas te llevaré a la cama,
como quien va al infierno
para dormir contigo.
Muriendo a cada paso de impotencia,
tropezando con muebles
a tientas, cruzaremos el piso
torpemente abrazados, vacilando
de alcohol y de sollozos reprimidos.
Oh innoble servidumbre de amar seres humanos,
y la más innoble
que es amarse a sí mismo!
(Gil de Biedma 2003: 135-138)

Apesar da dramatização inerente à referência do seu nome na segunda pessoa, o poeta admite a autorreferencialidade inerente ao poema nos últimos versos quando afirma ser ignóbil o acto de alguém se amar a si próprio. É um modo de condenar o narcisismo inerente ao ato de autodenominar-se. De certo modo, não é polémico assumirmos que este poema é um auto-retrato, como o são na grande maioria das vezes os poemas onde nos surge o nome próprio do autor, na medida em que o “eu” se toma a si mesmo como objecto de reflexão e representação. Aliás, estes dois conceitos são importantes para um autor como Jaime Gil de Biedma, que assumiu inclusivamente a presença de uma “estrutura meditativo-dramática” nos seus poemas, como explica numa carta dirigida ao seu amigo e escritor Juan Ferraté, a 16 de Novembro de 1963 (Gil de Biedma *in* Ferraté 1994: 104). A este propósito, é-nos útil recordar o modo como a conjugação destes dois domínios, o meditativo e o dramático, aparecem irremediavelmente afastados na distinção eliotiana. A dimensão meditativa refere-se necessariamente à primeira voz e a dimensão dramática à segunda voz do poeta. Nos monólogos dramáticos de Jaime Gil de Biedma, categoria na qual se inserem estes e outros poemas do autor catalão, como “Príncipe de Aquitânia, en su Torre Abolida”, acontece uma miscigenação entre os mecanismos dramáticos da segunda voz e a dimensão autorreflexiva da primeira. Convém recordar que a propósito dos monólogos

dramáticos de Robert Browning, atribuídos a outras *personae* poéticas diferenciadas do autor (ex: Fra Lippo Lippi, Andrea del Sarto, o Bispo Blougram), Eliot defende que, no monólogo dramático, é sempre a segunda voz que é dominante, pelo simples facto de o poeta usar uma máscara para se expressar:

When we listen to a play by Shakespeare, we listen not to a play by Shakespeare, but to his characters; when we read a dramatic monologue by Browning, we cannot suppose that we are listening to any other voice than that of Browning himself.

In the dramatic monologue, then, it is surely the second voice of the poet talking to other people, that is dominant. The mere fact that he is assuming a role, that he is speaking through a mask, implies the presence of an audience: why should a man put on fancy dress and a mask only to talk to himself? (*idem* 1954: 11)

Eliot parece ter-se esquecido da possibilidade de um poeta usar uma máscara para se representar e refletir a si próprio. Apesar de Gil de Biedma defender a dimensão contemplativa do poema, na esteira de Wordsworth, e ter escrito inclusivamente que “para el poeta lo decisivo es la contemplación de una emoción, no la experiencia de ella” (Gil de Biedma 1994: 25), o poeta entendia que o processo poético só se concretizava inteiramente quando existia uma passagem do domínio contemplativo para um segundo momento de representação e reconfiguração desses dados da contemplação: “(...) lo que un poema transmite – suponiendo que, em efecto, algo transmita – no es una compleja realidade anímica, sino la representación de una compleja realidad anímica (Gil de Biedma 1994: 26). Nestes poemas em que o poeta se representa a si próprio, este último factor acentua-se ainda mais. Como explica a ensaísta Paula Morão, uma das dimensões fundamentais do autorretrato é a transposição da figura do sujeito para o lugar de objecto:

É sabido que o eu que se representa se toma a si mesmo como objecto representado, como um outro de si - o que nas línguas neo-latinas encontra expressão nas formas distintas do pronome pessoal sujeito e objeto; ao falar de si, o sujeito intuitivamente empreende um processo de cisão em dois - aquele que observa e aquele que é observado. (Morão 2007: 188)

É através desta transposição que o poeta se pode autocontemplar inteiramente. A presença do seu próprio nome, enquanto modo de representar textualmente um rosto ou uma máscara, configura-se como uma analogia para o simbolismo pictórico do espelho. O sujeito passa a ver-se enquanto representação de si. E dialoga com esse reflexo. Como Michel Beaujour defende em *Miroirs d'Encre – Rhétorique de l'Autoportrait* (1980), a originalidade do auto-retrato prende-se precisamente com uma certa perversão dos mecanismos da comunicação, na medida em que “son discours ne s’adresse à un éventuel lecteur qu’en tant que celui-ci est placé en position de tiers exclu. *L’autoportrait s’adresse à lui-même*” (Beaujour 1980: 14 – sublinhado nosso). A este propósito, é relevante recordar um texto autobiográfico de José Cardoso Pires, intitulado “Fumar ao Espelho”, em que o poeta encena um diálogo com o José refletido no espelho:

Aos cinquenta anos dei por mim a fumar ao espelho e a perguntar E agora, José.

Fumar ao espelho, qualquer José sabe isso, é confrontarmo-nos com o nosso rosto mais quotidiano e mais pensado. Por trás, em fundo, tem-se um cenário do presente imediato (a porta do quarto, um cabide vazio) mas esse presente, logo à segunda fumaça já é passado (a porta desfez-se, o cabide voou) e tanto mais passado quanto mais mergulhamos no cigarro. O olhar envelheceu, foi o que foi. (...)

José, no espelho, encolhe os ombros. É como se não me ouvisse, como se não se ouvisse, nada a fazer.

(Cardoso Pires in Portela 1991: 89)

A presença do espelho recorda-nos que esse José a quem o autor se dirige é ainda ele próprio, ou seja, é a sua própria máscara. E, não obstante a inevitável dimensão ficcional deste diálogo, o leitor sente que está a invadir um domínio íntimo. Até porque, a maioria das vezes, como no *Auto-Retrato em Frente ao Espelho*, do pintor Konstantin Somov – no qual vemos a representação do reflexo do artista no espelho, onde surge a fumar, acompanhado por alguns objetos do seu quotidiano, como o guarda-chuva, a gravata, um livro ou os perfumes –, os poemas que inscrevem no corpo do texto o nome próprio do autor são construídos através “(...) da acumulação de

pormenores,” e, assim, através “da amplificação ou da explicitação (operações mentais e figuras de pensamento) se vão levantando elementos que constituem uma descrição” (Morão 2007: 188).

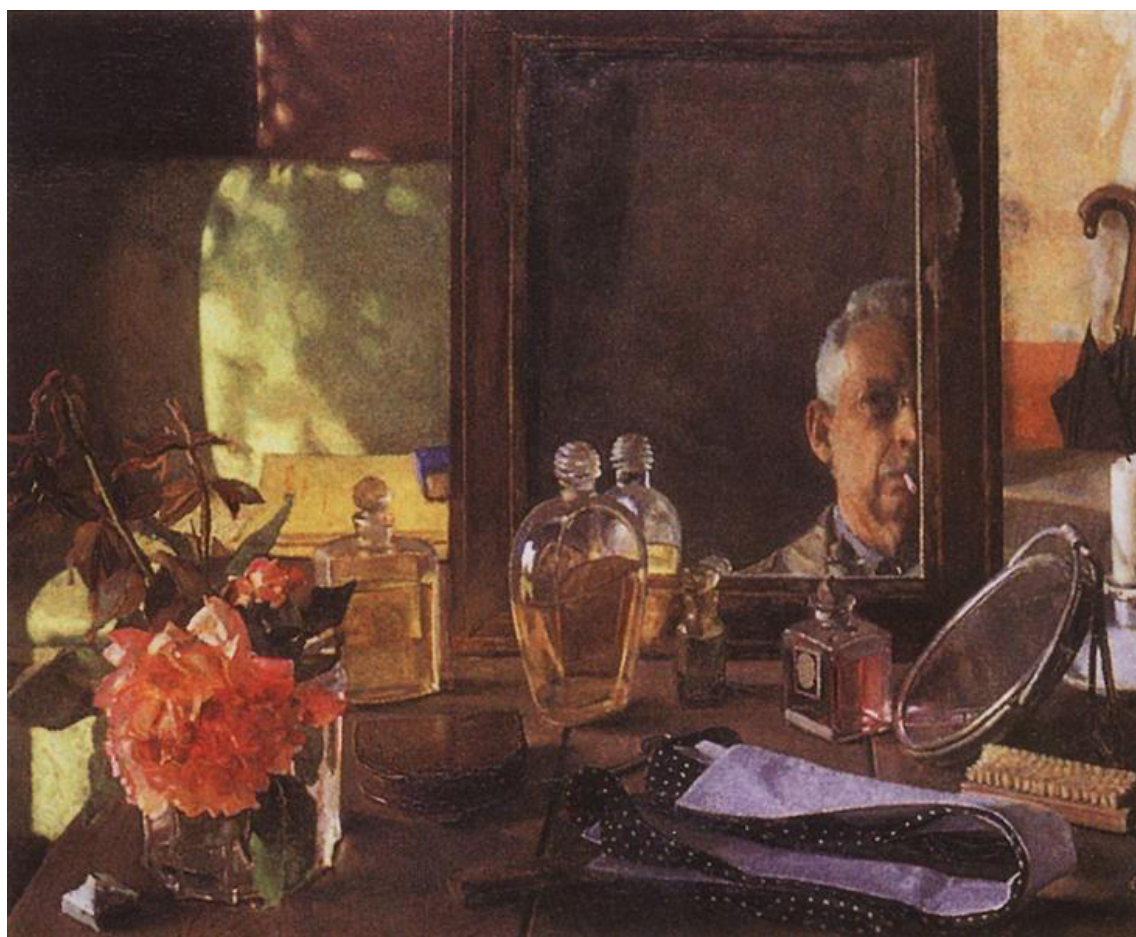


Fig.2. Konstantin Somov, *Self-Portrait in the Mirror* (1934).

O nome próprio é um dos biografemas que melhor nos identifica, configurando-se como um elemento comum a outros, como o rosto, a profissão ou algum laço de parentesco. Mas, simultaneamente, apresenta-se como a prosopopeia do conjunto de todos esses elementos, assim referindo a totalidade da descrição: um possível sujeito. Nos dois poemas de Jaime Gil de Biedma encontramos enumerados vários elementos fundamentalmente ligados à vida adulta e boémia do autor. Mas é muito comum encontrarmos alusões à infância, como no poema “Então, Rui?”, de Rui Knopfli, que recorda um menino de “corpo magrote/ e alguns empenos”, subindo ao barranco e

contemplando a sua cidade da infância, Lourenço Marques – “esse perfil distante de cimento/ e argamassa” – e confrontando-se nostalgicamente: “Diacho, que perfil mais bonito, hein?/ Então, Rui, que é isso,/ não vais agora comover-te?” (Knopfli 2017: 90).

Na obra do poeta Miguel d’Ors (1946), um dos autores espanhóis que foi mais influenciado por Jaime Gil de Biedma, o nome próprio tanto pode referir esse “miguel de siete años,/ mi pequeño yo mismo, que ignorabas/ que um día ibas a ser el hombre ensombrecido/ que ahora escribe estos versos” (D’Ors 2021: 95), como este “infeliz miguel d’ors” que “no sabe/ que esta mañana es algo extraordinário” (*idem* 2021: 167). A referência ao nome próprio assume inclusivamente uma tão vasta abrangência que inclui o eu lírico, que diz: “soy la persona menos indicada/ para ser Miguel d’Ors” (*idem* 2021: 100); “los miguel d’ors que lleguen a la última secuencia” (*idem* 2021: 133); o “miguel d’ors (...) que impidió aquel otro/ miguel d’ors aterido y feliz en la noche/ despediada del Eiger (...)” (*idem* 2021: 96) e “tantos otros ex-futuros miguel d’ors” (*ibidem*). É por este motivo que, num poema intitulado simplesmente “?”, o poeta natural de Santiago de Compostela assume que o *eu* não é o autor dos poemas: “Yo no soy el autor de estos poemas./ Yo sostengo la pluma. Quien decide/ es esa muchedumbre: mi pasado” (*idem* 2021: 65).

A problemática transposta para o seio de todos estes poemas é a complexa relação entre o *eu* e a passagem do tempo. O desdobramento do eu parece, portanto, acarretar consigo um primeiro desdobramento temporal entre o tempo da enunciação do poema, no qual o sujeito se confronta consigo próprio, e os vários tempos das memórias convocadas, tempos, esses, que normalmente pertencem a um outro sujeito. A essência dramática deste tipo de poemas pode incluir ainda a presença de outras vozes, como acontece no poema “Morro de Aragão”, de Fernando Assis Pacheco (1937 – 1995), no qual julgamos escutar o eco de um camarada de guerra que lhe pergunta “Pacheco, OK?”:

MORRO DO ARAGÃO

Encosto a cabeça a um pneu / acendo
o cigarro / passarão anos sobre

esta lembrança entontecida.

Amanhã dormirei? /

foi agora que a morte / o

sono dentro da cabeça /

este pneu sobre a lama.

Luzes de Nambuagongo

ao longe, amanhã estarei

deitado no meu catre.

As cartas enlouquecem / casa, pai!

Foi agora que as luzes. O sono,

o pneu/ o cigarro sujo.

Pacheco, OK? A mão pesada

dentro do bolso / o sono

sobre o pneu.

Noite, noite entontecida.

Passarão anos, nascerão filhos

muito antes que eu esqueça.

OK, OK / rio de trevas.

(Assis Pacheco: 2019: 80)

Fernando Assis Pacheco foi, aliás, um dos autores que melhor souberam explorar as potencialidades da utilização do seu nome próprio em poemas. Serviu-se do seu nome para falar desse seu *eu*, “Um tal de Fernando Assis Pacheco”, com quem “(...) vive há anos suficientes/ para poder dizer que o reconheceria/ num dia de Novembro no meio da bruma” (*idem* 2019: 378) e que certas vezes ainda reencontrava “na berma da EN 1 a olhar à esquerda o Vale do inferno/ hoje estragado por um sacana qualquer dum

engenheiro/ dizendo adeus adeus Fernando Assis Pacheco/ menino antigamente sem cuidado” (*idem* 2019: 264). Este último poema, “Canção do Ano 86”, é mais um belíssimo exemplo da potência dialógica da ficcionalização do *eu* num *outro* (ou de um outro eu): “apetecia parar ao pé de ti Fernando Assis Pacheco/ cálido aceno do que morreu/ conversarmos os dois sobre esse século esses/ cafés com quatro mesas e matraquilhos a cheirar a bolor” (*idem* 2019: 265).

Na parte III, abordaremos a convocação dos nomes dos amigos para o corpo do poema, a proliferação de dedicatórias e homenagens nas obras da generalidade dos poetas aqui considerados; mas talvez não seja precipitado afirmar que essa abertura ao outro mantém uma relação de dependência com a própria possibilidade de o eu se abrir a si mesmo. A dramatização da figura do sujeito lírico, os mecanismos de espelhamento e desdobramento do eu que estes poetas encontraram através do recurso ao nome, permitem-nos perceber a verdadeira complexidade que cada sujeito encerra em si: perscrutando-a em nós, torna-se mais fácil percebê-la nos outros.

2.3. Assinatura e metonímia: os nomes de Al Berto, Adília Lopes e Manuel de Freitas

Sou, logo sou
(um texto
é um rosto
um rosto
é um texto)

Adília Lopes

Tudo morre o seu nome noutro nome

Herberto Helder

Não poderíamos encerrar este capítulo, relativo à utilização dos nomes próprios dos autores, sem referir alguns casos mais recentes na nossa literatura. Num estudo de maior dimensão, outros aspetos e outros casos haveriam a analisar. Não o podendo fazer aqui, deixamos, em todo o caso, nota de alguns deles: i) os casos dos poemas que se servem da polissemia inerente ao nome próprio do autor, como é o caso de alguns textos de Ángel González (“Cuando escribo mi nombre,/ lo siento cada día más extraño// ¿Quién será ése?/ me pregunto.// Y no sé qué pensar.// Ángel.// Qué raro (González 2018: 210), que invocam um conhecimento enciclopédico oriundo da doutrina judaico-cristã; ii) alguns exemplos de poemas que se servem da homonímia do nome com o de outros personagens da história da literatura, como sucede no poema de António Manuel Couto Viana dedicado ao servo de Camões, conhecido por “Jau”, cujo verdadeiro nome era António: “Ó jau, com quem me identifico tanto,/ Nesta gruta onde estou e escuto o canto/ Das cigarras que é, hoje, a voz do teu poeta./ António sou (tenho o teu nome)/ E escravo, também, da poesia”; iii) ou os poemas *anagramáticos* de Ana Hatherly.

Importa dizer, antes de mais, que a principal diferença entre os poetas que anteriormente referimos – que começaram a publicar nos anos 50 (Jaime Gil de Biedma,

Rui Knopfli), nos anos 60 (Fernando Assis Pacheco) e nos anos 70 (Miguel d'Ors) – e os poetas que começaram a publicar nos 80, como Al Berto e Adília Lopes, se prende necessariamente com uma ainda maior contaminação de elementos biográficos no poema, numa complexificação das fronteiras entre lirismo e diarística, e com um aparente esbatimento da dimensão dramática e retórica do poema. Num poema do livro *A Mulher-a-Dias* (2002), Adília Lopes afirma inclusivamente: “Eu estou nua/ eu estou viva/ eu sou eu” (Lopes 2014: 460). E na obra de Al Berto existem vários sinais de “inequívocos paralelismos biográficos” (Amaral 1991: 121) – sejam referências a topónimos lisboetas, ou da cidade de Sines e de outras cidades europeias. Além disso, a proliferação de fotografias nas capas e no interior dos seus livros também poderia acentuar a leitura autobiográfica das suas obras.

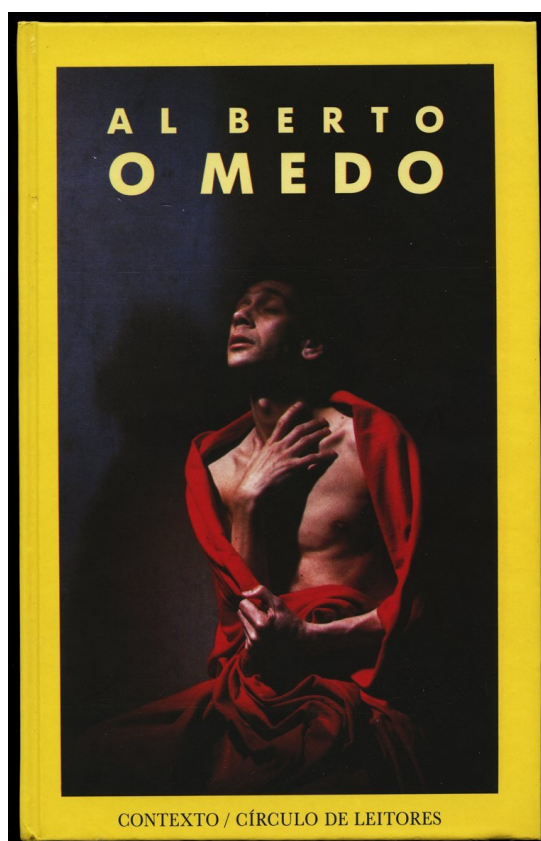


Fig.3. Capa da 2ª edição de *O Medo*, com foto de Paulo Nozolino (1986).



Fig.4. Pormenor da capa do livro *Dias e Dias* (2020) de Adília Lopes, com uma fotografia de Maria José Fidalgo no colo da mãe.

A utilização da fotografia na obra de Al Berto é, aliás, um tópico que tem sido bastante assinalado e estudado. Se nos ativermos somente às capas de livros em que vemos o rosto do autor, contamos, por exemplo, a primeira edição de *Lunário* (Lisboa, Contexto, 1988), a posterior reedição (Lisboa, Assírio & Alvim, 1999), a primeira edição de *O Livro dos Regressos* (Lisboa, Frenesi, 1989), a primeira edição de *Salsugem* (Lisboa, Contexto, 1982), a primeira edição de *Horto de Incêndio* (Lisboa, Assírio & Alvim, 1997), e as quatro primeiras edições de *O Medo* (as duas primeiras editadas pela Contexto e as duas posteriores pelas Assírio & Alvim), compostas pela fotografia acima reproduzida, intitulada “Retrato de Al Berto encenado por Paulo Nozolino em homenagem a Caravaggio”. Neste último caso, convém lembrar que o estranho “desaparecimento” desta foto na 5ª edição, editada pela Assírio & Alvim, em 2015, constituiu inclusivamente uma inesperada surpresa, de tal forma aquele rosto e aquela pose estavam associadas à obra. Segundo a leitura de Maria Castro, na sua dissertação de mestrado sobre o *Auto-retrato e construção da subjetividade na poesia de Al Berto*,

nesta fotografia “não há qualquer dissimulação da encenação, da composição teatralizada da imagem. Não há ambiguidade, mas pose assumida” (Castro 2005: 82). Esta última frase é relevante para percebermos não só esta fotografia, mas um aspeto transversal à obra al bertiana: existe uma performatividade confessa, uma encenação em prol da autenticidade. Assim, nesta poética, o artifício e a técnica não servem para ocultar ou confundir a figura do sujeito, antes para revelá-lo. E, de certa forma, isso parece ser comum ao trabalho da poetisa Adília Lopes.

O facto de ambos os autores se servirem de pseudónimos, mesmo tendo em conta o forte pendor intimista e autobiográfico das suas obras, não constitui por si só um facto relevante. António Gedeão, Miguel Torga e Eugénio de Andrade são exemplos de autores que também usaram pseudónimos como nomes autorais, não se encontrando afastados da atenção mediática, dando entrevistas e praticando com grande fôlego, no caso de Torga, a escrita diarística. Mas a particularidade de Al Berto e Adília Lopes resulta de estes se servirem dos nomes para vincarem uma cisão profunda e marcante nas suas obras. A respeito da questão do nome na obra de Al Berto, Manuel de Freitas defende que ela resulta “(...) menos de um capricho do que da cisão (facilmente verificável) do “nome verdadeiro” (Freitas 2004: 30). A referência ao nome é feita num tom amigável – “duma lágrima vem o pesado sossego da paixão, até amanhã Al Berto...” (Al Berto 2020: 231), “mas não te aconselho a tristeza, Al Berto, nem a melancolia, pensa bem... quantos fogos estarão ao alcance do tacto?” (*idem* 2020: 364) – e poderia ser lida como o típico mecanismo de desdobramento do eu que fala consigo mesmo. No entanto, se na obra de Biedma e Assis Pacheco, por exemplo, a teatralização do eu buscava uma ampliação de perspetivas sobre o sujeito enquanto objecto de análise e não necessariamente uma resolução da cisão, no trabalho poético de Al Berto, a escrita, a “existência de papel” parece servir como um meio para a salvação desse “(...) homem/ cuja solidão atravessou quase cinco décadas” (*idem* 2020: 634). É essa a leitura de Etienne Rabaté quando afirma que “no pseudónimo do poeta, Al Berto em vez de Alberto, o verdadeiro nome é dividido (...) como uma insistência sobre a primeira motivação, uma revelação do corte que motiva a escrita (...) a busca da unidade perdida, da consistência de si próprio (Rabaté 1998: 53). E, na mesma linha, Manuel de Freitas lê

uma das passagens iniciais do “atrium” de *O Medo*, no qual surgem “Alberto e Al Berto vergados à coincidência suicidária das cidades” (Al Berto 2020: 11 – sublinhado nosso), como uma evidência desse desejo de cumplicidade entre ambas as partes (Freitas 2004: 30). Algo de semelhante pode ser encontrado igualmente no já referido poema de Adília Lopes:

Eu sou a luva
e a mão
Adília e eu
quero coincidir
comigo mesma
(Lopes 2014: 335)

Como nota Rosa Maria Martelo, no ensaio “A luva e a mão (uma história de salvação), a tautologia “eu sou eu”, de que Adília se serve no poema “Out of the Past”, reconverte a célebre asserção usada por Rimbaud, “Je est un autre”, que já citamos na primeira parte deste trabalho: “e é como se, com o afastamento desta dissociação fundadora da modernidade estético-literária, Adília reencontrasse uma subjectividade menos problemática, embora apenas pronominal, esvaziada de nomes e, logo, infixa, aberta à possibilidade” (Martelo 2019: 55). No seu poema “Anonimato e Autobiografia”, a poetisa defende que “a leitura de um livro pode ser tão importante/ na vida de uma pessoa/ como ter um irmão” (Lopes 2014: 153). Importa notar que o tema desse poema são as relações entre autobiografia e ficção, do ponto de vista de quem escreve e de quem lê. Assumindo o tom irónico e paródico que lhe é reconhecido, Adília Lopes apresenta o caso de um escritor de romances em torno do tema do incesto que prefere ficar no anonimato para que não se saiba que é filho único. Parecem existir duas ideias subjacentes a esta efabulação: i) que certos leitores a acham uma história mais relevante por ser autobiográfica; ii) que a leitura nos pode ensinar ou dar tanto quanto um irmão. Assim, a resposta de Adília aos leitores que valorizam mais uma história “por ser baseada

em factos verídicos”, vai no sentido de fazer uma defesa da leitura como uma forma de salvação desse mundo onde os factos reinam, mostrando que a literatura às vezes consegue inclusivamente colmatar a falta de um irmão.

As relações entre Adília Lopes e Maria José da Silva Viana Fidalgo de Oliveira não são fáceis, nem lineares, como a própria autora assume: “Adília Lopes não é bem Maria José da Silva Viana Fidalgo de Oliveira. Confesso hoje que gostava de ter escrito textos de Maria José Oliveira, mas isso não foi fácil” (Lopes 2005: s/p). Mas, não havendo como negar que uma depende da outra para existir – sem Maria José não há Adília –, talvez seja óbvio que o nome Adília Lopes é a assinatura dessa “salvífica luva discursiva da poesia” que “resgata Maria José da sua identidade civil em crise facultando-lhe uma vida nova e livre enquanto poetisa” (Martelo 2019: 61).

Recordando a tese de Derrida, em *De la Grammatologie* (1967: 147-8), quando este refere que certos nomes de autores, como *Descartes* ou *Leibniz*, deixaram de implicar identidades ou causas para se tornarem, sobretudo, *nomes de um problema* – talvez não seja exagerado inferir que algo semelhante se passa com a função dos pseudónimos de Al Berto e Adília Lopes no corpo dos seus próprios textos que muito sucintamente referimos. Eles usam os respectivos nomes como metonímias das suas perspetivas sobre o mundo e o seu próprio lugar, enquanto sujeitos ativos (e escreventes) nesse mundo¹⁶. Outro exemplo dessa concentração simbólica no nome autoral de uma visão poética e existencial marcantes encontra-se no poema “Errata”, do livro *Terra Sem Coroa*, de Manuel de Freitas (2007):

ERRATA

Onde se lê *Deus* deve ler-se *morte*.

¹⁶ Como refere Helena Carvalhão Buescu, “um dos exemplos canónicos do funcionamento da metonímia é, sem margem de dúvida, aquele em que se toma o autor pela obra, como no caso «Li hoje Camilo». A reflexão teórica, apontando aqui para um processo de substituição, por contiguidade, entre produtor e produto (...)” (Buescu 1998: 11).

Onde se lê *poesia* deve ler-se *nada*.

Onde se lê *literatura* deve ler-se *o quê?*

Onde se lê *eu* deve ler-se *morte*.

Onde se lê *amor* deve ler-se *Inês*.

Onde se lê *gato* deve ler-se *Barnabé*.

Onde se lê *amizade* deve ler-se *amizade*.

Onde se lê *taberna* deve ler-se *salvação*.

Onde se lê *taberna* deve ler-se *perdição*.

Onde se lê *mundo* deve ler-se *tirem-me daqui*.

Onde se lê *Manuel de Freitas* deve ser

com certeza um sítio muito triste.

(Freitas 2010:131)

Note-se que “Deus” e “eu” desembocam fatalmente na palavra “morte”. Pairam nestes versos as sombras de Nietzsche e, como é hábito nesta poética, de Cioran¹⁷. Acresce que, num certo sentido, talvez ressoe ainda a *morte do sujeito* decretada pelo estruturalismo no âmbito dos Estudos Literários. Por outro lado, este poema pode ser lido como um programa da poesia de Manuel de Freitas: aqui encontramos a sua “rigorosa experiência vital” citando Joaquim Manuel Magalhães (*apud* Freitas 2017: 110), tal como é patente o modo como ela é “estruturada pelo desespero, pelo quase

¹⁷ Numa entrevista concedida a Fabio Weintraub, publicada na revista *Escamandro*, Manuel de Freitas, tradutor de E.M. Cioran, afirma inclusivamente: “Eu concordo sempre com Cioran” (*apud* Weintraub 2017: s/p).

niilismo de alguém que reconhece «todos os antónimos da beleza», póstuma a todas as formas de consolo que o espírito humano engendrou (...)” (*apud* Freitas 2010: 158). Mas importa, todavia, frisar o advérbio “quase”, porque – apesar de a poesia ser esse “nada” e ao mundo se responder somente com um imperativo “tirem-me daqui” – a palavra “amor” encontra uma referência muito concreta no nome de Inês (Dias) e a palavra “amizade” é insubstituível. Seria erróneo e pouco avisado, portanto, ler esta poesia como niilista, porque, como defende Pedro Mexia, “[p]oucos poetas elogiam tanto a amizade como Freitas, tanto nos versos como nas abundantíssimas dedicatórias (...). E finalmente, apesar de todo o nojo pela juventude, o niilista está apaixonado e escreve poemas à sua amada” (Mexia 2010: s/p). É em consequência da clarificação conotativa destes nomes e conceitos, no seio da obra do poeta e ensaísta português, que encontramos essa assinatura em mais de quarenta títulos de poesia. Talvez não seja, portanto, precipitado defender que esse nome, Manuel de Freitas, concentra a visão geral da sua obra, esse sítio muito triste”, à imagem dessas “(...) tabernas/ que lentamente se apagam” (Freitas 2010: 9) ou do “(...) do coração deserto da cidade/ que reneg(ou)” (*idem* 2010: 22) – Santarém. Quando utilizado no corpo do poema, o nome de autor funde (e confunde) o autor empírico com a voz que atravessa os seus poemas. É por isso que num poema de um livro mais recente, *Ubi Sunt* (2014), encontramos este nome a partilhar a mesma referência com o célebre personagem de Herman Melville – Bartleby:

BARTLEBY NO HOTEL OSLO

para a Inês Dias e o João Vaz Pinto

A democracia na leitura – expressão
de que se serviu hoje um «académico» –
talvez passe por afirmações deste calibre:
«é um poema do caralhão».

Referia-se (não o «académico»,
entenda-se, mas um «mero» leitor)
a «Ágata», de Inês Dias – e tinha razão.

Ajuda alguns, mas certamente desajuda outros,
ter presentes Godard, Deleuze ou Agamben
quando ficamos sozinhos diante de um poema.
E constatamos, se não formos estúpidos,
a sua frágil necessidade, o eco sem regresso
de «sete passos dentro da noite», de
um lápis certo, quase feliz, ou até
de um murro desastrado numa porta aberta.

Não sei. O amor prevalece. E tem,
como as palavras, uma espécie de evidência física.
Ontem – escrevo-o em Coimbra,
numa fria varanda de hotel – poderia ter sido
uma das noites mais felizes da minha vida.

Mas bebi demasiado *Glenmorangie*
Nectar d'Or – e preferia, uma vez mais,
não me chamar Manuel de Freitas.

(Freitas 2014: 29)

Note-se que, tal sucede com os nomes de personagens, como Bartleby, estes
nomes de autor também deixam a certo ponto de identificar o personagem, para

começarem a invocar o problema que simbolizam. No caso do personagem de Herman Melville, o nome surge como metonímia de uma profunda recusa inerente à célebre fórmula “I would prefer not to”, que já serviu de princípio de reflexão para autores tão diferentes como Maurice Blanchot, Gilles Deleuze, Giorgio Agamben, Michael Hardt e Antonio Negri ou Slavoj Žižek¹⁸. Assim, no caso dos pseudónimos Al Berto e Adília Lopes e do nome de Manuel de Freitas, a exploração do nome já não parece passar tanto por uma dramatização do eu, até porque a fragmentação da figura do sujeito parece ter sido de tal modo absorvida que deixou de ser um ponto de chegada para se tornar o ponto de partida de uma resistência contra essa própria cisão. Estes dois poetas e a poetisa parecem escrever para se reencontrarem ou, pelo menos, para resgatarem, na medida do possível, o que na vida foram perdendo.

A presença de biografemas apresenta como um modo de tentar salvar o tempo que se escapa entre os dedos, enquanto a mão avança sobre a vida ou sobre o poema (aliás, conviria perguntar inclusivamente em que medida podemos afastar, nestas obras, a vida da pele do poema). Os nomes próprios ou de autor tornam-se, então, pequenos sinais, indícios de uma luta constante entre a memória, a sombra da morte e o esquecimento, como vemos nesta reflexão de Al Berto:

sou um homem espoliado de todos os bens, de todas as doenças, de todas as emoções.
sou um corpo pronto para a viagem sem regresso, para o crime e para a morte. sou um
corpo que se evita, um homem cujo nome se perdeu e cuja biografia possível está no
pouco que escreveu (Al Berto 2020: 457)

Ou nas palavras de Adília Lopes:

Esta música
é linda
mas não anula o sofrimento

¹⁸ Gisèle Berkman referiu-se a este fenómeno de análise de fórmula de Bartleby como *L’effet Bartleby* (2011).

não traz de volta
à vida
aqueles que amei
e que já morreram
(Lopes 2020: 11)

E terminemos com os versos de Manuel de Freitas:

LA REVÊUSE

Houve um tempo em que me apetecia escrever bem,
 enaltecer a dor.

Depois, fui-me esquecendo da dor e das palavras certas.

Agora é mais simples: despeço-me.

(Freitas 2014: 65)

III. Os nomes dos outros: entre singularidade e testemunho

A utilidade fundamental da poesia consiste, para mim,
na sua vocação de aproximar pessoas e de diluir falsas
fronteiras. O resto – não me levem a mal – é apenas
história da literatura

Manuel de Freitas

Sento-me à mesa como se a mesa fosse o mundo inteiro
e principio a escrever como se escrever fosse respirar
o amor que não se esvai enquanto os corpos sabem
de um caminho sem nada para o regresso à vida.

Jorge de Sena

Como temos procurado relembrar, a presença dos nomes próprios na poesia contemporânea apresenta-se simultaneamente como uma marca de recuperação e de renovação da tradição lírica contemporânea. De facto, o recurso a *biografemas* tem, na poesia ocidental, uma longa história que antecede a conceptualização contemporânea sobre o tema, e mesmo as poéticas medieval e renascentista de que falamos atrás. Tal é-nos claro quando lemos poemas da *Antologia Grega* e encontramos várias homenagens a amigos ou ídolos concretos. Recordemos, por exemplo, o poema de Simias em louvor de Sófocles – “Gentilmente, abraça, ó hera,/ o túmulo de Sófocles, entrelaça a tua verdura” (*in* Oliveira 2018: 15) –, ou a cedência de voz por parte de Platão a Lais, em tom elegíaco:

Eu, Lais, que escarneci dos gregos
e enxame de amantes retive à porta,
ofereço a Afrodite o meu espelho. Não olharei
para esta cara e não consigo ver a anterior.
(idem 2018: 37)

E ao longo da Idade Média, como vimos, tanto podemos encontrar os nomes de alguns santos em poemas sobre a fé e o sagrado, como os nomes das musas dos trovadores provençais, quer fossem fictícios, *senhals*, ou reais¹⁹.

Numa entrevista recente, concedida à revista literária brasileira *Ouriço*, Laís Araruna de Aquino e Carolina Anglada (duas das entrevistadoras, a par de Celia Pedrosa, Gustavo Silveira Ribeiro, Fabiano Calixto e Daniel Arelli), interpelam Manuel de Freitas a propósito da “recoleta dos lugares, (d)o endereçamento dos poemas aos amigos, (d)os personagens que os habitam”: “Com tantos nomes próprios nos versos, títulos e dedicatórias, haveria algo de privado na sua poética?”, questiona Anglada (Anglada *et al.* 2021: 81). A resposta do poeta português é muito clara a este propósito, e sumaria muito bem o enquadramento histórico-literário da questão:

Essa questão do nome próprio pode ser verificada desde, pelo menos, a poesia trovadoresca. Os trovadores – sem que tivessem lido Mallarmé, Benveniste ou Foucault – não repudiavam, em certos momentos, uma explícita referencialidade, inclusive onomástica. Mas será assim tão importante a veracidade do nome próprio? A grandeza de Camões ou de Pessoa não depende de sabermos se Bárbara Escrava ou o Esteves da “Tabacaria” existiram realmente, mas sim dos poemas que os nomeiam.

¹⁹ Os *senhals* eram normalmente utilizados como forma de preservar a identidade real das pessoas invocadas pelos poemas. Apesar de o seu uso ser mais comum na poesia trovadoresca, convém notar que ele remonta, pelo menos, à obra de Ovídio (Finoli, 1970).

No meu caso (e devido à falta de imaginação que referi), as pessoas que nomeio ou a quem dedico poemas existem ou existiram, são quase sempre parte integrante do poema. Trata-se, se quiser, de uma espécie de pessoalidade múltipla. Mas nada disso obedece a uma poética clara e definida; são as pessoas com quem me fui cruzando neste mundo. Fazem (ou fizeram) parte da minha vida, logo da minha escrita. (*Ibidem*)

Manuel de Freitas consegue simultaneamente sintetizar e desdramatizar a origem do problema relativamente à utilização de *biografemas* em textos poéticos. De facto, nas palavras do autor de *Todos Contentes e Eu Também* (2000), encontramos uma defesa tanto das possibilidades da ficção em poesia quanto de uma assumida referencialidade extratextual. Não deixa de ser significativo que um poeta e crítico do século XX recorra à prática dos trovadores medievais para se defender de algumas questões que decorreram do aparecimento, na poesia lírica de meados do século XIX, de uma certa tendência formalista para a “reformulação radical da organização lógico-sintagmática do discurso” (Carlos 1989: 252), representada por Mallarmé, e do questionamento estruturalista, já no século XX, em torno da natureza da representação e referencialidade, identificado com a presença tutelar de Foucault.

De facto, convém ainda frisar *en passant* que nem toda a modernidade foi mallarmeana, ao contrário do que às vezes se pode supor. Na sua obra seminal *La Poesia verso la Prosa* (1994), o crítico italiano Alfonso Berardinelli critica precisamente essa centralidade do “modelo Mallarmé” na leitura da literatura moderna tal como foi empreendida por Hugo Friedrich, em *Strukturen i Moderne Lyrik* (1956), e apresenta vários contraexemplos, entre os quais se encontram inclusivamente outros defensores da impessoalidade em poesia, como Dickinson e Eliot, em contraponto a esta visão unívoca de uma tradição moderna intelectualista, anti-referencial, mais concentrada na reformulação das estruturas sintático-formais da poesia, do que na criação e partilha de novos mundos comunicantes e na reflexão sobre a natureza do eu (Berardinelli 2007: 19-20). Assim, torna-se claro que esta recuperação do tecido vivencial dos poetas no corpo dos poemas só representa uma verdadeira rutura quando colocada em confronto direto com uma visão específica e parcelar da poesia e do pensamento modernos.

No contexto português, por exemplo, a perspetiva de Manuel de Freitas, facilmente extensível a outros poetas da sua geração, como Rui Pires Cabral ou José Miguel Silva, entra em choque com as propostas estéticas neo-vanguardistas de alguns poetas da *Poesia 61*, por exemplo; mas não representa uma rutura profunda, e muito menos uma recusa, face às poéticas de outros autores dessa mesma geração, como Fernando Assis Pacheco e Armando Silva Carvalho, ou da geração imediatamente seguinte, entre as quais as de Joaquim Manuel Magalhães, Manuel António Pina ou António Franco Alexandre. Aliás, um dos poetas que se serviu mais frequentemente dos nomes de familiares e amigos na construção dos seus poemas, foi António Osório, poeta nascido em 1933, mas que só publicou o seu primeiro livro, *A Raiz Afectuosa*, em 1972. Logo nesta primeira obra, encontramos um poema cujo título contém o nome da Sra. Conceição:

LOUVOR DA SRA. CONCEIÇÃO

Com fermento e água
e com as mãos
fecundava a farinha.

Os punhos
cavavam, possuíam
a massa borbulhante
e ainda amarga.

Por fim
antes do fogo
cobria os filhos que fizera.

(Osório 2009: 28)

Neste poema, António Osório serve-se do simbolismo religioso inerente ao nome “Conceição” para estabelecer um processo metafórico que coloca em diálogo o processo de concepção dos pães com a figura matriarcal da Virgem Mãe de Cristo, o que nos evidencia inclusivamente que a utilização de onomástica, longe de implicar uma referencialidade em sentido estrito, pode inclusivamente proporcionar uma composição assente na metáfora e na imagem, elementos centrais das poéticas modernistas. Convém referir que, na poética de António Osório, o recurso a estes *biografemas* enquadra-se num cômputo mais alargado de uma poética assente no signo do “cuore”, como Eduardo Lourenço apontou, simbolizando a influência que a poesia e a cultura italianas tiveram na obra de um poeta que procurou “um convívio nu com aqueles elementos onde durante séculos respirámos a vida”, através da convocação de signos rurais tão distintos como uma cabra ou um trator, e simultaneamente recuperando “o espaço perdido dos afectos banais – voz de amigo, pai morto – com a simplicidade com que reclama o sol e água” (Lourenço 1984: 7-8). Em contraponto “à ambição de tudo amar, genérica e abstractamente”, esta poesia “singulariza e distingue: não lhe interessa a floresta inteira, mas as suas espécies, cada uma por si, convocadas por um olhar que as particulariza”, explica Rosa Maria Martelo (2010: 134), num ensaio dedicado à obra do autor de *A Ignorância da Morte* (1978).

Não obstante conhecermos ou não a Sra. Conceição, sequer sabermos se ela existe ou se não passa de uma ficção poética, no momento em que lemos o poema temos a sensação de encontrar ali uma *vida singular*, servindo-nos da expressão de um ensaio recente de Rosa Maria Martelo, “Vidas Singulares. Da Escuta em Poesia, Alguns Exemplos Contemporâneos” (2021). Nesse ensaio, fazendo referência a um poema de António Dias Lourenço incluído por Manuel Gusmão em *A Foz em Delta* (2018), a poeta e ensaísta mostra como a presença dos nomes de “Dinis Miranda”, “António Machado” e “António Gervásio”, operários e militantes do Partido Comunista Português, configuram no poema de Dias Lourenço a presença de “vidas singulares”, funcionando a sua enumeração como um contraexemplo “à massa indiferenciada das «vidas alisadas

na prensa do consumo»” (Martelo 2021: 254). Numa passagem posterior do mesmo ensaio, Martelo refere-se a *Ubi Sunt* (2014), de Manuel de Freitas, como um “livro povoado de nomes, de pessoas, de acontecimentos” (*idem* 2021: 256). De facto, é essa a percepção que retiramos de alguns poemas de poetas como António Osório, Manuel de Freitas, Manuel Gusmão, tal como de outros poetas que já referimos neste trabalho, como Jaime Gil de Biedma, Fernando Assis Pacheco ou Adília Lopes, em cujas obras encontramos imensas referências a nomes próprios de amigos e familiares.

Os poemas destes autores parecem povoados por pessoas, por lugares, por acontecimentos e, inevitavelmente, por memórias. E os nomes próprios podem corresponder a pessoas das vidas dos poetas, como as taberneiras Benilde e Zulmira, convocadas várias vezes por Manuel de Freitas ao balcão dos seus poemas; podem identificar os filhos e os amigos de António Osório e Fernando Assis Pacheco; ou os *compañeros de viaje* de Gil de Biedma: “Finalmente a los amigos,/ compañeros de viaje,/ y sobre todos ellos/ a vosotros, Carlos, Ángel,/ Alfonso y Pepe, Gabriel/ y Gabriel, Pepe (Caballero)/ y a mi sobrino Miguel,/ Joseagustín y Blas de Otero”²⁰. E poderia referir ainda as várias mulheres que surgem nos poemas de Adília Lopes, entre as quais “Albertina Mântua (1929)”, “Armanda Duarte (1961)” e “Maria do Céu”. Os nomes próprios também podem invocar alguns artistas, poetas ou até personagens ficcionais, centrais nas obras destes autores: é o caso de “Dante” e “Velasquez”, na obra de Osório; “Luis Cernuda” e “Maria Zambrano”, em Gil de Biedma; “Diderot” e “Florbelas Espanca”, na obra de Adília Lopes ou “Bach” e “Chet Baker”, entre tantos mais, na obra de Freitas – configurando uma presença vívida dessas figuras, seja pela invocação que fazem das respetivas obras, seja pela partilha das suas próprias memórias de contacto com o teor dessas obras, relembrando a preponderância que a arte pode ter na vida de cada indivíduo. Cada um destes poetas apresenta-nos a sua comunidade íntima, a sua

²⁰ No prefácio à sua tradução da poesia de Jaime Gil de Biedma, o poeta e tradutor José Bento esclarece que estes nomes correspondem aos poetas e amigos Carlos Barral, Ángel González, Alfonso Costafreda, José Ángel Valente, Gabriel Ferrater, Gabriel Celaya, José Manuel Caballero Bonald, José Agustín Goytisolo e Blas de Otero (Biedma 2003: XVII).

constelação de paixões e afetos, convocando para a leitura as experiências e afetos de cada leitor.

Não obstante o facto de todas estas poéticas recuperarem e assumirem para si o eu, a primeira pessoa do singular, como o ponto de partida para a aventura poética, é curioso notar como o seu ponto de chegada é sempre o encontro com o outro. Aliás, talvez seja inclusivamente algo artificial e precipitado assumirmos que o eu seja o ponto de partida, na medida em que a possibilidade de qualquer diálogo do sujeito consigo próprio já implica necessariamente a existência de uma comunidade mais alargada na qual se funda a linguagem. Assim, neste contexto, torna-se imperioso compreender uma noção central na obra de Ludwig Wittgenstein à qual tanto Manuel Gusmão (2018), como Manuel de Freitas (2019) e Rosa Maria Martelo (2021) aludem: a de que para imaginarmos uma linguagem, precisamos inevitavelmente de imaginar uma *forma de vida* (Wittgenstein 2009: §19/11e). Parte-se assim da ideia de que uma linguagem é necessariamente um constructo social, dependente da ação e construção de uma comunidade. Ou seja, remetendo para o caso específico da poesia lírica, mesmo um universo poético mais autocentrado, mais determinado pela figura do sujeito, configura-se sempre como produto de um património mais vasto e inevitavelmente comunitário e comunicável. Todas as linguagens têm a sua história e o contributo de cada indivíduo está inevitavelmente inserido nesse património comum, simbolizado por Wittgenstein na sua célebre imagem da cidade antiga:

Our language can be regarded as an ancient city: a maze of little streets and squares, of old and new houses, of houses with extensions from various periods, and all this surrounded by a multitude of new suburbs with straight and regular streets and uniform houses. (*Idem* 2009: §18/11e)

E convém ainda frisar que a recuperação da figura do sujeito, longe de implicar necessariamente uma tendência narcísica ou egocêntrica, encontra nestes poetas uma abertura explícita ao encontro com outras subjetividades. Importa a este propósito

relembrar, por exemplo, o modo como Adília Lopes, respondendo a um inquérito da revista *Relâmpago*, interpreta a sua escrita como um ponto de encontro: “O que faço é conviver: pôr a minha vida em comum” (Lopes 2004: 29). Assim continua-se o processo de construção e recuperação da vida no tecido urbanístico da linguagem poética, nele incluindo outros nomes, outras vidas, que nem sempre tiveram destaque na poesia, frise-se. Uma vez mais, importa notar que uma das principais particularidades dos nomes próprios é o modo como eles tanto se opõem ao anonimato resultante da codificação dos indivíduos em números de contribuintes quanto ao outro tipo de massificação que foi praticada por alguma poesia social e comprometida ideologicamente, na primeira metade do século XX, com as suas formas de agrupar as pessoas em categorias gerais, normalmente ligadas ao trabalho, como o operariado ou o campesinato. Nestes poemas que referimos, pelo contrário, o foco não são as “mulheres-a-dias”, as “padeiras” ou as “taberneiras”, abstratas e despersonalizadas, mas sim indivíduos concretos. Assim acontece neste poema de Fernando Assis Pacheco, escrito em jeito de carta ao seu pai, no qual é invocada a presença de “Luis Melo”, seu amigo:

E tu, meu pai? Adivinho esses vidrilhos
das lágrimas quebrando
um a um na boca triste mas
por dentro, para que digamos
mais tarde, sem invenção escusada:
o pai não chorou.

Eu soube das tuas fúrias
mordendo-se em silêncio,
ou de como te pões
às vezes tão de cinza.

O barco, o barco. Ficaremos
ainda estes minutos quantos.
Do que quiseses. E como quiseses.
Fala. Mas nada de telegramas
para depois da barra
- posso não os abrir,
juro que posso.
Se eu fosse um amigo, se estivesses
em frente dum copo.
Custava menos. Assim
deslizas a unha
pelo tecido da farda, inútil
dedo terno com os olhos longe.
O pai, que não chorou, tremia
de modo imperceptível.

Lembro-me da bebedeira
em Alpedrinha, na estalagem,
com o Luís Melo
subitamente velho.
«Tramados, pá, tramados.»
O carro falha, são as velas
os platinados sujos
«a puta que os pariu» (Luís).

Um último aceno só vinho

para estas adolescentes
ao balcão do bar e depois e depois?

Mas o pai não chora.
Segura-me pelo braço, não chora.
Eis o filho
dos anos meus incorruptíveis.
Nasceria de uma pedra.
Longe do mundo é que ele nasceu.
E não mo tireis nunca
ó cegos capitães!

Meia hora antes o pai
filmou o Tejo, as tropas.
Era um barco, um barco onde ele ia.
Era um barco cheio.
(Pacheco 2019: 133)

Apesar de este povoamento de nomes ter sido interpretado, algumas vezes, como um gesto de clausura e circunscrição do poema num reduto íntimo, privado – e, por isso mesmo, aproximável de uma certa tradição lírica intimista e ensimesmada –, note-se como, neste poema, é ilustrativa a presença de uma experiência partilhável, comum a tantos jovens da época. Como o poeta Fernando Assis Pacheco, muitos foram então forçados a embarcar numa guerra injusta, da qual frontalmente discordavam. E o seu testemunho foi transmitido em segunda e terceira mão aos descendentes, fosse através da narração de episódios vividos, fosse pela evidência das sequelas físicas e psicológicas deixadas em tantos desses homens. Nesse sentido, o poema cumpre uma

função testemunhal análoga, e sabe-se como muitas vezes as maiores vítimas das guerras são as mulheres viúvas, que contam às gerações mais novas o terror vivido.

Para compreendermos estes poemas talvez nos seja útil ainda recordarmos a defesa da dimensão testemunhal da poesia, advogada por Jorge de Sena, particularmente no prefácio à primeira edição de *Poesia I* (1961):

Como um processo testemunhal sempre entendi a poesia, cuja melhor arte consistirá em dar expressão ao que o mundo (o dentro e o fora) nos vai revelando, não apenas de outros mundos simultânea e idealmente possíveis, mas, principalmente, de outros que a nossa vontade de dignidade humana deseja convocar a que o sejam de facto. Testemunhar do que, em nós e através de nós, se transforma, e por isso ser capaz de compreender tudo, de reconhecer a função positiva ou negativa (mas função) de tudo, e de sofrer na consciência ou nos afectos tudo, recusando ao mesmo tempo as disciplinas em que outros serão mais eficientes, os convívios em que alguns serão mais pródigos, ou o isolamento de que muitos serão mais ciosos – eis o que foi, e é para mim, a poesia. (Sena 1977: 29)

É esta luta pela defesa de dignidade humana, pela irreducibilidade essencial de cada indivíduo, que senta estes autores “à mesa onde os homens comem”, citando o poema “Os Trabalhos e os Dias”, de Sena, e que os leva a convocar esses homens e essas mulheres, esses filhos e essas filhas, colocando-se num firme contrapé face à massificação e à homogeneização dos indivíduos, empreendida pela sociedade de consumo. Não será certamente irrelevante ou uma mera coincidência o facto de os “heróis” convocados por estes poetas pertencerem a estratos sociais normalmente ignorados ou esquecidos. Invertendo os termos da afirmação de Silvina Rodrigues Lopes de que “uma resposta é um testemunho”, podemos dizer que um testemunho também é sempre uma resposta, mesmo que essa resposta não tenha mais do que duzentos ou trezentos leitores, como é costume ora afirmar-se do número de leitores atuais de poesia: “Respondemos para estar à altura do que nos acontece, para acolher o reconhecível do nosso reconhecimento” (Rodrigues Lopes 2017: 64). Nem a taberneira,

nem a padeira, nem sequer o soldado contrariado e impreparado – ou seja, nem Zulmira, nem Conceição, nem Luís – seriam personagens principais numa narrativa épica clássica. São-no agora, como vemos, nestas poéticas que não só os convocam como parecem aprender com as suas “musas”, a nobreza dos gestos simples e das suas “histórias banais”, das suas “vidas comuns” (Martelo 2021: 255):

LA MUY HERMOSA

Sê como eles. Chegam pela manhã
gastando os poucos trocos, a vida. Sentam-se
nos sombrios recantos da taberna e entretêm-se
a jogar bilhar ou lançando cartas sebatas sobre
mesas de madeira acariciadas pelos anos.

Fingem sorrir, acendem um cigarro sem que lhes
importe a beleza ou as demais feridas. Mais irrelevantes
são os pequenos dramas de rua, intrigas, mortes e
desavenças – ou a ébria bondade dos amigos. Aprende
a humildade desses velhos de boné ensombrando
as súbitas rugas da face. Para tanto abandono
não são precisas palavras. Os mendigos e a grande confraria
do álcool te dirão o mais certo silêncio. Sepulta
a solidão nos mármore gordurosos de balcões tristes
e escuros e esquece o teu próprio nome, preferindo-lhe
a serenidade de um vagaroso declínio.

Bebe com eles, sabe a cor dos seus ternos olhares

praguejantes, e diz às mãos que não passam

de mãos, ao corpo que não passa de corpo.

(Freitas 2010: 5)

Uma espécie de conclusão: últimas notas antes do fecho

Andando Armando a rima zune
e só sorrisos são
a morte natural do entendimento

Armando Silva Carvalho

Mundo mundo vasto mundo,
se eu me chamasse Raimundo
seria uma rima, não seria uma solução.
Mundo mundo vasto mundo,
mais vasto é meu coração.

Carlos Drummond de Andrade

Neste trabalho procuramos apontar algumas questões, esboçar algumas hipóteses, sobre um tema que merece certamente ser muito mais estudado e debatido. Jamais foi nossa intenção tomar juízos de valor definitivos, fixar um mapa ou uma tabela relativa aos usos possíveis dos nomes próprios, nem sequer avaliar qualitativamente algum poema em relação ao outro. Em primeiro lugar, por não nos acharmos capazes de tal prodígio. Em segundo lugar, por suspeitarmos que não seja possível realizar tal feito, e, possivelmente, que nem se trataria sequer de uma proeza muito relevante. Não

obstante, parece-nos possível retirar algumas ilações relativamente gerais das leituras que fomos referindo destes poemas e de alguns teóricos que fomos comentando:

1. A utilização de um nome próprio num poema pode implicar a existência de um indivíduo concreto e real, sem com isso descartar a possibilidade de se estabelecer a partir daí uma vertente ficcional. A presença de um *biografema* não parece ser suficiente para justificar por si só uma leitura de tipo biografista. Pelo contrário, a riqueza semântica de muitos nomes, aliada à sua não-arbitrariedade essencial, parece apresentar-se, para os autores que estudamos, como um ponto de partida para a ficcionalização (ou até para a fuga) do eu.
2. Os nomes não parecem, portanto, relevantes enquanto dados ou factos, antes enquanto indícios de verossimilhança ou, num certo sentido, da tal “justiça poética” que o realizador alemão Werner Herzog refere na sua célebre *Minnesota Declaration* (1999). Num ataque claro à doutrina da corrente do Cinema Verité, Herzog defende que não existe forçosamente uma correspondência entre o estabelecimento de factos e a presença da verdade (1999: s/p). Tal ideia é central num autor cuja obra documental certas vezes inclui elementos ficcionais. Um poema, tal como um filme ou qualquer outro objeto artístico, estabelece as suas próprias condições de verdade. Assim sendo, pode perfeitamente comungar no seu interior factos ocorridos e factos inventados, e pode, ainda, reinventar factos ocorridos.
3. Num ensaio sobre a presença de nomes próprios na obra de Walt Whitman, Mário Jorge Torres aponta para a circunstância de estes nomes permitirem conferir uma individualidade: “proper names give an individuality to places and establish at the same time a link with origins, as remote as they may seem. The aboriginal past of America will never perish as long as such of names as Natchez or Miami exist” (Torres 1999: 83). O ensaísta refere-se

especificamente a topónimos, mas o mesmo parece servir para nomes de pessoas. Estes nomes, sejam dos poetas ou de outras pessoas oriundas das suas vidas, tornam-se, nos poemas, lugares de memória. De cada vez que um destes poemas é lido, os nomes ganham de novo vida na imaginação do leitor.

4. Os mecanismos de individuação inerentes ao recurso à onomástica têm a dupla função de distinguir sujeitos concretos e, consecutivamente, de narrar histórias íntimas, pessoais mas transmissíveis. Longe de configurarem um fechamento na própria subjetividade do autor, estes poemas parecem abrir-se ao diálogo, seja *intra* ou *intersubjetivo*, tornando-se difícil separar as duas vertentes. O diálogo com o outro não seria possível sem esse diálogo que o sujeito mantém consigo próprio; tal como o diálogo mantido consigo próprio também só é possível graças à existência de outro(s). Até porque, como Manuel Gusmão escreveu, dialogando com uma ideia central na obra de Mikhail Bakhtine, “o poeta não tem para a poesia mais do que *as palavras dos outros* ou *as palavras de outrem*. Há quem viva mal com isso, mas de facto nenhum de nós inventa a língua em que fala/escreve” (Gusmão 2010: 13).
5. Diálogo, testemunho e singularização são três termos que parecem adquirir uma especial dimensão de resistência numa época ameaçada por uma massificação exponencial dos hábitos e costumes individuais, em grande parte fomentada por uma cultura do consumo e da imagem frenética e alienante, na qual o diálogo com o outro e com o *diferente* parece cada vez mais difícil e a velocidade de informação teima em sobrepor-se à difícil, mas sempre desejável, apreensão e criação de uma história e memória coletivas compostas por singularidades simultaneamente diversas e abertas ao diálogo. Se recordarmos a associação empreendida por Marc Augé, em *Non-Lieux* (1992), entre a experiência de dispersão e fragmentação do sujeito

empreendida pelos artistas modernistas e a vivência generalizada das massas na contemporaneidade (na *surmodernité*), num tempo cada vez mais volátil, veloz, e menos propício ao estabelecimento de lugares antropológicos – isto é, “identitários, relacionais e históricos” (Augé 2016: 49) –, talvez possamos ler nestes poemas um modo de responder a essa dimensão transitiva e contingente do nosso tempo, na medida em que neles encontramos uma forma de identificar vidas, contar histórias, prestar homenagem: combater o terrível cancro do esquecimento.

Referências Bibliográficas

Bibliografia Ativa

Al Berto (2020), *O Medo*, 5ª edição reimpressa, org. de Luis Manuel Gaspar e Manuel de Freitas, Lisboa, Assírio & Alvim.

Assis Pacheco, Fernando (2003), *Respiração Assistida*, Lisboa, Assírio & Alvim.

_____ (2006), *A Musa Irregular*, Lisboa, Assírio & Alvim.

_____ (2019), *A Musa Irregular*, edição aumentada, organização de Abel Barros Baptista, posfácio de Manuel Gusmão, Lisboa, Tinta-da-China.

Angioleri, Cecco (1979), *Rime*, ed. de G.Cavalli, Milão, BUR, Einaudi.

Belo, Ruy (2009), *Todos os Poemas*, ed. de Gastão Cruz e Teresa Belo, 3ª edição, Lisboa, Assírio & Alvim.

Cesariny, Mário (1991), *Nobilíssima Visão (1954-1946)*, Lisboa, Assírio & Alvim.

_____ (2004), *Pena Capital*, 3ª edição aumentada, Lisboa, Assírio & Alvim.

_____ (2017), *Manual de Prestidigitação*, 3ª edição revista, Lisboa, Assírio & Alvim

D'ors, Miguel (2021), *O Fiasco Perfeito*, Tradução e notas de Luís Pedroso, Lisboa, Língua Morta/ Poesia Incompleta – versões originais disponíveis em <http://edlinguamorta.blogspot.com/2021/05/o-fiasco-perfeito-de-miguel-dors.html> (último acesso em 25/08/21).

Freitas, Manuel de (2010), *A Última Porta*, selecção e posfácio de José Miguel Silva, Lisboa, Assírio & Alvim.

_____ (2014), *Ubi Sunt*, Lisboa, Averno.

_____ (2017), *Game Over*, 2ª edição, Lisboa, Alambique.

Gil de Biedma, Jaime (2003), *Antologia Poética*, selecção, tradução, prólogo e notas de José Bento, 2ª edição revista e aumentada, Lisboa, Edições Cotovia.

González, Ángel (2001), *101+19=120 poemas*, selecção de Ángel González, prólogo de Luis García Montero, 2ª edição, colecção Visor de Poesia, Madrid, Visor Libros.

_____ (2018), *Para que eu me chame Ángel González*, selecção, tradução, prólogo e notas de Miguel Filipe Mochila, Lisboa, Língua Morta – as versões originais dos poemas estão disponíveis em <http://edlinguamorta.blogspot.com/2018/11/angel.html> (último acesso em 28/07/2021).

Knopfli, Rui (2017), *Nada tem já encanto*, selecção de Pedro Mexia, prefácio de Eugénio Lisboa, Lisboa, Tinta da China.

Lopes, Adília (2014), *Dobra – Poesia Reunida*, 2ª edição, Lisboa, Assírio & Alvim.

_____ (2018), *Estar em Casa*, Lisboa, Assírio & Alvim.

_____ (2020), *Dias e Dias*, Lisboa, Assírio & Alvim.

Lourenço, Eduardo (1984), *António Osório*, Lisboa, Editorial Presença.

Martelo, Rosa Maria (2020), *Antologia Dialogante de Poesia Portuguesa*, Lisboa, Assírio & Alvim.

Ribeiro, Bernardim (2010), *Obras*, organização, introdução e notas de Helder Macedo e Mauricio Matos, Lisboa, Editorial Presença.

Sá de Miranda (2021), *Obra Completa*, edição de Sérgio Guimarães de Sousa, João Paulo Braga e Luciana Braga, Porto, Assírio & Alvim.

Oliveira, José (2018), *Poemas da Antologia Grega*, Lisboa, Assírio & Alvim.

Osório, António (2009), *A Luz Fraterna*, Lisboa, Assírio & Alvim.

Bibliografia passiva

Amaral, Ana Luísa (1995), *Emily Dickinson: Uma Poética de Excesso*, Dissertação de doutoramento em Literatura Norte-Americana apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

Anglada, Carolina/ Célia Pedrosa/ Daniel Arelli/ Fabiano Calixto/ Gustavo Silveira Ribeiro/ Laís Araruna de Aquino (2021), “Um olho que olha para dentro: Entrevista com Manuel de Freitas”, in *Ouriço #1*, Juiz de Fora – MG, Edições Macondo.

Augé, Marc (2016), *Não Lugares – Introdução a Uma Antropologia da Sobremodernidade*, Lisboa, Letra Livre.

Barthes, Roland (2018), *A Câmara Clara – Notas sobre a Fotografia*, tradução de Manuela Torres, Lisboa, Edições 70.

Baudrillard, Jean (1981), *Simulacros e Simulação*, tradução de Maria João da Costa Pereira, Lisboa, Relógio D'Água Editores.

Beaujour, Michel (1980), *Miroirs d'Encre. Rhétorique de l'Autoportrait*, Paris, Editions du Seuil.

Beckett, Samuel (2010), *The Unnamable*, ed. Steven Connor, London, Faber & Faber.

Berardinelli, Alfonso (2007), *Da Poesia à Prosa*, organização e prefácio de Maria Bethânia Amoroso, tradução de Maurício Santana Dias, São Paulo, Cosac Naify.

Buescu, Helena Carvalhão, *Em Busca do Autor Perdido*, Lisboa, Edição Cosmos.

Costa Macedo, José Maria (2001), “Existência e Sofrimento”, in *A Dor e o Sofrimento – Aborgadens*, coord. Maria José Cantista, Porto, Campo das Letras.

De Staël, Madame (1813), *De L'Allemagne*, in http://www.lyriktheorie.uni-wuppertal.de/texte/1813_stael.html (último acesso 21/04/2021).

Del Rio, António Henrique Montero (2009), *A cisão subjetiva na lírica portuguesa: Séc. XVI e Séc. XX*, Dissertação Apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de mestre, disponível em <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8150/tde-28102009->

[155400/publico/ANTONIO_HENRIQUE_MONTERO_DEL_RIO.pdf](#) (último acesso 30/05/2021).

De Man, Paul (1984), “Autobiography as de-facement”, *Rhetoric of Romanticism*, Nova Iorque, Columbia University Press, 67-81.

Derrida, Jacques (1967), *De la Grammatologie*, Paris, Minuit.

Eliot, T.S. (1982), *Tradition and Individual Talent*, in *Perspecta*, Vol. 19. (1982), 36-42.

_____ (1998), “The Three Voices of Poetry”, *On Poetry and Poets*, London, Faber & Faber.

Faria, Rita (2018), *Antre mim mesmo e mim de Bernardim Ribeiro*, secção Poemas de Antes, in revista Jogos Florais, <https://www.jogosflorais.com/poemas-de-antes/tag/Antre+mim+mesmo+e+mim> (último acesso 06/04/2021).

Ferraté, Juan (ed.) (1994), *Jaime Gil de Biedma. Cartas y artículos*, Barcelona, Cuaderns Crema.

Finoli, Anna Maria (1970), *Senhal*, in Enciclopedia Dantesca, https://www.treccani.it/enciclopedia/senhal_%28Enciclopedia-Dantesca%29/ (último acesso em 21/04/2021).

Freitas, Manuel (2005), *Me, Myself and I - Autobiografia e imobilidade na poesia de Al Berto*, Lisboa, Assírio & Alvim.

_____ (2003), “Glass enclosure”, *Relâmpago*, nº 12, Lisboa, Fundação Luís Miguel Nava, Abril de 2003.

_____ (2006) “Sem Complacências”, *Expresso*, Suplemento Actual, 11 de Fevereiro de 2006.

Frias, Joana Matos (2014), “Ao terror do outro respondemos com pedradas cegas: notas sobre o desconforto na poesia portuguesa contemporânea”, in *Revista do CESP*, v. 34, n. 51 – Jan-Jun. 2014.

Fowler, Alastair (1979), *Genre and the Literary Canon*, in *New Literary History*, Vol. 11, No. 1, Anniversary Issue: II (Autumn, 1979), 97-119.

Guerreiro, Fernando (2011), *Teoria do Fantasma*, Lisboa, Mariposa Azul.

Gil de Biedma, Jaime (1994), *El pie de la letra. Ensayos completos*, Barcelona, Crítica.

_____ (2002), *Conversaciones*, ed. e prólogo de Javier Perez Escohotado, Barcelona, El Aleph Editores.

Gusmão, Manuel (2010), *Tatuagem & Palimpsesto - da poesia em alguns poetas e poemas*, Lisboa, Assírio & Alvim.

Hegel, G.W.F. (1993), *Estética*, trad. Álvaro Ribeiro e Orlando Vitorino, Lisboa, Guimarães Editores

Herzog, Werner (1999), *Minnesota Declaration: Truth and Fact in Documentary Cinema – Lessons of Darkness*, in <https://www.wernerherzog.com/complete-works-text.html#2> (ultimo acesso a 28/10/21).

Houellebecq, Michel (2010), *O Mapa e o Território*, trad. Pedro Tamen, Carnaxide, Alfaguara.

Johnson, Thomas (ed.) (1958), *Emily Dickinson: Selected Letters*, Cambridge, The Belknap Press of Harvard University Press.

Lejeune, Philippe (1996), *Le Pacte Autobiographique – nouvelle édition augmentée*, Paris, Editions du Seuil (ed. or. 1975).

Lessa, Maria Silva Prado (2017), “Poema sobre palco: cenas de Mário Cesariny”, in *Revista do CESP*, Belo Horizonte, v. 37, n. 58, 11-27.

Lisboa, António Maria (2008), *Poesia*, organização e apresentação de Mário Cesariny, Lisboa, Assírio & Alvim.

Lyotard, Jean- François (1984), “Langage, temps, travail”, in *Change Internacional Deux*, Maio, 42-47

_____ (1985), *Modernes et après – Les immatériaux*, Paris, Autrement.

Lodge, David (1992), *The Art of Fiction*, New York, Viking, Penguin Books.

Lopes, Adília (2005), entrevista a Adília Lopes realizada por alunos da Escola Secundária José Gomes Ferreira, disponível em <https://gavetadenuvens.blogspot.com/2005/09/entrevista-adlia-lobes.html> (último acesso em 2/10/21).

_____ (2004), “Como se faz um poema?”, *Relâmpago*, nº 14.

Macedo, Helder (2017), *Camões e Outros Contemporâneos*, Lisboa, Editorial Presença.

Magalhães, Joaquim Manuel (2001), *Alta Noite em Alta Fraga*, Lisboa, Relógio D'Água.

_____ (1981), *Os Dois Crepúsculos*, Lisboa, A Regra do Jogo.

_____ (2004), *Fernando Assis Pacheco, uma Publicação Póstuma*, in Caderno "Actual", *Expresso*, 3 de Julho de 2004.

Mallarmé, Stéphane (2003), *Ouvres Complètes*, Edição apresentada, fixada e anotada por Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade.

Martelo, Rosa Maria (2003), *Modernidade e Senso-Comum: O lirismo nos finais do século XX*, in *Cadernos de Literatura Comparada*, nºs 8/9, orgs. Ana Luísa Amaral, Gonçalo Vilas-Boas, Marinela Freitas, Rosa Maria Martelo. Obtido de <https://ilc-cadernos.com/index.php/cadernos/article/view/265> (último acesso em 22/04/2021).

_____ (2012), *Resistência da Poesia/Resistência na Poesia*, in 'Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada', nº 18, 'Dossier: Poesía y espacio público: condiciones, intervención, efectos', coord. de Arturo Casas.

_____ (2010), *A Forma Informe – leituras de Poesia*, Lisboa, Assírio & Alvim.

_____ (2019), "A Luva e a Mão (uma história de salvação)", in *Elyra*, nº14, *Adília Lopes: o visível e o invisível*, Dezembro de 2019.

_____ (2021), "Vidas Singulares. Da Escuta em Poesia, Alguns Exemplos Contemporâneos", in *Poesia e Política na Actualidade – algumas aproximações teóricas e práticas*, coord. de Burghard Baltrusch, ed. de Ana Chouciño, Alethia Alfonso & Antía Monteagudo, Porto, Edições Afrontamento.

Mexia, Pedro (2010), "Duas Vezes Nada", in *Público*, Obtido de

<https://www.publico.pt/2010/07/07/culturaipsilon/critica/duas-vezes-nada-1656459>
(último acesso 02/07/2021).

Morão, Paula (2007), “Retrato e Auto-Retrato - Fronteira e Limites”, in *Concerto das Artes*, Kelly Basílio et al. (org.), Porto, Campo das Letras, 188-189.

Nepomuceno, Luís André (2011), “De Mim Mesmo Sou Inimigo: Exílio e Saudade na Écloga II de Bernardim Ribeiro”, in *Caligrama*, nº1, v.16, Belo Horizonte.

Pascoaes, Teixeira de (1987), *Os Poetas Lusíadas*, precedidos de “Reflexões sobre Teixeira de Pascoes por Joaquim de Carvalho reflectidas por Mário Cesariny”, Lisboa, Assírio & Alvim.

Penna, Heloísa Maria Moraes Moreira (2007), *Implicações da Métrica nas Odes de Horácio*, Tese Apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do Título de Doutor em Letras.

Pessoa, Fernando (1995), *Poesias*, nota explicativa de João Gaspar Simões e Luiz de Montalvor, 15ª edição, Lisboa, Ática.

Portela, Artur (1991), *Cardoso Pires por Cardoso Pires seguido de um auto-retrato do Escritor e de textos de Alexandre O'Neill, Fernando Assis Pacheco, António Lobo Antunes, Maria Lúcia Lepecki e Alexandre Pinheiro Torres*, Lisboa, Publicações Dom Quixote.

Pina, Manuel António (2012), *A vontade que tenho era pôr um cinturão de bombas e rebentar com essa malta toda – Entrevista concedida a Jornal I*. Obtido de <https://ionline.sapo.pt/artigo/451049/manuel-antonio-pina-a-vontade-que-tenho-era-p-r-um-cinturao-de-bombas-e-rebentar-com-essa-malta-toda-?seccao=Mais> (último acesso em 28/05/2021).

Rabaté, Etienne (1998), "O Corpo e o Mundo: Alguns elementos para uma poética de Al Berto", in *Tabacaria*, nº6.

Rimbaud, Arthur (1996), *Ouvres Complètes*, Edição apresentada, fixada e anotada por Antoine Adams, Paris, Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade.

Reckert, Stephen/ Macedo, Helder (1996), *Do Cancioneiro de Amigo*, 3ª edição, corrigida e aumentada, Lisboa, Assírio & Alvim.

Rodrigues Lopes, Silvina (2017), *Literatura, Defesa do Atrito*, 3ª edição, Lisboa, Língua Morta.

Santos, Hugo Pinto (2018), *Sá de Miranda – Moderno há 500 anos*, in <https://revistacaliban.net/s%C3%A1-de-miranda-moderno-h%C3%A1-500-anos-79f42e52d778> (último acesso em 06/04/2021).

Sena, Jorge de (1977), *Poesia I*, 2ª edição, Círculo de Poesia, Lisboa, Moraes Editores.

_____ (1992), *Poesia Lírica*, in *Amor e Outros Verbetes*, Lisboa, Edições 70.

Teruel Benavente, José (2009) *Dialogismo e identidade en la poesía de Jaime Gil de Biedma*, Teatro: Revista de Estudios Culturales/A Journal of Cultural Studies: Número 23, pp. 671-685.

_____ (1995) "Retórica de la experiencia en "Las personas del verbo" de Jaime Gil de Biedma", *Revista Hispánica Moderna*, Jun., 1995, Ano 48, No. 1, pp. 171-180, University of Pennsylvania Press.

Todorov, Tzvetan (1996), *Los Generos del Discurso*, Tradução de Jorge Romero León, Caracas, Monte Avila Editores Latinoamericana.

Torres, Mário Jorge (1999), "Saluting the World: A Strategy of Proper Names in Walt Whitman's Poetry", *Walt Whitman: "Not only summer, but all seasons"*, coord.. de Teresa F. A. Alves e Teresa Cid, Lisboa, Edições Colibri.

Wittgenstein, Ludwig (2009), *Philosophical Investigations*, trad. e fixação do texto de G.E.M. Anscombe, P.M.S. Hacker e Joachim Schulte, 4ª edição revista por P.M.S. Hacker e Joachim Schulte, Oxford, Willey-Blackwell.

Whitman, Walt (2007), *Leaves of Grass: The Original 1855 Edition*, Mineola, Dover Publications.

Verde, Cesário (1977), *O livro de Cesário Verde: seguido de algumas poesias dispersas*, org. Cabral do Nascimento, Lisboa, Minerva.

