

Vasco André Ribeiro de Vasconcelos

MÚSICA, FATALMENTE

Referências musicais na poesia de Manuel de Freitas

**Dissertação de Mestrado em Estudos Literários, Culturais e Interartes, ramo
de Literatura Portuguesa**

FLUP, Porto

2010

DISSERTAÇÃO ORIENTADA PELA
PROF. DOUTORA ROSA MARIA MARTELO

AGRADECIMENTOS

À Professora Doutora Rosa Maria Martelo.

Aos meus pais.

Aos meus amigos.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	5
1. POEMAS COM BANDA SONORA	8
1.1 Música, experiência e testemunho	9
1.2 A música como vivência	15
1.3 “all filled up with what other people need”: a <i>jukebox</i> – objecto de escolha e partilha.....	24
2. DIÁLOGOS COM O UNIVERSO MUSICAL.....	36
2.1 Aproximações ao lirismo musical: citação, alusão, relações paratextuais	37
2.2 Experiência urbana e morte em relação com os géneros gótico e industrial	45
2.3 Fado e <i>blues</i> : a “melancolia felina”.....	52
2.4 “Verdadero estilo vivo”: vislumbres de <i>duende</i>	63
3. EXPERIÊNCIAS DE LIMITES	74
3.1 O grito e a vertigem.....	75
3.2 Os limites da poesia.....	84
3.3 A incomensurabilidade da música: Bach e o sublime.....	96
CONCLUSÃO	109
BILIOGRAFIA	112

INTRODUÇÃO

Perante uma leitura de artigos e comentários que considerem o panorama da poesia portuguesa contemporânea, afigura-se indesmentível a importância da obra de Manuel de Freitas dentro do conjunto de títulos de poesia que nos últimos anos se tem publicado em Portugal. Acontece que, ao mesmo tempo que se destaca essa importância para a nova poesia portuguesa, também será de salientar o escasso número de estudos acerca de uma obra que já se estende por uma dezena de anos e por cerca de duas dezenas e meia de títulos. Antes de mais, e visto que a ela se associa Manuel de Freitas, importa referir que, por *nova poesia portuguesa*, entendo um conjunto de poetas que começam a publicar, sensivelmente, na década de 90. Encontramo-nos, assim, perante cerca de duas dezenas de autores presentes em recolhas que se assumem como mais e menos representativas. Por um lado, encontramos a antologia *Anos 90 e Agora. Uma antologia da nova poesia portuguesa*, cuja primeira edição é publicada em 2001 e que se quer mostrar mais abrangente, revelando, já em segunda edição, 19 autores. A esta devemos acrescentar um significativo número da *Revista Relâmpago* intitulado, precisamente, “Nova poesia portuguesa”, destacando treze poetas, entre os quais Manuel de Freitas; Por outro lado, e extremamente relevante para o presente estudo, é *Poetas Sem Qualidades*, antologia editada em 2002. Organizada e prefaciada por Manuel de Freitas, e não pretendendo ilustrar tendências diversificadas, esta antologia reúne um conjunto de autores que se podem aproximar, nomeadamente, pela “falta de todas essas qualidades em que os seus contemporâneos se têm revelado pródigos”.¹ Revelar-se-á a mais decisiva para um debate acerca da poesia portuguesa contemporânea, colocando o seu prefaciador no centro de uma rara polémica no quadro da literatura portuguesa, na qual surge como uma figura extremamente valorizada por uns e fortemente criticada por outros.

¹ Manuel de Freitas, “O tempo dos poetas” in AA. VV. *Poetas Sem Qualidades*, Lisboa, Averno, 2002, p. 15.

Ora, até mesmo uma breve contacto com a poesia de Manuel de Freitas torna evidente que a música assumirá uma extrema importância na poética deste Autor. As referências musicais são constantes e, apesar de alguns críticos já terem chamado a atenção para esse facto, ainda assim, em proporção, poucas linhas terão sido escritas acerca da relação desta poesia com tal fenómeno artístico. Desse modo, o presente trabalho parte de três questões primordiais: de que forma se estabelece essa relação; com que objectivo; e que características da música e de um universo musical se tornam mais valorizadas por Manuel de Freitas, sendo que estas considerações serão feitas tendo sempre em conta o modo como se podem integrar na poética do autor em estudo. Além do mais, a presente dissertação pretende ainda ser um contributo para o estudo da relevância do diálogo interartes na poesia contemporânea, tendência francamente notória – e notada.

Na medida em que a obra de Manuel de Freitas ainda se encontra em construção, torna-se necessário delimitar o *corpus* considerado neste estudo: ter-se-á em conta toda a obra publicada até *Intermezzi OP. 25* (2009), livro em que se reúnem textos dispersos, sendo *Boa Morte* (2008) o último livro de inéditos presente neste trabalho, de resto, um volume que claramente marca o final de uma fase na poesia do Autor. O facto de depois dessa obra, e já em 2010, ter sido editada, em Portugal, uma primeira antologia da poesia de Manuel de Freitas – *A Última Porta* – pode constituir mais um argumento a favor desta delimitação. Portanto, será esse *corpus* o objecto deste estudo, sendo que, muito naturalmente, será dada a preferência a poemas que contenham referências musicais.

Em termos metodológicos, este trabalho encontra-se dividido em três capítulos: “Poemas com banda sonora”; “Diálogos com o universo musical”; “Experiências de limites”. O primeiro capítulo começará por lançar algumas bases teóricas tendo em conta as noções de experiência e testemunho, observando depois a maneira como esses valores se conjugam na transmissão de uma vivência de cariz musical, situação tão recorrente nesta poesia. Finalmente, mostraremos que esta poesia vê a música como um factor decisivo numa experiência comunitária, muitas vezes representada através de um objecto como a *jukebox*.

O segundo capítulo partirá da associação que alguns poemas fazem com determinadas vertentes ligadas à música, caso da relação intertextual com os textos que muitas vezes a acompanham. Essa ligação com certos aspectos que se encontram

próximos da área musical também será feita através de algumas temáticas específicas, muitas vezes agregadas a géneros que acabam por estar mais patentes nesta poesia: uma experiência urbana e disfórica muito próxima da morte, que também transparece em música que poderemos definir como gótica e industrial, ou uma certa forma de melancolia, que se mostra presente no fado e nos *blues*, merecerão particular atenção. Importa, no entanto, advertir para o facto de que, na poesia de Manuel de Freitas, existem muitas referências musicais que remetem para outros géneros. Acontece que este trabalho não poderia, nem pretende, ser exaustivo, pelo que algumas opções tiveram de ser tomadas, acabando por se privilegiar uma aproximação àqueles géneros que mais claramente podem contribuir para o entendimento de determinados conceitos-chave na poesia que aqui se encontra em estudo. Este capítulo termina então com a articulação entre algumas considerações presentes em “Teoria y juego del duende” de Federico Garcia Lorca e os géneros musicais anteriormente referidos (aos quais se acrescenta o tango), bem como com algumas noções que se podem associar à poética de Manuel de Freitas.

Esse contacto ajudará a chegar ao último capítulo do trabalho, sendo a abordagem feita através de uma experiência de limites que frequentemente encontraremos em determinadas interpretações musicais, destacando-se aí o papel da intensidade emotiva. Partindo desse ponto, importará fazer uma comparação entre algumas concepções poéticas que transparecem na poesia de Manuel de Freitas e outras que se associam a uma poética de matriz simbolista, porquanto esta também coloca a música num plano relevante, mas de acordo com princípios de poética radicalmente diferentes. Quanto a este ponto, será analisado o modo como essa ligação conduz a valorizações diferentes da poesia. Por fim, chegaremos à percepção de como a poesia de Manuel de Freitas se encontra fortemente vinculada à música de Johann Sebastian Bach, sendo que, por essa via, a podemos mais incisivamente associar a uma particular vertente da teorização acerca do sublime.

1. POEMAS COM BANDA SONORA

1.1 Música, experiência e testemunho

Por caprichosa ironia, Manuel de Freitas parece ser um homem de *qualidades*. É poeta, é crítico, é editor, é tradutor, para além de autor extremamente profícuo. Decerto que esses planos de acção se podem e se devem distinguir, mas não podemos deixar de considerar que se relacionam entre si. Falo sobretudo das suas actividades enquanto poeta e crítico, num modelo muito próximo daqueles poetas e teóricos – quer o tenham explicitamente querido ser, quer não – e que marcam os séculos XIX e XX, como é o caso de Wordsworth, Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud ou Eliot (com tudo o que entre eles possa existir – e existirá – de distinto, como não deixarei de apontar), e ainda, no contexto literário português, Jorge de Sena ou Joaquim Manuel Magalhães (sendo que a advertência feita acima também aqui servirá).

Se começo por este ponto, faço-o para perceber onde Manuel de Freitas se aproxima e onde se afasta de determinadas poéticas, sendo que esse ponto se revelará importante não só para a indispensável contextualização da obra (ainda que breve e sucinta já que não é esse o objectivo deste trabalho), mas também para o desenvolvimento de alguns aspectos do estudo que me proponho fazer, tanto a longo prazo como no imediato, sendo este imediato a tentativa de perceber em que medida a música, e sobretudo uma experiência musical, pode abrir pistas para o entendimento de uma determinada forma de lirismo e para a compreensão de uma obra que parece conter uma forte e constante sugestão autobiográfica.

Importa, desde logo, mencionar a grande ruptura que se dá com o Romantismo, muito em virtude das grandes cisões a nível político e social a partir de 1789, com tudo o que acarretam ao nível do entendimento que o homem faz de si próprio e do seu renovado papel no mundo. Se o Classicismo toma um modelo de valorização da ordem, da imitação e da objectividade, o Romantismo enaltece a irregularidade, a originalidade e a subjectividade. Wordsworth, no prefácio a *Lyrical Ballads*, entende a poesia como

sendo “the impassioned expression which is in the countenance of all Science”.² Ou seja, a poesia devia procurar o que fosse do domínio da expressão, naquilo que o mundo tem de objectivo. Já no século XX, esta valorização da sensibilidade e da emoção em poesia encontra eco, por exemplo, em Joaquim Manuel Magalhães, grande referência para Manuel de Freitas, sobretudo nas primeiras obras.

No recorrentemente citado texto de Magalhães, “Alguns aspectos dos últimos anos”,³ publicado em 1981, o autor de *Rima Pobre*, em relação às poéticas dominantes em Portugal durante a década de 60 – *Poesia 61* e *Poesia Experimental* –, insurge-se contra o fechamento declarativo e sentimental, muitas vezes alcançado através de formas sintácticas inabituais, dando origem a um anti-discursivismo que enaltecia o poema no seu valor material e de artefacto. Aquilo que os poetas revelados na década de 70 procurariam seria, então, o valor de compromisso através de uma lírica alegadamente confessional e que no campo sintáctico permitisse a emergência de formas de discurso mais lineares. Numa frase, de resto amplamente citada, a valorização de “um ímpeto renovado [...] de assumir [...] um discurso cuja tensão é menos verbal do que explicitamente emocional”.⁴

Em “O tempo dos puetas”, prefácio à antologia *Poetas Sem Qualidades*, Manuel de Freitas refere a poesia de Joaquim Manuel Magalhães “[n]ão como um bálsamo ou [...] filosofia de salão; antes como uma ferida que sentimos próxima”.⁵ Num outro texto, que acaba quase por ser uma paráfrase – não restrita à poesia de Magalhães –, Manuel de Freitas afirma: “Os versos percebem-se na pele”.⁶ E, antes, transforma as palavras de Novalis – “Quanto mais poético, mais verdadeiro”⁷ – em “Quanto mais doloroso, mais verdadeiro”. Nesta relação entre Manuel de Freitas e Joaquim Manuel Magalhães, a ferida que se sente neste é próxima naquele porque semelhante. Se o prefaciador de *Poetas Sem Qualidades* elogia Magalhães, não será menos verdade que a admiração será recíproca e por motivos afins. Numa referência a um livro em particular, mas que poderemos estender a toda a obra, o que Joaquim Manuel Magalhães “julg[a] primordial [em Manuel de Freitas] é a radicalidade do olhar interior manifestada numa

² William Wordsworth, “Preface to the second edition of *Lyrical Ballads* (1800)”, *Selected Poems and Prefaces*, Boston, The Riverside Press Cambridge, 1965, p. 456.

³ Joaquim Manuel Magalhães, *Os Dois Crepúsculos*, Lisboa, A Regra do Jogo, 1981.

⁴ *Idem*, p. 258.

⁵ Manuel de Freitas, “O tempo dos puetas” in AA. VV. *Poetas Sem Qualidades*, Lisboa, Averno, 2002, p. 13.

⁶ *Idem*, “Glass Enclosure”, *Revista Relâmpago*, n.º 12, Lisboa, Fundação Luís Miguel Nava, p. 145.

⁷ Novalis, *Fragmentos de Novalis*, selecção e tradução de Rui Chafes, 2ª ed., Lisboa, Assírio & Alvim, 2009, p. 69.

expressividade *aberta, declaradamente* enviada dos *sentimentos* pessoais aos *sentimentos* de quem o queira escutar”.⁸

Desta forma, torna-se óbvio que a experiência vivencial se revelará um dos eixos desta poesia. Falo, portanto, de uma poesia enraizada no mundo habitual, facilmente reconhecível pelo leitor. Para esse efeito, largamente contribui um tom discursivo, frequentemente conduzido por um claro fio narrativo e no qual a experiência originária de um discurso é uma experiência absolutamente circunstancial ou banal, sendo que esta “banalidade comove [...] [Freitas] de uma forma, digamos, glacial”.⁹ Procuro, no entanto, destacar o termo *circunstancialidade* não tanto pelo que ele contém de dimensão espacial, mas sobretudo pelo seu sentido temporal. Assim, não será de estranhar o contacto que frequentemente se estabelece entre Manuel de Freitas e Baudelaire, contacto esse reconhecido e tornado explícito pelo próprio poeta português:

[A] partir de Baudelaire, a indissociabilidade entre o poeta e o seu tempo adquiriu a força de uma evidência. O declínio da aura significa, entre outras coisas, o predomínio do temporal sobre o eterno e, concomitantemente, da prosa sobre o verso.¹⁰

Esta última dedução podemos já percebê-la no anteriormente citado prefácio de Wordsworth quando este entende a poesia como uma forma predominantemente métrica sim, mas na qual também teria de caber um discurso mais prosaico, “a selection of the real language of men”.¹¹ Ainda que o modelo do poeta romântico seja bastante diferente daquele que encontramos em Manuel de Freitas – pensemos, desde logo, na imagem do romântico poeta aureolado – esse seria já “a man speaking to men”.¹²

Com efeito, facilmente percebemos Manuel de Freitas como um poeta extremamente consciente da tradição e que possui a perfeita noção de que a esta não se poderá escapar:

Nunca me preocupou, a não ser em verso e com alguma ironia, a questão de saber qual seria a minha poética. O mesmo já não poderia dizer de outras poéticas, às

⁸ Joaquim Manuel Magalhães, “Manhã de muita noite – sobre *Game Over*, de Manuel de Freitas, &etc, Lisboa, 2002”, *Mil Folhas*, suplemento do jornal *Público*, Sábado, 3 de Agosto de 2002, p. 37 (itálicos meus).

⁹ Manuel de Freitas, *op. cit.*, p. 145.

¹⁰ *Idem*, “O tempo dos puetas”, p. 11.

¹¹ William Wordsworth, *op. cit.*, p. 445.

¹² *Idem*, p. 453.

quais, por dever ou por afecto, prestei maior atenção. Interessam-me, sobretudo, os meus limites, até porque não acredito na liberdade (muito menos naquela que se proclama «livre»). Eliot, em semelhante matéria, revela-se uma óptima companhia.¹³

Deste modo, como autor e leitor consciente do passado e, como já vimos, do seu momento no presente, Manuel de Freitas tem de conhecer muito bem todas as poéticas, incluindo aquelas que não valoriza como influência. Tem de conhecer muito bem o outro lado para saber que é deste lado que se quer colocar. E fá-lo sem restrições. Prova disso são as inúmeras discussões que o prefácio já mencionado provocou no panorama literário português, fruto de esse texto estar tão próximo da forma do manifesto e de Manuel de Freitas, sem qualquer tipo de pudor, apontar o dedo a nomes consagrados da literatura, nomeadamente Nuno Júdice como autor representativo de uma poesia “tardomallamean[a] [...] [,] parafraseador[a] de luxo, [produto] de limadores das arestas que a vida deveras tem”.¹⁴

Ora, se Eliot é boa companhia quando se trata de valorizar o papel da tradição, não será arriscar muito dizer que, para Manuel de Freitas, se trataria de uma companhia de mais duvidosa qualidade quando o autor de “A Tradição e o Talento Individual” aborda o tema da impessoalidade em poesia. Em relação ao tópico da despersonalização, escreve Eliot: “O progresso de um artista reside num contínuo auto-sacrifício, numa extinção contínua da personalidade. [...] É nesta despersonalização que se pode dizer aproximar-se a arte da condição da ciência”.¹⁵ Aqui torna-se evidente um afastamento de Manuel de Freitas relativamente aos princípios eliotianos, sobretudo quando Eliot aproxima arte e ciência, palavra esta tão asséptica e limpa por contraste com a epidérmica ferida que seria, ou deveria ser, condição inata da poesia.

Esta ideia de T. S. Eliot segue de perto outras *visões* de um filão de *malditas* companhias francesas. Falo naturalmente – e sobretudo – de Mallarmé e Rimbaud. No advento da modernidade estética, o primeiro confessava a Henri Cazalis: “[J]e suis devenu impersonnel, et non plus Stéphane que tu as connu”,¹⁶ enquanto que, poucos

¹³ Manuel de Freitas, “Glass enclosure”, p. 145.

¹⁴ *Idem*, “O tempo dos puetas”, p. 14.

¹⁵ T. S. Eliot, “A tradição e o talento individual”(1919), *Ensaio de Doutrina Crítica*, 2ª ed., Lisboa, Guimarães Editores, s/d, p. 26.

¹⁶ Stéphane Mallarmé, *Correspondance, Lettres sur la poesie*, prefácio de Yves Bonnefoy, edição de Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, 1995, p. 343.

anos mais tarde, o jovem Rimbaud, em carta a Georges Izambard, dá conta da sua vontade em se tornar “*voyant*” pelo “*dérèglement de tous le senses*”, processo que conheceria a sua finalidade no ponto em que chegasse a um estado de alteridade: “Je est un autre”.¹⁷ Voltando a Mallarmé, ainda na carta supracitada este acrescenta que se tornou “une aptitude qu’a l’Univers Spirituel à se voir et à se développer, à travers ce qui fut moi”.¹⁸ Assim, o poeta transforma-se num “meio particular, que é somente um meio e não uma personalidade, no qual se combinam impressões e experiências de maneiras peculiares e imprevistas”.¹⁹ Torna-se evidente que a biografia do poeta passa para um plano secundário, não só como facto potenciador da escrita, mas também como objecto de exame para a área dos estudos literários, especialmente no que toca à crítica formalista que se viria a estabelecer nas primeiras décadas do século XX, segundo a qual “não se pode explicar a obra a partir da biografia do escritor, nem a partir da análise da vida social contemporânea”.²⁰

Aquilo que me parece essencial relevar, por ser o oposto daquilo que Manuel de Freitas salienta, é um nexos de separação entre arte e experiência vivencial. Se, para o autor de “*The Waste Land*”, “quanto mais perfeito o artista, mais completamente estão separados nele o homem que sofre e o espírito que cria”,²¹ Manuel de Freitas encontra maior “empatia com obras onde é manifesto o desejo de «não separar a arte da vida»”.²² Ou ainda, de forma mais forte, considera que deve ser valorizada “a específica e inquebrantável visão da poesia enquanto gesto indelevelmente biográfico, com todas as consequências éticas que daí decorrem”.²³

Não será de estranhar que Jorge de Sena seja outra das vozes poéticas portuguesas que Manuel de Freitas enaltece. No prefácio a *Poesia I*, Sena escreve:

A co-responsabilidade do tempo e nossa [...] é a única garantia de uma autenticidade – pois que será esta senão a busca de uma verdade que está para lá

¹⁷ Arthur Rimbaud, “Lettre à Georges Izambard” (1871), *Œuvres Complètes*, s/l, Gallimard, 1972, p. 249.

¹⁸ Stéphane Mallarmé, *op. cit.*, p. 343.

¹⁹ T. S. Eliot, *op. cit.*, p. 29

²⁰ Tzvetan Todorov, “Apresentação” in AA. VV., *Teoria da Literatura – I*, Lisboa, Edições 70, p. 19

²¹ T. S. Eliot, *op. cit.*, p. 27.

²² Manuel de Freitas, *apud* Rosa Maria Martelo, “Alegoria e autenticidade (a propósito de alguma poesia portuguesa recente)” in AA. VV., Celia Pedrosa e Ida Alves (org.), *Subjetividades em Devir – estudos de poesia moderna e contemporânea*, Rio de Janeiro, 7 Letras, 2008, p. 292

²³ *Apud* Rosa Maria Martelo, *op. cit.*, p. 294.

da actividade estética, e que a actividade estética não tem por fim achar, mas testemunhar que insatisfatoriamente ela é buscada?²⁴

Neste excerto, encontramos dois termos que podemos relacionar com a poesia de Freitas: autenticidade e testemunho. O primeiro prende-se tanto com uma relação que se quer próxima entre o poeta e o seu tempo – questão tão importante como já vimos brevemente –, como com a noção de compromisso tanto entre o poeta e o sujeito empírico, como entre aquele e o leitor. Já em relação à vertente testemunhal, o melhor será voltar a dar a palavra a Sena:

[O] «testemunho» [...] é a mais alta forma de transformação do mundo, porque nele, com ele e através dele, que é antes de mais *linguagem*, se processa a remodelação dos esquemas feitos, das ideias aceites, dos hábitos sociais inconscientemente vividos, dos sentimentos convencionalmente aferidos.²⁵

O testemunho, sendo “antes de mais *linguagem*”, é um caminho sem fim, pelo que não será de estranhar a frequência com que Manuel de Freitas questiona o valor e a utilidade da poesia no nosso tempo, por oposição à importância que o mesmo confere à música, como, de resto, tentarei demonstrar mais à frente neste trabalho.

²⁴ Jorge de Sena, “Prefácio da primeira edição” (1960), *Poesia I*, 2ª ed., Lisboa, Moraes Editores, 1977, p. 27 – 28.

²⁵ *Idem*, p. 26.

1.2 A música como vivência

“Tu, num lugar reles!”. Assim, com tamanho espanto, um incógnito encontra-se com o poeta desprovido de auréola, agora igualmente anónimo, sem traços que o tornem diferente dos outros – um “simples morta[l]”. Em escassíssimas linhas, Baudelaire desconstruía a imagem do poeta aureolado, “bebedor de quintas-essências [,] [...] saboreador de ambrósias”.²⁶

O sujeito que se revela na poesia de Manuel de Freitas também é um frequentador de lugares que alguns poderiam descrever como reles – bares e tabernas, claro está. E é também frequentador de eventos musicais que, muitas vezes, pouco terão de erudito (salvo as devidas e significativas excepções que não deixarão de merecer comentário). É mais um numa multidão que se constitui como um corpo mundano, prosaico e popular. Como pode ser mundana, prosaica e popular a música que aí se ouve.

Encontramo-nos, deste modo, perante um lirismo no qual o sujeito poético se coloca no mesmo plano daquele que se encontra ao seu lado – eventualmente o seu próprio leitor, comprador da sua poesia. Não se coíbe de falar para o lado, dirigindo-se a um “tu”, mas não uma segunda pessoa que não passe apenas de uma figura de retórica (sendo que nunca poderá deixar de o ser), antes uma que assume a sua condição: “Pois é, leitor, estamos outra vez / na mais bela praça de Lisboa, / com taberna a condizer”.²⁷ É uma taberna. Podia ser o “Armazém 22”,²⁸ o “Rock Rendez-Vous”,²⁹ a “Jukebox”,³⁰ “adegas e cocheiras”³¹ onde há sempre música. Ou, então, sítios ditos mais elevados que, pela circunstância, alguns poderiam considerar que se tornam mais rasos: um

²⁶ Charles Baudelaire, *O Spleen de Paris (Pequenos Poemas em Prosa)*, Lisboa, Relógio d’Água, 1991, p. 131. Ainda que Baudelaire não explicita que se trata da figura de um poeta, a leitura que recorrentemente se faz aponta nesse sentido. Esta leitura não é, de resto, estranha a Manuel de Freitas: “Em rigor, não podemos identificar o perdedor da auréola com a figura do poeta, até porque o texto nunca o nomeia como tal. No entanto, quer os epítetos que lhe são aplicados («buveur de quintessences», «mangeur d’ambrosie»), quer o próprio final do poema, autorizam-nos a supor que o comércio das musas lhe não era (ou não foi) indiferente.” in Manuel de Freitas, “Acima de nada – uma leitura caótica de «Perte d’auréole»”, *Revista Intervalo* n.º 1, p. 22.

²⁷ Manuel de Freitas, *Os Infernos Artificiais*, Lisboa, Frenesi, 2001, p. 29. (itálicos meus).

²⁸ *Idem*, *Jukebox*, Vila Real, Teatro de Vila Real, 2005, p. 21.

²⁹ Manuel de Freitas e José Miguel Silva, *Walkmen*, Lisboa, &etc, p. 13.

³⁰ Manuel de Freitas, *Jukebox*, p. 20.

³¹ *Idem*, *Jukebox 2*, Vila Real, Teatro de Vila Real, 2008, p. 16. Muitos outros lugares existem, nomeadamente nos paratextos.

“convento do Carmo” onde se assiste a um concerto de Suicide, o “sombrio castelo de Montemor” onde toca uma obscura banda francesa.³² Ou seja, o comentário que Manuel de Freitas faz em relação aos *poetas sem qualidades*, também se poderia aplicar aos mundos tematizados na poesia do Autor: “Estamos, portanto, em Portugal, mas não necessariamente no *Majestic* ou na *Brasileira do Chiado*”.³³

De facto, na sua maioria, não são experiências de onde, aparentemente, se deduz uma grande elevação. Pelo contrário, percebe-se mesmo uma forte tendência para o terreno. Não pretendendo ser exaustivo (nem repetitivo), reporto-me apenas a *Jukebox* e *Jukebox 2*. Logo na epígrafe do segundo livro, cita-se David Berman, vocalista dos Silver Jews,³⁴ e dá-se o mote: “We’re gonna take a ride in the *dirt*, / We’re gonna die until it doesn’t hurt, / And then they can bury us side by side”.³⁵ Depois, Billie Holiday revela “um sorriso que já só no *chão* / se fazia voz”,³⁶ Milva *ajoelha-se* no Théâtre des Bouffes du Nord,³⁷ um destino *arrasta-se*.³⁸ Agregada está também uma ideia de violência, muito associada a uma experiência de juventude:

Penso às vezes que mais valia
ter-te deixado ali, no *chão* do bar,
poupando-te ao massacre do futuro.³⁹

O mesmo acontece num poema em que não se percebe com exactidão se o músico ao qual o poema se refere desce do palco, ou se o sujeito, que narra este episódio, invade o seu lugar. O que interessa é que ficam ambos no mesmo plano, de resto, à semelhança do que acontece na relação entre o poeta e o leitor:

O vocalista *estatelava-se*, quase previsível,
contra as tábuas de madeira.

³² *Idem*, *Jukebox*, respectivamente p. 23 e 24.

³³ *Idem*, “O tempo dos poetas”, p. 12.

³⁴ Silver Jews, conjunto liderado essencialmente por David Berman, também poeta com obra publicada. Editam o primeiro álbum em 1994 e o derradeiro em 2008. David Berman põe fim a este grupo em 2009.

³⁵ Manuel de Freitas, *Jukebox 2*, Vila Real, Teatro de Vila Real, 2008, p. 5. (itálicos meus). Podemos encontrar estes versos na canção “Room games and diamond rain” incluída no álbum *Bright Flight*, editado em 2001.

³⁶ *Idem*, *Jukebox*, p. 12. (itálicos meus).

³⁷ *Idem*, p. 19. Referência ao álbum de Milva e Astor Piazzolla gravado ao vivo no Théâtre des Bouffes du Nord em 1984.

³⁸ *Idem*, *Jukebox 2*, p. 16.

³⁹ *Idem*, *Jukebox*, p. 20. (itálicos meus).

Injurie-i-o, *espezinhando* quem nenhuma culpa
tinha, na violência gratuita desses anos
[...]
Foi mais uma das vezes em que poderia
ter morrido, após discreto e merecido espancamento.
Mas sobrevivi a isso, aos piores anos, às noites
sem saída.⁴⁰

Da mesma forma que o poeta perde a auréola, este vocalista perde o seu lugar, a elevação quase mística própria do artista, indivíduo para quem se tem de olhar de baixo para cima, numa posição muito própria à admiração por parte de quem pagou para ver o espectáculo. Aqui, o “vocalista” desce do seu pedestal – do seu palco. E o sujeito que se apresenta no poema vai novamente ao tapete, estância última que acaba por ser acolhedora:

[A]ceitávamos a derrota, quase
gostávamos dela – desse vômito que
nos selava os dias, junto de *qualquer*
chão.⁴¹

É notória uma suposta confessionalidade por parte do sujeito poético – o que faz do leitor o seu cúmplice –, por meio de uma experiência musical e de uma das suas características: “its direct emotional intensity”⁴² (curioso e significativo notar a semelhança entre “emotional intensity” e “tensão [...] emocional”⁴³).

Visto que esta poesia funciona “num registo [...] mais próximo de uma realidade empírica eventualmente partilhável com o leitor”,⁴⁴ este último, através das noções de tempo e espaço, e sobretudo da combinação das duas – acontecimentos –, e ao invés da acronia e da *falta de chão* que dominava numa certa tendência da poesia do século XX e que “[punha] o leitor a milhas da poesia”,⁴⁵ reconhece o seu “mundo habitual”⁴⁶ e um

⁴⁰ *Idem*, p. 23. (itálicos meus).

⁴¹ *Idem*, *Jukebox 2*, p. 14. (itálicos meus).

⁴² Simon Frith, “Towards an aesthetic of popular music” in AA. VV., *Music and Society – the politics of composition, performance and reception*, edited by Richard Leppert and Susan McClary, Cambridge, Cambridge University Press, 1987, p. 139.

⁴³ Joaquim Manuel Magalhães, *Os Dois Crepúsculos*, p. 258.

⁴⁴ Fernando Pinto do Amaral, “A porta escura da poesia”, *Revista Relâmpago*, n.º 12, Lisboa, Fundação Luís Miguel Nava, p. 23.

⁴⁵ Joaquim Manuel Magalhães, “Manhã de muita noite”, p. 36.

determinado tipo de experiência que, se não é semelhante à sua, será pelo menos familiar ou credível e possível. Concretizo, destacando, em primeiro lugar, o poema “Lou Reed, 1998”⁴⁷ por poder chegar a uma “amostra” mais abrangente.

Sem nunca mencionar o evento para o qual o poema remeterá, qualquer leitor atento que repare na data do título, na universalidade do acontecimento (“o barulho / do nada sobrepunha-se / nas mais diversas línguas”), na proximidade ao Tejo, supõe que se trata de um concerto de Lou Reed organizado no contexto da Exposição Universal de 98 (Expo’98). Não será de todo estranho que uma multiplicidade de leitores se reveja na experiência de que Manuel de Freitas dá conta. Por este efeito de empatia, aquele que lê aproxima-se daquele que escreve e que, dessa forma, comunica.

Outro exemplo: “Pergunto-me, às vezes, o que será / feito da Antónia da Contraverso”, lemos num poema de *O Coração de Sábado à Noite*.⁴⁸ Pessoalmente, pergunto-me, às vezes, o que será feito do Sr. Vítor e do Sr. Rui da Tubitek. Quero dizer: se soubermos que Contraverso é o nome de uma extinta loja de discos lisboeta, veremos que a questão que o sujeito poético coloca é uma questão absolutamente comum. Trata-se de uma experiência com a qual o leitor se pode facilmente relacionar e que pode integrar na sua vivência pessoal. Mas mesmo que não saiba identificar a Contraverso, o poema continuará, para ele, absolutamente legível:

Uma cidade faz-se desses pequenos
gestos, desses rostos. Era como ver,
por detrás do vidro da tarde, o disco
que mais queria – agora que nada quero.
Era um furacão, um sorriso sem balas
ameaçando a adolescência por sarar.

Mas sei, tive mesmo de saber, os
caminhos que tornavam próxima e
urgente a travessa da queimada,
com bares e restaurantes
onde a vida deixou de poder entrar.

Pudesse eu oferecer à Antónia da

⁴⁶ Rosa Maria Martelo, *op. cit.*, p. 301.

⁴⁷ Manuel de Freitas, *Jukebox*, p. 16.

⁴⁸ *Idem*, *O Coração de Sábado à Noite*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2004, p. 18.

Contraverso um copo de vinho
ou um charro, qualquer coisa que
me lembrasse que estive ali.

Mas nem os prédios em demolição respondem.

O que me importa salientar é a ideia de um lirismo de proximidade que se avizinha de uma tendência verificável sobretudo na poesia espanhola do último quartel do século XX, isto se a pensarmos como “uma poética do contar, em lugar do cantar, na qual são valorizados o coloquialismo, o intimismo e a narratividade”.⁴⁹ Não que isto seja uma novidade ou necessariamente importação. Basta recuar a Joaquim Manuel Magalhães. Tomemos como exemplo o poema “Princípio”:⁵⁰ está lá o discursivismo, o confessionalismo que faz “voltar junto dos outros, voltar / ao coração, voltar à ordem / das mágoas”, o prosaísmo “das palavras comuns”, o regresso à “linguagem / limpa” pelas “gramáticas da preservação” e pela “construída sintaxe”, a vontade de *contar* “esse desencanto / que deixou de *cantar*”.⁵¹

Nesta divisão entre *contar* e *cantar* encontra-se uma diferença essencial da poesia de Manuel de Freitas. Ausente fica a mallarmeana noção de poesia como “l’explication orphique de la terre, qui est le seul devoir du poète et le jeu littéraire par excellence”.⁵² Por outro lado, a narratividade parece-me um dado adquirido e por demais realçado quando se trata da poesia de Manuel de Freitas, podendo essa evidência ser cruzada com o desejo de comunicar que o próprio notava nos poetas por ele antologados em *Poetas Sem Qualidades* e que também será perceptível na sua poesia. Ou seja, Manuel de Freitas ambiciona “não um lirismo que coloque a palavra, em sentidos explodidos e múltiplos, como protagonista do poema, mas uma poesia que comunique antes de tudo vivências, angústias e perplexidades do sujeito hodierno”.⁵³

Ora, este ímpeto comunicativo não deixa de ser também partilhado pela música e muito particularmente pelos discursos que a acompanham. Na verdade, a grande maioria das canções ou das peças musicais cuja referência encontramos na obra de

⁴⁹ Rosa Maria Martelo, *Em Parte Incerta – estudos de poesia portuguesa moderna e contemporânea*, Porto, Campo das Letras, p. 244.

⁵⁰ Joaquim Manuel Magalhães, *Os Dias, Pequenos Charcos*, Lisboa, Editorial Presença, [1981], p. 13.

⁵¹ (itálicos meus).

⁵² Stéphane Mallarmé, “Autobiographie”, *Œuvres Complètes*, s/l, Gallimard, 1945, p. 663.

⁵³ Luís Maffei, “A impura máquina de música de Manuel de Freitas – uma resenha a *Jukebox 2*”, *Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF*, Vol. 2, nº2, Abril de 2009, p. 157.

Manuel de Freitas não serão somente instrumentais ou um mero exercício de estilo, encerrando também consigo um acompanhamento verbal. Na sua designação inglesa, que aqui interessa apontar, *lyrics*. Este lirismo musical, tal como na poesia, não deverá nunca ser entendido como um todo sem movimentos ou tendências. Não poderemos, no entanto, deixar de considerar que, provavelmente por não sentir essa necessidade, poucas vezes ele atingirá um nível abstractizante idêntico ao de muita poesia, que, justamente, procurou unir-se à música, *instrumentalizando* a linguagem.⁵⁴

Assim, o lirismo que encontramos na abordagem musical, sobretudo a partir de meados do século XX e em determinados géneros que são aqueles que merecem maior destaque da parte de Manuel de Freitas (como será referido adiante neste trabalho), funciona essencialmente sobre uma relação muito directa e realista, resultando numa cumplicidade com o ouvinte e numa abordagem de aparente fidelidade na relação entre arte e vida. Isto à semelhança do que acontece com a poesia de Manuel de Freitas, sendo que essa aparente fidelidade não deixará nunca de ser um efeito: “[o] que é pensado é o efeito de sinceridade como verosimilhança (daí a noção de artifício, que tudo em arte tem de ser para ser arte) e nunca como verdade”, faz notar Joaquim Manuel Magalhães.⁵⁵ E insiste nesta ideia na já anteriormente citada crítica a *Game Over*: “Bem ancorado na relação palavra/realidade, o autor sabe afirmar a evidência de que essa realidade é, na poesia cimeira, uma construção de possibilidades e não o relato da veracidade”.⁵⁶

O que este efeito de sinceridade essencialmente permite é a figuração de um sujeito que é relacionado com uma experiência vivencial anterior ao poema e que não é visto meramente como um agente ou veículo – “carne que é a complicada carne / do poema”,⁵⁷ como defendia uma certa modernidade que já foi antes referida. Aquilo que o poema designa é um determinado tipo de experiência que precederia o poema e que pode ser, por exemplo, musical. Deste modo, ganha também relevância a ideia de testemunho enquanto caminho que a actividade estética deve fazer na infindável busca da verdade.⁵⁸

Como vimos antes nas palavras de Joaquim Manuel Magalhães, se o efeito é pensado, e tendo em conta a integração das ideias aqui referidas, então também ganhará

⁵⁴ Voltarei a esta questão no último capítulo deste trabalho.

⁵⁵ Joaquim Manuel Magalhães *apud* Rosa Maria Martelo, *op. cit.*, p. 248.

⁵⁶ Joaquim Manuel Magalhães, “Manhã de muita noite”, p. 37.

⁵⁷ Herberto Helder, *Ofício Cantante*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2009, p. 42.

⁵⁸ Cf. *supra*, p. 13-14.

relevância o papel de uma subjectividade que parte de uma memória pessoal. A isso não será alheia a larga predominância da presença de tempos verbais do passado. O que, de resto, equivalerá a dizer, como nota Rosa Maria Martelo, que “a circunstancialidade não pode ser confundida com o contexto de produção do poema”.⁵⁹ A escrita é um acto reflexivo e não uma constatação das evidências. Como, aliás, escreverá Manuel de Freitas: “Saio à rua de caneta, mas sem qualquer intenção de a utilizar. Depois, escrevo ou não escrevo *sobre* o que vejo, o que sinto, o que sofro”.⁶⁰ Ainda que a experiência do tempo seja um dos núcleos desta poesia, a construção do poema necessita de uma certa distância em relação à circunstância, reconhece Manuel de Freitas. Isto talvez ao contrário da “triste figura da rapariga espanhola” que no concerto de Gustav Leonhardt “ao [seu] lado rabiscava poemas”, como sugere o poema.⁶¹ Ao mencionar a triste figura e os depreciativos rabiscos, Manuel de Freitas obviamente coloca em causa a utilidade da poesia, sobretudo numa circunstância em que é a música que domina, mas também o acto de escrever poemas em público, pedantice e laivo aurático ao qual Manuel de Freitas não se pode dar se quer passar despercebido no meio da multidão.

Em *Uma Espécie de Crime*, ensaio dedicado ao estudo da escrita de Herberto Helder, Manuel de Freitas afirma:

A questão [será] saber se a literatura é possível sem [a] dimensão empiricamente verificável (no sentido, entenda-se, de um re-conhecimento – e não uma inútil indagação biografista). Não há, obviamente, respostas definitivas, mas a melhor poesia [...] parece responder negativamente.⁶²

Voltamos à noção de uma poesia enraizada num mundo que se apresenta como parecendo familiar, acrescentando aqui a valorização da relação entre arte e vida. Assim poderemos entender, por exemplo, a epígrafe de *Blues for Mary Jane*, citação de Billie Holiday: “Anything I do sing it’s part of my life”.⁶³

Ora, uma rápida pesquisa pela internet coloca-nos perante determinadas evidências. Mostra-nos, por exemplo, um bilhete de um concerto de Painkiller⁶⁴ no

⁵⁹ Rosa Maria Martelo, *op. cit.*, p. 248.

⁶⁰ Manuel de Freitas, “Glass enclosure”, p. 145. (itálicos meus).

⁶¹ *Idem*, *Jukebox 2*, p. 15. Gustav Leonhardt, consagrado organista.

⁶² *Idem*, *Uma Espécie de Crime: apresentação do rosto de Herberto Helder*, Lisboa, &etc, 2001, p. 49.

⁶³ *Idem*, *Blues For Mary Jane*, Lisboa, &etc, 2004, p. 5. Billie Holiday profere esta declaração em 1957 no programa de televisão *The Sound of Jazz*, excerto disponível em http://www.youtube.com/watch?v=nCDbl_Wg1g0 visto em 21/11/2009.

⁶⁴ Painkiller, conjunto norte-americano. Edita álbuns de originais entre 1991 e 1994.

Armazém 22, registos jornalísticos de concertos que confirmam datas e artistas, deixam-nos ouvir uma *bootleg* de um concerto de Von Magnet⁶⁵ no castelo de Montemor. Tal como uma atenta leitura de jornal nos permite ler uma reportagem sobre tabernas ribatejanas, local tão frequentado pela poesia de Manuel de Freitas. Ainda que neste caso a música não seja considerada, parece-me relevante destacá-lo quando se trata de falar de uma poesia que se inscreve num mundo de circunstâncias partilháveis com o leitor e que induz uma leitura supostamente autobiográfica. Para esse efeito, comparo o discurso poético e o jornalístico.⁶⁶ Em “De Profundis”⁶⁷ lemos:

Estavam afinal abertas
as *portas de saloon*, castanhas,
mas o vazio da taberna
apenas me fez reparar
nas muletas encostadas ao balcão,
de um negro que quase ficava bem
com o *azul forte* das paredes
[...]
Contou-nos que fora atropelada
numa passadeira junto ao tribunal
[...]
De resto, sublinhou, estará sempre por ali.
Estaremos sempre por ali, *Zulmira*.

No artigo de jornal, cuja maior fotografia é a de uma senhora sentada em frente de um cenário *azul forte* e identificada, na legenda, como *Zulmira*, lê-se: “Bamboleiam as *portas de saloon*”, ou, “há dois anos um *acidente* debilitou-a”.⁶⁸

As afinidades são por demais evidentes e, aparentemente, este puzzle parece encaixar na perfeição. Acontece que não é necessariamente isso que interessa, se se trata apenas de uma das faces desta poesia e o poema nunca se poderá esvaziar nela. Interessa, sim, verificar que estas sintonias apontam para determinadas opções nucleares

⁶⁵ Von Magnet é uma banda que começa a gravar em 1986 e que se mantém no activo até hoje.

⁶⁶ Esta simetria interessará até mesmo pelo que nesta poesia existe de dimensões de narratividade, realismo, linguagem prosaica e coloquial.

⁶⁷ Manuel de Freitas, *Terra Sem Coroa*, Vila Real, Teatro de Vila Real, 2007, p. 13-14. (itálicos meus).

⁶⁸ Sérgio Fernandes, “Taberneiras de barba rija”, *Revista Única – Expresso* n.º 1935, 28 de Novembro de 2009, p. 71-72. (itálicos meus).

para o desdobramento desta poética. Assim, aquilo com que a poesia de Manuel de Freitas “se defronta [é com] a banalidade, a dimensão social da vida quotidiana, as próprias estruturas linguísticas anónimas, a trivialidade da vivência”,⁶⁹ sendo que todos esses aspectos acabam por estar extraordinariamente ligados à música e à generalidade dos fenómenos que a envolvem.

⁶⁹ António Guerreiro, “Para uma poesia «menor»”, *Expresso*, 8 de Fevereiro de 2003, p 44.

1.3 “all filled up with what other people need”: a *jukebox* – objecto de escolha e partilha

*Suffering jukebox, such a sad machine,
you're all filled up with what other people need.
Hardship, damnation and guilt
make you wonder why you were even built.*

David Berman (Silver Jews), “Suffering jukebox”

Na poesia de Manuel de Freitas, a presença da música é uma inevitabilidade. Como o próprio faz questão de esclarecer: “Há apenas cadáveres; acenando, bebendo, dormindo ou não dormindo ao nosso lado. E música, fatalmente”.⁷⁰ Essa presença é notória, desde logo, nos paratextos, e muito concretamente nos títulos, ponto de partida para qualquer leitura. Títulos de canções, de peças musicais, nomes de autores ou de meios de reprodução musical estão frequentemente na origem de títulos de poemas e de livros. Títulos de poemas serão dezenas, pelo que enumerá-los implicaria uma lista excessivamente longa. Já os títulos de livros que partem de uma referência musical, especifico-os por serem em menor número e pela importância que esse tipo de paratexto deverá merecer: *Todos Contentes e Eu Também*,⁷¹ *BWV 244*,⁷² *Büchlein für Johann Sebastian Bach*,⁷³ *O Coração de Sábado à Noite*,⁷⁴ *Jukebox* e *Jukebox 2*, *Aria Variata*⁷⁵ ou *Qui Passe, for My Ladye*.⁷⁶

⁷⁰ Manuel de Freitas, “Glass enclosure”, *Revista Relâmpago*, n.º 12, p. 145.

⁷¹ Traduzido de “Todos contentos y yo también”, música de Rainbirds editada em 1993 no álbum *In a Different Light*.

⁷² BWV – Bach-Werke-Verzeichnis – sistema de identificação das peças musicais de Johann Sebastian Bach. BWV 244 refere-se à Paixão Segundo Mateus.

⁷³ Alusão a *Clavier-Büchlein vor Wilhelm Friedmann Bach* e a *Clavier-Büchlein vor Anna Magdalena*.

⁷⁴ Traduzido de *The Heart of Saturday Night*, álbum de Tom Waits editado em 1974.

⁷⁵ Composição de Bach - BWV 989.

⁷⁶ “Qui Passe: for My Ladye Nevell”, peça musical de William Byrd datada do século XVII. A estes títulos poderíamos ainda acrescentar *Juxta Crucem Tecum Stare*, citação do texto “Stabat mater”, frequentemente musicado; *Walkmen*, que obviamente remete para o walkman (objecto reproduzidor de áudio), como pode confirmar-se pelo conteúdo do livro em causa; e *Intermezzi*, *OP. 25*, cujo título remete para a categorização dada a algumas peças musicais.

Serve isto para dizer que, perante tais paratextos, a música terá de ser uma referência não só para os poemas que directamente a citam ou a referem de alguma forma, mas também para todos aqueles que estão incluídos em obras cujo título tem uma qualquer referência musical. Assim, frequentemente teremos de consentir que existe um fundo musical, uma espécie de banda sonora.

Ora, essa banda sonora chega pelos mais diversos meios. Cassetes, por exemplo:

é o que me apetece dizer dessa noite,

dessa noite «antiga como o tempo»

que viajou numa cassete

em casebres demolidos

e sofreu amputações

por culpa de um charro

ou de alguém que nunca vi,

até que chegasse a mim,

não menos casualmente.⁷⁷

Ou no poema “Von Magnet, 1992”, incluído no mesmo livro:

as cassetes

e as palavras que as sustinham

eram um modo de chegar à certeza

de outro corpo. Gente que nunca mais

vi, música que já não ouço, depois

de me terem ferido os piores anos.⁷⁸

Desta forma, logo percebemos que a música é uma forma de comunhão, uma estrutura intangível cuja representação física “viaj[a]”, vai passando de mão em mão, como se de um testemunho se tratasse. Modo de combater a solidão pelo reconhecimento de que outros partilham referências e experiências, mesmo que não se

⁷⁷ Manuel de Freitas, *Jukebox*, p. 19.

⁷⁸ *Idem*, p. 24.

conheça esses estafetas: “um modo de chegar à certeza / de outro corpo”.⁷⁹ Deriva isto da noção de que

[t]he experience of pop music [que aqui deve ser lida por oposição a música erudita] is an experience of placing: in responding to a song, we are drawn, haphazardly, into affective and emotional alliances with the performers and with the performers’ other fans.⁸⁰

O mesmo fenómeno acontece com um meio de comunicação ligado à área musical:

Era antes da Internet: um recanto
do *Blitz* onde se expunham ou partilhavam
(des)prazeres, um improvisado conjunto
de referências que nos pudesse
aproximar de alguém,
nem que fosse de nós próprios.⁸¹

Supõe-se que o sujeito se refira a um espaço no jornal musical *Blitz* intitulado “Pregões e declarações”, página para onde os leitores enviavam pequenos textos de forma a serem publicados, comunicando entre si se fosse esse o seu propósito. Estranhos, novamente, postos a dialogar através de “(des)prazeres, um improvisado conjunto / de referências” de modo a que pudessem ser uma companhia na solidão: “Estávamos, como sempre, demasiado sós”.⁸²

Todos os meios servem para a música se reproduzir, difundir e para pôr pessoas em contacto. Tanto entre desconhecidos como entre conhecidos que não podem comparecer. Neste caso, até mesmo o telemóvel entra na equação, objecto de comunicação por excelência no início do século XXI, atalhador de distâncias:

Pelo telemóvel dele, *cumbias*
e *milongas* chegavam não sei onde,

⁷⁹ *Ibidem.*

⁸⁰ Simon Frith, *op. cit.*, p. 139.

⁸¹ Manuel de Freitas e José Miguel Silva, *Walkmen*, Lisboa, &etc., 2007, p. 9.

⁸² *Ibidem.*

a um qualquer recanto deste mundo.⁸³

Ao pensarmos na narratividade que marca os poemas de Freitas, teremos de considerar que existem lugares e personagens que recorrentemente se apresentam no texto. Taberneiros e tabernas – “exílio cantante” –,⁸⁴ *barmen* e bares, donos de cafés. Como o café *Estádio*, local onde se encontra outro objecto reprodutor de música: uma “roxa e resignada *jukebox*”.⁸⁵

Em relação a outros reprodutores (cassetes, CD'S, telemóveis), a audição da música através de uma *jukebox* difere essencialmente na sua circunstância. A *jukebox* encontra-se normalmente num espaço público, pelo que a experiência musical que proporciona nunca será individual e privada. A canção que se ouve é para todos, torna-se um factor comum. Como nota Luís Maffei, “um dos problemas desta geração de poetas”, aquela em que se inclui Manuel de Freitas, será “localizar o que há de comunitário em ruas cada vez mais hostis”.⁸⁶ Nesse sentido, provavelmente mais do que a qualquer outro factor, caberá à música esse papel aglutinador.

Cria-se assim uma comunidade de pessoas “rodead[as] de cervejas e canções”.⁸⁷ Desconhecidos conhecidos. Como o sujeito e

o já não muito rapaz que no *Estádio*
ocupava a mesa à minha frente,
por volta das duas da manhã.

Não era comigo que falava
(creio, aliás, que nunca o fez),
embora nos conheçamos de beber
excessivamente nos mesmos sítios.⁸⁸

⁸³ Manuel de Freitas, *Blues For Mary Jane*, p. 30.

⁸⁴ *Idem*, *Os Infernos Artificiais*, p. 21.

⁸⁵ *Idem*, *Estádio*, Lisboa, Edição do Autor, p. 11.

⁸⁶ Luís Maffei, “Os poetas sem qualidades: em busca da contemporaneidade possível”, <http://seer.fclar.unesp.br/index.php/letras/article/viewFile/62/54> visto em 27/01/10, p. 158.

⁸⁷ Manuel de Freitas, *Walkmen*, p. 19.

⁸⁸ *Ibidem*.

Transparece um sentimento de especularidade nestes desconhecidos e a *jukebox* serve “para semear de tristeza ou escárnio / *os mesmos fados*”.⁸⁹ O sujeito-poeta vai captando histórias, fragmentos de outras vidas – “o(s) resto(s)” –⁹⁰ incluindo-os na sua escrita.⁹¹

Essas vivências outras, o sujeito vai deduzi-las frequentemente da canção que se ouve. Há algo na escolha de uma canção que diz da vida de quem a escolhe. Assim,

[u]ma Senhora Dona Puta (reformada de tudo
excepto do tabaco) chorava sem lágrimas
o disco riscado de que mais gostava: «*Em palhas deitado...*»,⁹²

enquanto outras “só acreditam em evidências e em Tristão da Silva, quando o vinil obedece”.⁹³ Ou ainda, mais uma vez,

[a]o meu lado, em silêncio, uma puta
com os seus redondos cinquenta anos bebe cerveja
com um cliente discreto e ocasional.
[...]
Enquanto
se arrasta mais uma vez, vindo da jukebox, um fado
roufenho da cor da mentira: *Valeu a pena*,
o que não pode valer – este insucesso cabrão.⁹⁴

⁸⁹ Manuel de Freitas, *Blues For Mary Jane*, p. 15. (itálicos meus).

⁹⁰ *Idem*, “O tempo dos puetas” in AA. VV., *Poetas Sem Qualidades*, p. 12.

⁹¹ Sobre esta questão interessa ler uma passagem de *A Noite dos Espelhos – modelos e desvios culturais na poesia de Al Berto* (Lisboa, Frenesi, 1999), na qual Manuel de Freitas explica a utilização do termo *desvio* no sub-título da obra: “*Desvio* quer sobretudo significar a apreensão (literária) de um *modelo vivo* e a cumplicidade que com ele se estabelece. Por outras palavras, trata-se de um modo de influência que *ultrapassa*, se quisermos, o *espaço literário* para se inscrever naquilo que – à falta de melhor – designaria como esfera do *vivido* (presença do outro enquanto influência *bio-gráfica*, por mais que o termo pese às nossas boas consciências pós-estruturalistas...)” (p. 7). Se é verdade que este desvio diz respeito sobretudo a modelos literários (o exemplo que a seguir se dá remete para Rimbaud) e à poesia de Al Berto, tomo a liberdade de me desviar ainda um pouco mais e observar a *apreensão literária* de um *modelo vivo* anónimo, por parte de Freitas, até mesmo porque a este “[n]ão [...] inquietam os chulos, os assassinos / ou estes mendigos calados. Ilustríssima gente, / de uma má-raça inegável. Prefiro perder / com eles os meus dias, e falar da fome, dos joanetes / ou do preço do azeite. Não tenho tempo / para aprofundar desrazões, nem para conviver com puetas” (Manuel de Freitas, *Os Infernos Artificiais*, p. 21).

⁹² Manuel de Freitas, *Estádio*, p. 9.

⁹³ *Idem*, p. 16.

⁹⁴ *Idem*, *Os Infernos Artificiais*, p. 81.

Neste contexto, não será aleatória a escolha de fados.⁹⁵ Portanto, destinos, histórias. E não o será também pela origem do fado e da identificação que se pode estabelecer entre essas mulheres e a figura da Severa, a primeira grande cantora de fado, mulher de “multilateral vocação amorosa”.⁹⁶ Estamos, de resto, na reduto primitivo do fado – “tabernas e prostíbulos”,⁹⁷ onde se encontram as fadistas,

Essas que em tascas imundas
Sempre de copo na mão,
Desgrenhadas, descompostas,
De dia e de noite estão.⁹⁸

Por outro lado, existe também a identificação entre o género e aquilo que comumente e perigosamente se designa como o sentimento do dito povo português – “canção nacional”;⁹⁹ “tão aclamado como o hino nacional”;¹⁰⁰ “alma de um povo”,¹⁰¹ entre outras designações similares. Aliás, o próprio sujeito acaba por aderir a esta ideia: “Aqui quem actua / são *eles*, frutos disformes de uma «alma / nacional» que subscrevemos sem pensar muito”.¹⁰² Longe de podermos falar de uma poesia nacionalista, a verdade é que o sujeito não

trocaria por nenhum *corrido*
de Chavela o fado que daqui a pouco
voltará a sair da velha jukebox.¹⁰³

Parece-me que a importância que Freitas dá ao fado estará associada ao facto de o podermos pensar como parte “[d]as músicas populares[,] [aquelas] que melhor definem a história de um povo e [...] as que têm mais emoção [...] [.] [S]obreviventes:

⁹⁵ “em palhas deitado” poderá ser referência à tradicional canção natalícia ou à paródia de Frei Hermano da Câmara no seu fado “Lua nova”; Tristão da Silva - fadista; “Valeu a pena”, fado cantado por Maria da Fé.

⁹⁶ António Osório, *A Mitologia Fadista*, Lisboa, Livros Horizonte, s/d, p. 27

⁹⁷ *Idem*, p. 33.

⁹⁸ *Apud* António Osório, *op. cit.*, p. 23.

⁹⁹ *Idem*, p. 10.

¹⁰⁰ *Idem*, p. 25.

¹⁰¹ Maria Luísa Guerra, *Fado – Alma de um Povo*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2003.

¹⁰² Manuel de Freitas, *op. cit.*, p. 22.

¹⁰³ *Idem*, [Sic], Lisboa, Assírio & Alvim, 2002, p. 37.

sobreviveram ao esquecimento e ajudaram os povos que as cantam a sobreviver”.¹⁰⁴ Esta capacidade de resistência é um dado importante se virmos no fado uma canção de “familiaridade com a morte”¹⁰⁵ e, a este nível, próxima, portanto, de uma poesia – a de Manuel de Freitas – em “que uma das linhas de força [...] terá que ver com a morte”.¹⁰⁶

Acontece que esta, “ao que parece, / é por natureza pessoal e intransmissível”,¹⁰⁷ mas também aquilo “que mais se opõe à música”.¹⁰⁸ Ou seja, a música, ao que parece, é por natureza colectiva e transmissível. Forma de *comunicação, em suma*, a música dá-nos a certeza de estarmos vivos. Ou, pelo menos, uma breve possibilidade de enganar a morte:

ouço o mar, o tecno vindo
de um bar onde outros (mais
felizes?) agora se engatam
e adiam a manhã e a morte.¹⁰⁹

Adia-se o inevitável, procuram-se formas de estabelecer contacto, ainda que “a «solidão», mesmo se cerzida a outra, não se transform[e], neste universo poético [...], em efectiva companhia; transforma-se, se muito, numa espécie de solidão acompanhada”.¹¹⁰ Ora, esta “solidão acompanhada” é também perceptível em muitos dos paratextos de Manuel de Freitas, nomeadamente nas recorrentes epígrafes, tal como acontece na maior parte dos poemas de *O Coração de Sábado à Noite*. Cito apenas uma dessas epígrafes: “[com o Visconde, no *Mezcal*]”.¹¹¹ De resto, este modelo – *com x, em y* –¹¹² repete-se em muitas outras epígrafes. A escrita, que é necessariamente uma actividade solitária, torna-se menos isolada se houver no seu horizonte outro nome, outro corpo, outra circunstância – uma memória. De resto, a memória tem na música um

¹⁰⁴ Jordi Savall, entrevista dirigida por Cristina Fernandes, *Ípsilon*, suplemento do jornal *Público*, sexta-feira 29 de Janeiro de 2010, p. 21.

¹⁰⁵ Joaquim Pais de Brito, “Sobre o fado e a história do fado” in Pinto de Carvalho (Tinop), *História do Fado*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1982, p. 16.

¹⁰⁶ Luís Maffei, “A ferida altivez do demiurgo”, p. 11.

¹⁰⁷ Manuel de Freitas, *Todos Contentes e Eu Também*, Porto, Campo das Letras, 2000, p. 48.

¹⁰⁸ *Idem*, *Beau Séjour*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2003, p. 22.

¹⁰⁹ *Idem*, [Sic], p. 61.

¹¹⁰ Luís Maffei, “A ferida altivez do demiurgo” in Manuel de Freitas, *Portugal 0 I: Manuel de Freitas*, Rio de Janeiro, Oficina Raquel, p. 24.

¹¹¹ Manuel de Freitas, *O Coração de Sábado à Noite*, p. 20.

¹¹² De referir que este modelo parece influenciado por uma canção de Tom Waits: “Eggs and sausage (In a Cadillac with Susan Michelson)”. Waits é um dos nomes mais recorrentes na obra de Manuel de Freitas. Edita o primeiro álbum – *Closing Time* – em 1973.

precioso auxiliar. Como podemos ler no poema “Grapefruit Moon”, também título de canção de Tom Waits:

Não é fácil resistir a tudo
o que nos roubam.
Tempo, memória, mundo.
[...]
A música era esta.
Perdemos quase tudo.¹¹³

Dar ênfase a um “registo algo cifrado, só entendível por [supostos] amigos e clientes”¹¹⁴ será, então, exercício redutor. O que fica cada vez mais claro é “que existe bastante afecto na dura poesia de Manuel de Freitas”.¹¹⁵ E, daí, muitos nomes. Tanto nomes dificilmente reconhecíveis pelo leitor (pensemos, a título de exemplo, nos frequentemente mencionados Skin ou Lex), como outros facilmente identificáveis pelos leitores de Manuel de Freitas, casos de José Miguel Silva ou Rui Pires Cabral.

Assim, epígrafes e dedicatórias circulam entre uns e outros. E pelo meio há também *música, fatalmente*. No poema “Don’t smoke in bed”, em cuja epígrafe se lê “*depois de ter relido Música Antológica & Onze Cidades*”, livro esse de Rui Pires Cabral, o sujeito confessa que “nunca tinha visto / [...] tanta música em comum, na «jovem poesia portuguesa»”.¹¹⁶ Este tipo de diálogo repete-se no poema “IX” de *Estádio*, dedicado a Rui Pires Cabral: “ficamos os dois com pena / de não podermos comprar uma canção / de Brassens, Young Marble Giants ou Freddy”,¹¹⁷ sendo que os Young Marble Giants são referidos num outro poema, de *Jukebox 2*, novamente dedicado ao autor de *Capitais da Solidão*:¹¹⁸

Não era – terás de convir – muito
provável, isto de eu comprar em Malmö
a banda sonora que te acompanhou

¹¹³ Manuel de Freitas, *op. cit.*, p. 21.

¹¹⁴ Pedro Mexia, “Poetas sem qualidades e poemas sem qualidades”, *Diário de notícias*, 17 de Dezembro de 2004, http://dn.sapo.pt/inicio/interior.aspx?content_id=593058 visto em 15/11/2009.

¹¹⁵ Luís Maffei, “Udenlansk (recensão a *Brynt Kobolt* de Manuel de Freitas)”, <http://pequenamorte.com/2008/09/14-9/> visto em 27/01/10.

¹¹⁶ Manuel de Freitas, *Blues for Mary Jane*, p. 13.

¹¹⁷ *Idem*, *Estádio*, p. 19.

¹¹⁸ Young Marble Giants, editam apenas um álbum, *Colossal Youth*, datado de 1980.

o final da juventude.¹¹⁹

Uma breve leitura encontra mais canções e artistas em comum: “My funny valentine”,¹²⁰ Tom Waits¹²¹ ou Nina Simone.¹²²

O mesmo acontece entre Manuel de Freitas e José Miguel Silva, nomeadamente através de “Innocent when you dream”, de Tom Waits, e “All we ever wanted was everything”, de Bauhaus.¹²³ Manuel de Freitas refere a canção de Waits em poema de *O Coração de Sábado à Noite*,¹²⁴ enquanto que Silva a cita em epígrafe do poema “Por pouco”, incluído em *Vista Para Um Pátio* seguido de *Desordem*. Interessa recordar aqui este poema pela ressonância com algo que já vimos em relação à poesia de Freitas: a importância do meio de audição da música e do modo como esta aproxima indivíduos: “As cassetes circulam, recados / acesos, de mão para mão”.¹²⁵ Já no que diz respeito à canção do conjunto inglês, tanto Manuel de Freitas como José Miguel Silva a citam nos poemas “The sky’s gone out”¹²⁶ e “Meio conto”,¹²⁷ respectivamente, sendo que as abordagens são bem diferentes, algo que seria interessante objecto de estudo num trabalho de outras dimensões.

Mas mais artistas em comum existem: Felt,¹²⁸ The Velvet Underground,¹²⁹ Tuxedomoon¹³⁰ ou Pop Dell’Arte.¹³¹ Estes dois últimos revestem-se de maior

¹¹⁹ Manuel de Freitas, *Jukebox 2*, p. 25.

¹²⁰ De Manuel de Freitas, veja-se o poema “Chet Baker, 1988”, *Jukebox*, p. 14; de Rui Pires Cabral, o poema “My funny valentine” in *Música Antológica & Onze Cidades*, Lisboa, Editorial Presença, 1997, p. 35.

¹²¹ Vários poemas e um livro de Manuel de Freitas referem canções de Tom Waits, como já aqui vimos; de Rui Pires Cabral, veja-se o poema “Kentucky Avenue”, *op. cit.*, p. 21.

¹²² De Manuel de Freitas, cf. o poema “Don’t smoke in bed”, *Blues for Mary Jane*, p. 13-14.; de Rui Pires Cabral, “I put a spell on you”, *op. cit.*, p. 26. Nina Simone, cantora incontornável no século XX, editou álbuns durante um período de quase 50 anos (entre os anos 50 e os anos 90).

¹²³ Bauhaus editam *In The Flat Field* em 1980 e estarão na génese do movimento *gótico* na música, como veremos mais adiante.

¹²⁴ Manuel de Freitas, *O Coração de Sábado à Noite*, p. 8-9.

¹²⁵ José Miguel Silva, *Vista Para Um Pátio* seguido de *Desordem*, Lisboa, Relógio D’Água, 2003, p. 46.

¹²⁶ Manuel de Freitas, *A Flor dos Terramotos*, Lisboa, Averno, 2005, p. 48-49.

¹²⁷ José Miguel Silva, *op. cit.*, p. 47.

¹²⁸ De Manuel de Freitas, veja-se “She lives by the castle”, referência a canção de Felt com o mesmo título in *Qui Passe for My Ladye*, Lisboa, Edição do Autor, p. 33.; de José Miguel Silva, veja-se a citação de letra de canção de Felt na epígrafe de “Má sorte que ela fosse mercenária”, *op. cit.*, p. 53. Felt é o nome de projecto musical de Lawrence Hayward, activo durante a década de 80.

¹²⁹ No poema “Lou Reed, 1998”, de Manuel de Freitas (*Jukebox*, p. 16.), cita-se a letra de uma canção de The Velvet Underground; em José Miguel Silva, cita-se The Velvet Underground no poema “Peste Emocional”, *op. cit.*, p. 52. The Velvet Underground, conjunto nascido nos anos 60, muito próximo da *Factory* de Andy Warhol e tremenda influência para toda a música *pop* que aparece subsequentemente.

¹³⁰ Tuxedomoon lançam o primeiro álbum em 1978, continuando a editar até 2007, ano do último álbum até à data.

importância se pensarmos em *Walkmen*, obra escrita em co-autoria por Manuel de Freitas e José Miguel Silva. Todos os poemas desse livro tomam como título títulos de canções, ora de Tuxedomoon, ora de Pop Dell'Arte. Muita música em comum, sem dúvida. Ainda que não se constituam como uma geração e pareçam até ter medo dessa designação, a verdade é que, pelo menos neste aspecto, existem evidentes afinidades.

Se falo em afinidades, falo de um elemento que estabeleça pontos de contacto entre diferentes indivíduos e os coloque num mesmo plano. Daí que, na poesia de Manuel de Freitas, não seja difícil encontrar um discurso na primeira pessoa do plural – “nós, trio de veras / implausível” naquela “frágil tentativa de concerto”.¹³² Como afirma Rosa Maria Martelo, na poesia contemporânea “o eu pode transformar-se, por vezes, num nós que abrange o Outro no mesmo grupo de pertença. Ou dialogar com um tu”.¹³³ Quanto ao primeiro aspecto, é precisamente isso que acontece em “1987, Joy Division”:

Arrastávamos por adegas e cocheiras
um tremor de ganza e de
mau vinho, um destino sem razão.

E julgávamo-nos urbanos,
*Suburbanos.*¹³⁴

Em relação ao diálogo que se pode estabelecer com a segunda pessoa do singular, convém também lembrar a sua polivalência: “El tú en la lírica tanto puede ser

¹³¹ Pop Dell'Arte, conjunto português que edita o primeiro álbum em 1987, *Free Pop*, e que é liderado por João Peste, figura, de resto, referida no poema “Sonhos Pop”, incluído em *Walkmen* (p.19):

«Eu ainda tenho um sonho a dois,
para citar o meu mestre» - dizia
o já não muito rapaz que no Estádio
ocupava a mesa à minha frente
[...]
Lembrei-me, claro, de ver «o mestre»
dele em 89, encostado à porta
do bar, como se pretendesse insinuar
que não há qualquer saída

¹³² Manuel de Freitas, *Jukebox*, p. 16.

¹³³ Rosa Maria Martelo, *Em Parte Incerta – Estudos de Poesia Portuguesa Moderna e Contemporânea*, p. 255.

¹³⁴ Manuel de Freitas, *op. cit.*, p. 16. (itálicos meus). Os Joy Division editam apenas dois álbuns, *Unknown Pleasures* (1979) e *Closer* (1980), que se tornam fulcrais para o surgimento e definição de determinados géneros musicais como farei notar mais à frente.

una autoapelacion del sujeto como una apelacion al destinatário”.¹³⁵ Assim podemos ler “1988, Nick Cave & The Bad Seeds”:¹³⁶

Preferi, a desoras, aquela
ida à *Jukebox*, onde ouvimos
Birthday Party e levámos (*God
save the punks*) muitíssimos pontapés.
[...]
Penso às vezes que mais valia
ter-te deixado ali, no chão do bar,
poupando-te ao massacre do futuro.¹³⁷

Neste excerto vislumbra-se uma certa ambiguidade que vai no sentido de a interpelação a outro sujeito também poder ser lida como uma interpelação do sujeito poético a si próprio, até mesmo porque nos encontramos perante duas figuras que partilham uma mesma experiência e, presumivelmente, um mesmo grupo de pertença. Assim,

o que podemos observar é o mesmo estilhaçar da identidade pessoal que a Modernidade exprimira através do rompimento da unicidade do sujeito sob um plano figural, mas com uma diferença importante: a de esse estilhaçamento ser agora apresentado a partir de uma experiência comum.¹³⁸

Não será arriscado consentir que a génese e a ligação que existe em grande parte destes grupos de pertença está na música. Os indivíduos pertencentes a este tipo de grupo frequentemente apresentam traços distintivos que permitem a identificação mútua. Pensemos no movimento *punk* e em como podemos, através de uma característica física, relacionar o sujeito que se apresenta nos poemas a um passado ligado a esse movimento:

Fazia 35 anos e eram quase
tantos os amigos que sentou

¹³⁵ Karlheinz Stierle, “Lenguaje e identidad del poema, El ejemplo de Hölderlin” [1997], in Aseguinolaza, Fernando Cabo (org.), *Teorías sobre la Lírica*, Madrid, Arco Libros, 1999, p. 228.

¹³⁶ Nick Cave, músico australiano, começa a gravar em nome próprio em 1984, sendo que teve como elemento do grupo Birthday Party uma das suas primeiras experiências na área musical.

¹³⁷ Manuel de Freitas, *op. cit.*, p. 18.

¹³⁸ Rosa Maria Martelo, *op. cit.*, p. 255-256.

à sua volta[.]
[...]
Já pouco, talvez nada, nos
aproximava.
[...]
*Não trazia o cabelo apontado ao céu.*¹³⁹

Partindo da identificação desses sinais característicos, não será apenas ao *punk* que podemos associar o sujeito. Também o poderemos fazer em relação à tendência *pós-punk/gótica* se pensarmos na atracção pelo negro que lhe é traço característico e de como “fashion and style – both social constructions – remain the keys to the ways in which we, as individuals, present ourselves to the world: we use the public meanings of clothes to say «this is how I want to be perceived»”:¹⁴⁰ “como se [...] / nos pudessem valer esses corações / de plástico, colados a t-shirts *pretas*”.¹⁴¹ Indumentária em tudo semelhante àquela que encontramos em “Diamanda Galás, 2006”:¹⁴²

O amor é velho, senta-se
no *escuro*, prefere não saber
a medida do tempo. Um tempo
que nos encontrava *vestidos*
*de nenhuma cor.*¹⁴³

Não pretendendo entrar em profundidade por um campo que se encontrará perto de uma análise sociológica, a verdade é que percebemos assim o quanto se trata de uma poesia rente à vida e na qual o leitor tropeça na música a cada passo, ou não fosse ela uma inevitabilidade, bem como factor de comunhão e união entre sujeitos. Inescapável é igualmente a importância do fenómeno musical, tendência notória também na mais recente poesia portuguesa que, não se constituindo como um grupo, tem na literatura mais um meio de comunicação.

¹³⁹ Manuel de Freitas e José Miguel Silva, *Walkmen*, p. 30. (itálicos meus).

¹⁴⁰ Simon Frith, *op. cit.*, p. 139.

¹⁴¹ Manuel de Freitas, *Jukebox 2*, p. 16. (itálicos meus).

¹⁴² Diamanda Galás edita o primeiro álbum em 1982, *Litanies of Satan*.

¹⁴³ Manuel de Freitas, *op. cit.*, p. 13. (itálicos meus).

2. DIÁLOGOS COM O UNIVERSO MUSICAL

2.1 Aproximações ao lirismo musical: citação, alusão, relações paratextuais

De modo a fazer uma recolha exemplificativa do tipo de presenças musicais que se percebem na poesia de Manuel de Freitas, de um ponto de vista metodológico importará começar por destacar aquelas presenças que são mais apreensíveis, passando depois para a discussão de como determinadas temáticas e concepções teóricas agregadas à poética de Manuel de Freitas estão presentes em certos géneros musicais mais recorrentemente referidos: o gótico, o industrial, o fado, os *blues* e o tango.

Ora, em relação ao aspecto mais imediatamente perceptível nessas tipologias musicais – a articulação entre letra e música –, serão de destacar os mecanismos de cariz intertextual que mais recorrentemente se observam na obra de Manuel de Freitas: a citação, a alusão e as referências incluídas em paratextos.

É nesse conjunto que encontramos a forma mais clara de apropriação – a citação –, “a segment derived from a pre-text within a subsequent text, where it replaces a *proprie*-segment”.¹⁴⁴ Essa forma é uma estratégia explícita que se explicita graficamente. Ou seja, a citação distingue-se do restante texto através de algumas marcas. Estas marcas também se apresentam na poesia de Manuel de Freitas fundamentalmente através de duas formas – pelo uso de aspas ou pelo recurso ao itálico. Neste aspecto, não haverá grande espaço à ocultação. A citação coloca-se em evidência. Não se tratando de uma forma que apareça, de certo modo, dissimulada, mais do que dar exemplos de citações, interessará demonstrar com que objectivo e em que circunstâncias se recorre a tal estratégia.

Em primeiro lugar, importa destacar a recorrência com que a citação aparece traduzida. O melhor exemplo é o poema “Milva / Astor Piazzolla, 1984”.¹⁴⁵ Neste poema, por duas vezes se citam letras de canções interpretadas pelos artistas citados no título, mas com a particularidade de estarem mudadas para português a partir do italiano, língua que se escuta na gravação. Assim, lê-se “«Abraça-me com força, / agora que vou morrer»” ou “noite «antiga como o tempo»”, sendo que aquilo que se ouve em

¹⁴⁴ Heinrich F. Plett, “Intertextualities” in Heinrich F. Plett, *Intertextuality*, Berlin, Walter de Gruyter & Co., 1991, p. 9.

¹⁴⁵ Manuel de Freitas, *Jukebox*, Vila Real, Teatro de Vila Real, 2005, p. 19.

“Los pajaros perdidos” e “Suoneranno le sei”, respectivamente, é “Abbracciami forte, perché sento che la morte” e “antiguo como el tiempo”. Encontramos o mesmo tipo de citação em “Zulmira, ao amanhecer”:¹⁴⁶ “Entre os teus braços largos deponho / em silêncio *aquela negra noite do meu mal*”. Nestes versos cita-se “La noche de mi mal”, canção de José Alfredo Jiménez, mais reconhecidamente interpretada por Chavela Vargas.

Em relação às citações que não se apresentam traduzidas, interessa mostrar o tipo de construção textual que elas permitem: por um lado, elas dão continuidade ao sentido do poema, por outro lado, permitem estabelecer um diálogo entre dois textos ou dois discursos. Quando, neste caso, penso em continuidade, penso no uso da citação completamente integrada no poema, sem qualquer tipo de quebra de sentido. De forma a demonstrá-lo dou dois exemplos:

Era bem claro, nessa noite,
o quanto a sua música
se afastava de «other forms
of boredom advertised as poetry»,
denúncia que se mantém válida.¹⁴⁷

Ou:

Mas aceitávamos a derrota, quase
gostávamos dela – desse vômito que
nos selava os dias, junto de qualquer
chão, e nos obrigava a reconhecer que
Der Tod ist ein Dandy, embora não pareça.¹⁴⁸

O primeiro exemplo cita letra de “Field Commander Cohen”, canção de Leonard Cohen,¹⁴⁹ enquanto que o segundo cita “Der Tod ist ein Dandy” de Einstürzende Neubauten.¹⁵⁰ Um dos factos que destes exemplos resulta como mais importante passará, creio, pelo modo como o poema, gramatical e sintacticamente, se adapta de

¹⁴⁶ *Idem*, *Os Infernos Artificiais*, p. 21.

¹⁴⁷ *Idem*, *Jukebox 2*, p.17.

¹⁴⁸ *Idem*, p. 14.

¹⁴⁹ Leonard Cohen, poeta e posteriormente cantor, grava o primeiro álbum, *Songs of Leonard Cohen*, em 1968.

¹⁵⁰ Einstürzende Neubauten, conjunto alemão que grava o primeiro álbum, *Kollaps*, em 1981

forma a que a citação não tome uma configuração insular, que aproximasse textos, mas se isolasse no sentido.

O que me parece mais marcante em todo este processo é a vontade de citar e de que o leitor reconheça que de uma citação se trata. Não deve ser menosprezado o sentido do prazer do leitor que reconhece uma referência. Neste aspecto estamos bem próximos de um fenómeno que tem sido apontado ao longo deste trabalho – o reconhecimento de uma experiência e a ligação que esta estabelece entre indivíduos a partir de referências musicais comuns.

Por outro lado, o recorrente uso da citação ajuda a estabelecer a noção de que existe um lirismo musical, cuja importância ou valor, para Manuel de Freitas, não está de todo longe da importância ou valor de uma construção mais tradicionalmente literária. É nesse sentido que vai a própria argumentação de Manuel de Freitas em *A Noite dos Espelhos*, trabalho crítico acerca das referências culturais na poesia de Al Berto. Aí, o organizador de *Poetas Sem Qualidades* defende que, em Al Berto,

a par de modelos literários propriamente ditos [coexistem] influências específicas que são irradiadas de domínios artísticos de outra ordem (como a música e as artes plásticas), [pelo que] [...]a [s]e é óbvia a importância de Burroughs, Lowry ou Genet [...] [não será] menos digna de análise a presença [...] do feroz lirismo rock dos Velvet Underground ou do niilismo glacial que caracterizou as letras e a música dos Joy Division.¹⁵¹

Assim, a diferença maior, estará apenas no suporte que é utilizado. Ultrapassado esse obstáculo, aquilo que sobressai – ou *irradia* – são determinadas formas de lirismo, sejam *punk*, *rock*, gótico, etc. O mesmo acontece na poesia de Manuel de Freitas onde convivem tanto referências literárias como referências de origem musical.

Ainda em relação às considerações que Manuel de Freitas tece no excerto citado no parágrafo anterior, será de destacar o uso do adjetivo *digno* quando relacionado com os fenómenos artísticos que merecem análise. De facto, parece existir em determinados círculos um menosprezo ou, pior, uma certa condescendência em relação àquelas manifestações artísticas que muitas vezes são coladas ao primeiro pólo da dicotomia entre baixa e alta cultura. Essa dicotomia é claramente relativizada por Manuel de Freitas. Num artigo crítico relacionado com o fenómeno cinematográfico, e

¹⁵¹ Manuel de Freitas, *A Noite dos Espelhos: modelos e desvios culturais na poesia de Al Berto*, p. 6-7.

particularmente com a obra de João César Monteiro, podemos ler considerações que são perfeitamente transponíveis para o universo artístico sobre o qual se ocupa este trabalho:

Em suma, a obra de J.C.M. é precisamente a anulação moral, numa avassaladora síntese poética, de todas essas dicotomias maniqueístas que contrapõem a abjeção ao sublime ou a baixa cultura à alta cultura. Serão sempre poucos, como sempre, os que se apercebem disso, os que não vão em telenovelas nem em hierarquias assépticas.¹⁵²

Nesse sentido, a citação de um segmento discursivo primeiramente associado à música carrega uma força de legitimação de determinados géneros que dela fazem parte.

Se é verdade, como quis fazer notar, que o recorrente uso de citações demonstra uma forte vontade de que o leitor reconheça o texto preexistente, não será menos verdade que outro mecanismo intertextual, menos explícito, se mostra muito presente na poesia de Manuel de Freitas – a alusão. Tendo em conta a infundável discussão que existe em torno da questão das fronteiras e das características que definem as estruturas intertextuais, é de referir que neste trabalho uso o termo *alusão* na sua forma mais tradicional, aquela que define esse mecanismo como um dado verbal que dialoga com um texto primitivo, mas que “tend[s] to emphasize the very indirectness, covertness, tacitness, or implicetness”.¹⁵³

Neste aspecto, temos em “Poema inacabável”,¹⁵⁴ incluído em *Game Over*, um exemplo extremamente rico. O poema começa com uma citação de “Hey that’s no way no say goodbye”, canção de Leonard Cohen. Após o uso deste mecanismo explícito, encontramos várias expressões que podemos identificar como referências à letra da canção, mas que se apresentam de uma forma implícita, não sendo colocadas em evidência. Concretizando, podemos colocar em confronto as alusões de Manuel de Freitas e o texto do cantor e poeta canadiano. Assim, perante uma leitura de “partidos tempos da vida” ou “uma despedida precoce” não se poderá deixar de pensar no título da canção de Cohen. Da mesma forma, “aquelas manhãs de Junho” remeterão sempre para o verso “I loved you in the morning”, bem como o “ando por aí” se aproxima ao

¹⁵² *Idem*, “Crítica a AA. VV., João César Monteiro”, *Actual*, suplemento do jornal *Expresso*, 29 de Maio de 2010, p. 34.

¹⁵³ Udo J. Hebel, “Towards a descriptive poetics of *allusion*” in Heinrich F. Plett, *op. cit.*, p. 136.

¹⁵⁴ Manuel de Freitas, *Game Over*, Lisboa, &etc, 2002, p. 83.

vaguear de “wander in my time”. Por fim, “algemas do amor” terá de ser lido como uma alusão a “let’s not talk of love or chains and things we can’t untie”.

Como já vimos, esta forma de intertextualidade difere, numa primeira e mais visível análise, na forma como é apresentada. Acontece que nem só por isso podemos dizer que se trata de mecanismos diferentes. As alusões que observamos no parágrafo anterior não são meras traduções escondidas. Elas utilizam, de forma não inocente, palavras presentes num texto preexistente. Não quer isto dizer que o texto se torne menos legível aos olhos daqueles que não fazem a associação. Quer, sim, dizer que o texto ganha uma nova dimensão para aqueles que consigam fazer a ligação entre o texto que alude e o texto que é objecto de alusão, já que “allusions [...] always presuppose a certain foreknowledge on the side of the reader”.¹⁵⁵

Se no caso da relação entre “Poema inacabável” e “Hey, that’s no way to say goodbye” a ligação acaba por ser muito precisa, muito em virtude da citação com que começa o poema, já em “Leonard Cohen, 1979”¹⁵⁶ o espectro acaba por se alargar. Ou seja, o título acarreta um horizonte de expectativas que faz com que a competência do leitor seja colocada à prova tendo em conta a totalidade da obra do autor aí referido. Assim, não será igual ler “avalanche dos dias” num poema chamado “Leonard Cohen, 1979” ou num poema com um qualquer outro título. O leitor atento e conhecedor imediatamente convocará “Avalanche”, canção de Cohen, e saberá que a referência não está no poema, digamos, por acidente.

Outras alusões existem que podem aparecer com maior ou menor abertura à imediata identificação e podem, por exemplo, deixar pistas, mas não oferecer uma pronta solução. É o caso daquela que encontramos em “Rue du Marché aux Herbes”: “Nós, de pé, apenas pedíamos sombra // e eu preferia não situar na Grand Place / uma discreta canção de Brel”.¹⁵⁷ Perante estes versos, o leitor vê-se quase obrigado a entrar num jogo: qual é a canção? E o leitor conhecedor, com um conjunto de competências e referências culturais necessárias, acabará por achar a resposta: “Sur la place”, derradeira canção do primeiro álbum de Jacques Brel,¹⁵⁸ fazendo depois a comparação entre a praça da canção onde “une fille s’est mise à danser” e a imagem de uma “cidade reduzida / a estábulo dos príncipes da mediocridade”.¹⁵⁹

¹⁵⁵ Udo J. Hebel, *op. cit.*, p. 140.

¹⁵⁶ Manuel de Freitas, *Jukebox 2*, p. 17.

¹⁵⁷ *Idem*, *Aria Variata*, s/l, Alexandria, 2005, p. 9.

¹⁵⁸ Jacques Brel, incontornável nome da música francófona, gravou entre os anos 50 e os anos 70.

¹⁵⁹ *Ibidem*.

A última estratégia de apropriação intertextual aqui abordada diz respeito às relações paratextuais, ou seja, passa por uma análise daqueles “elements which lie on the threshold of the text and which help to direct and control the reception of a text by its readers”.¹⁶⁰ Falarei, especificamente, de títulos de poemas e livros.

Como já vimos brevemente na primeira parte deste trabalho, abundam na obra de Manuel de Freitas livros cujos títulos incluem variadas referências musicais.¹⁶¹ Desses, destaco cinco exemplos já que me parecem mais marcantes e exemplificam características que importa destacar: *BWV 244*, *Blues for Mary Jane*, *Jukebox* e *Jukebox 2* e *Intermezzi OP.25*. É necessário começar por estabelecer que esses paratextos funcionam de duas formas diferentes em relação ao conjunto do ou dos poemas que deles fazem parte. A primeira relação tem a ver com algo que eu designaria como transposição de um motivo e a segunda como classificação do conteúdo. Assim, o poema de *BWV 244* e os poemas de *Blues for Mary Jane* têm uma indubitável relação com as referências musicais contidas nos títulos dos conjuntos. A leitura de *BWV 244* terá sempre de ser feita à luz do conhecimento que o leitor possui de *A Paixão Segundo Mateus*, de Johann Sebastian Bach. Em relação a *Blues for Mary Jane*, os seus poemas relacionam-se com o título do conjunto pela recorrência a referências do universo musical dos *blues*. Acresce a esta dimensão aquela que tem que ver com o facto de *blues* designar também um tom, denominação que nasce na esfera musical – questão que será ainda objecto de estudo específico no decurso deste trabalho.

O segundo género de relação que se pode constituir entre um título de livro e os poemas que dele fazem parte está em reconhecer no primeiro uma metáfora do seu conteúdo. Nesse sentido, importa salientar que *Jukebox* e *Jukebox 2* são dois livros cujos títulos de poemas, na sua larga maioria, tomam emprestados nomes de artistas e conjuntos musicais. Para além disso, podem ser lidos de uma forma quase aleatória. Podem ser escolhidos, tal como acontece com as músicas do próprio objecto *jukebox*. Não existe uma clara organicidade na qual a alteração da ordem dos poemas implique um decréscimo da força ou da lógica do conjunto. A prova disso mesmo está na reorganização que o Poeta fez aquando da publicação em conjunto dos dois livros. Quanto a *Intermezzi OP. 25*, este título toma a forma plural de uma designação que provém do universo musical e que corresponde, na ópera, a um movimento intercalar

¹⁶⁰ Graham Allen, *Intertextuality*, London, Routledge, 2000, p. 103.

¹⁶¹ Cf. *supra* p. 24.

entre cenas ou actos. Podemos fazer corresponder esta designação à origem dos poemas incluídos no livro de Manuel de Freitas se pensarmos que se trata de textos publicados em revistas, pequenos volumes conjuntos, inéditos ou em livros de escassa tiragem e fora de circulação. Portanto, composições intercalares entre volumes mais alargados.

No que diz respeito à situação na qual títulos de poemas se apropriam de títulos de canções, a relação estabelece-se fundamentalmente através de afinidades temáticas. É o que acontece com a abordagem a uma certa experiência da sexualidade presente em “Public castration is a good idea”,¹⁶² a percepção da passagem do tempo de “Out of season”,¹⁶³ a derradeira experiência da morte em “*Burial*”¹⁶⁴ ou da vivência da solidão presente em “Next to nothing”.¹⁶⁵ Para além deste lado de correspondência em termos temáticos, devo destacar um tipo de relação que faz com que o título do texto seja essencial para o seu entendimento. É nesse contexto que encontramos como exemplo mais claro “Martha”, poema incluído em *O Coração de Sábado à Noite*. Cito o poema:

Perdi o teu número.

Para uma melhor compreensão do sentido do texto será necessário convocar a letra da canção “Martha”, de Tom Waits. Citarei apenas os primeiros versos:

Operator, number, please, it's been so many years.
Will she remember my old voice while I fight the tears.
Hello, hello there, is this Martha? This is old Tom Frost.
I am calling long distance, don't worry about the cost.
Cause it's been forty years or more, now Martha please recall
And meet me out for coffee where we'll talk about it all.¹⁶⁶

Muito sumariamente, a canção mostra-nos um sujeito que procura estabelecer contacto telefónico com alguém que ficou perdido no seu passado. Apesar de uma restrita leitura do verso do poema de Manuel de Freitas transportar consigo igualmente a dificuldade do sujeito em comunicar, o poema não funcionaria como funciona se, por

¹⁶² Manuel de Freitas, *Todos Contentes e Eu Também*, p. 60. *Public Castration is a Good Idea* é título de um álbum gravado ao vivo pelos Swans.

¹⁶³ *Idem*, *Blues for Mary Jane*, p. 42. *Out of Season*, único álbum a solo de Beth Gibbons.

¹⁶⁴ *Idem*, *Os Infernos Artificiais*, p. 17. *Burial*, álbum de Death in June.

¹⁶⁵ Manuel de Freitas e José Miguel Silva, *Walkmen*, Lisboa, &etc, 2007, p. 21. *Next to Nothing* é o título de uma compilação de *covers* de canções de Tuxedomoon.

¹⁶⁶ “Martha”, canção de Tom Waits incluída em *Closing Time*.

exemplo, não tivesse qualquer tipo de título. Haveria algo de muito importante que se perderia. Com o título “Martha” cria-se um horizonte de expectativas que o poema satisfaz na perfeição, para além de que se abrem dimensões de leitura que, fosse o título diferente, ficariam por explorar, como aquela que diz respeito à dimensão irónica, traço, aliás, muito presente na poesia de Manuel de Freitas e pouco destacado pela crítica.

2.2 Experiência urbana e morte em relação com os géneros gótico e industrial

Depois da análise das formas de diálogo intertextual da poesia com o universo musical, importará observar o modo como temas e determinados fenómenos agregados a alguns géneros musicais se apresentam na poesia de Manuel de Freitas. Em termos musicais, o gótico começa por ser um género que provém essencialmente do *pós-punk* de finais da década de 70 e início da década de 80 e cujo exemplo mais marcante terá de vir dos Joy Division. Para além deste grupo, também dois outros, que surgem imediatamente a seguir, ajudarão a definir e estabelecer decisivamente o género: Bauhaus e Siouxsie and The Banshees.¹⁶⁷ Musicalmente, aquilo que predomina neste género musical prende-se sobretudo com três traços já observáveis na música dos Joy Division: uma mudança de paradigma dentro da música *pop* através do uso do baixo como guitarra solo,¹⁶⁸ permitindo a emergência de um som particularmente denso, apoiado por “uma pontuação percussiva vigorosa e espaçada [, imprimindo] um ritmo desolador, quase africano, [...] transferindo da hegemonia melódica para a preponderância rítmica”¹⁶⁹ e muitas vezes marcada pelo uso de sintetizadores (tendência mais clara em *Closer*, segundo e definitivo álbum da banda).

Em relação aos textos que acompanham a música, é de acentuar a sua disforia já que estes aparecem “reflectindo uma sensibilidade cinzenta, zangada, tipicamente depressiva [...] e substituindo as letras corriqueiras de namorados e beijinhos por invectivas sombrias”.¹⁷⁰ Não será de estranhar a influência, na música, do gótico proveniente da tradição literária, corrente que, no final do século XVIII, lidara com o “acknowledgement of the unconscious and darker side of the human psyche”.¹⁷¹ Daí que nele abundem os ambientes crepusculares e grotescos e que esteja associado à

¹⁶⁷ Siouxsie and The Banshees, conjunto liderado pela icónica Siouxsie Sioux, lança o primeiro álbum em 1978.

¹⁶⁸ Cf. Bernard Sumner in *NewOrder 3 16* (DVD).

¹⁶⁹ Miguel Esteves Cardoso, *Escritura Pop: um quarto da quarta década do rock - 1980-1982*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2003, p. 98-99.

¹⁷⁰ *Idem*, p. 99.

¹⁷¹ Laura Dabundo, “Gothicism” in AA. VV., *Encyclopedia of Romanticism: culture in Britain, 1780s – 1830s*, London, Routledge, 1992, p. 239.

introdução da figura do *doppelgänger* na literatura. De resto, note-se como a essa figura poderíamos ligar algumas *personae* que se apresentam em palco. Atente-se, por exemplo, na frenética e perturbadora postura em palco de Ian Curtis, em contraste com a reservada e tímida personalidade que se revelava fora dele, como recorda Stephen Morris, baterista da banda de Manchester: “when we rehearsed this Joy Division [songs] he would just sit in a corner. And then when we come do the first gig with him he turned into this dervish thing”.¹⁷² Deparamo-nos, assim, com um género – tanto na música como na literatura – que joga muito nos extremos. Caso daquele que tem que ver com o belo e o horrível – pensemos numa das mais conhecidas passagens da filosofia da composição de Poe: “the death of a beautiful woman is undoubtely the most poetical topic in the world”,¹⁷³ ou ainda na noção burkiana de “delightful horror”: “a sort of tranquility tinged with horror”.¹⁷⁴

Estamos também perante um género muito teatral, condição visível em sinais exteriores presentes nos indivíduos que com ele se identificam. E trata-se ainda de uma estética profundamente marcada por traços relacionados com a morte visto que “[d]eath was a universal obsession”, reflectindo-se essa obsessão em “[funereal colour-scheme clothing and a] sense of glamour literally sepulchral”.¹⁷⁵ Muito do comportamento e da carga simbólica que este género carrega aparece frequentemente denunciando uma atitude provocatória cuja razão profunda estará ligada a uma necessidade de liberdade em relação àquilo que se poderia considerar o *mainstream*, tanto artística como até politicamente.

Quanto ao industrial, este tem origem em meados dos anos 70 e a designação deriva, em primeiro lugar, da *Industrial Records*, editora londrina fundada pelos membros de Throbbing Gristle.¹⁷⁶ Trata-se de música feita essencialmente por indivíduos sem formação musical que adoptam uma postura *DIY* (*Do it yourself*) e exprimem uma certa desconfiança em relação ao valor da técnica, muito apoiada em avanços tecnológicos que, à altura, começavam a estar mais acessíveis a um público alargado. Dessa forma, muitos dos conjuntos passaram a usar os gravadores e as fitas magnéticas não só como forma de registar o som que produziam, mas igualmente como

¹⁷² Cf. <http://www.youtube.com/watch?v=oumAFIzVa6Y>

¹⁷³ Edgar Allan Poe, “The philosophy of composition”, *The Portable Edgar Allan Poe*, (editado por J. Gerald Kennedy), London, Penguin Books, 2006, p. 548.

¹⁷⁴ Edmund Burke, *Indagación Filosófica Sobre el Origen de Nuestras Ideas Acerca de lo Sublime y de lo Bello* [1757], Madrid, 2ª ed., Editorial Tecnos, 1997.

¹⁷⁵ Simon Reynolds, *Rip It Up and Start Again: Post-punk 1978-84*, London, Faber and Faber Limited, 2005, p. 423.

¹⁷⁶ Os Throbbing Gristle editam o primeiro álbum em 1977, *The Second Annual Report*.

um instrumento. É o que acontece com a técnica do *tape loop*, ou seja, a introdução na música de pequenos trechos sonoros pré-gravados. Este uso gera uma série de possibilidades que passam a ser alguns dos traços característicos do género. Falo, por exemplo, de sons repetitivos, muitas vezes gravados em âmbitos não estritamente musicais, veiculando uma certa ideia de artificialidade e impondo um registo muito próximo de um ritmo maquinal. Esta característica não será um acaso se pensarmos que um dos objectivos do industrial passa pela integração de sons do presente, como afirma Chris Carter, membro dos Throbbing Gristle: “We were trying to sort of reflect the sounds around us. [...] Our studio was like in an industrial area and there were lots of different noises going on all the time”.¹⁷⁷ Este tipo de sonoridade recebe também uma grande influência da música concreta e de experiências de meados do século XX, nomeadamente dos trabalhos de John Cage ou Karlheinz Stockhausen, eles próprios influenciados pelas ideias relacionadas com a música propostas pelo movimento futurista, caso do potencial sonoro do barulho, tal como podemos ler em “The art of noises” de Luigi Russolo:

we find far more enjoyment in the combination of the noises of trams, backfiring motors, carriages and bawling crowds than in rehearsing, for example, the “Eroica” or the “Pastoral”.¹⁷⁸

Não será então difícil perceber o quanto nos encontramos perante um género comprometido com o seu tempo. Este compromisso reflectir-se-á, naturalmente, no tipo de temática que lhe está associada. Falo de uma evidente atracção por um tipo de experiência urbana e disfórica, bem como uma inclinação pelo desviante e por um tipo de experiência marcada pelo espectro da morte.

Ora, se pegarmos em títulos de poemas de Manuel de Freitas que de alguma forma remetam para os géneros musicais sobre os quais me tenho detido – gótico e industrial –, deparemos com elementos que acabam por estar ligados à morte: “There are no more tickets to the *funeral*”,¹⁷⁹ “All the stars are *dead* now”,¹⁸⁰ “*Burial*”,¹⁸¹ “*Abattoirs* of love”,¹⁸² “*Death* is a drummer”,¹⁸³ ou “*Heilige Tod*”.¹⁸⁴

¹⁷⁷ Cf. <http://www.youtube.com/watch?v=hpH-8Exq5oE>

¹⁷⁸ Luigi Russolo, “The art of noises”, visto em http://120years.net/machines/futurist/art_of_noise.html

¹⁷⁹ Manuel de Freitas, *Todos Contentes e Eu Também*, p. 48. Música de Diamanda Galás (itálicos meus).

¹⁸⁰ *Idem*, p. 87. Música de Current 93, conjunto prolífero que lança o primeiro registo em 1984 e em actividade até hoje (itálicos meus).

“Sim, a morte. Haverá / outro assunto?”, lê-se em “Death is a drummer”, título derivado de uma música de Death in June. Nesse poema, tanto o título como o nome da banda se tornam essenciais para a compreensão do texto. Tal como o nome do conjunto, a morte aparece num domingo de Junho e é a única porta que se mantém sempre aberta, ao contrário do que acontece com os lugares de circulação de pessoas:

Junho
é um mês difícil, digam o que disserem
os ingleses e os poetas promovidos
pela cruel certeza de Abril. Junho,
ao domingo: no meu bairro fecharam
as lojas, as mercearias e os restaurantes.
Aberta, no entanto, a agência funerária.¹⁸⁵

Igualmente, se atentarmos no título do poema, vemos como aí a morte é aproximada da figura de um percussionista, entidade que emite um som característico, sequencial e quase hipnótico. Assim,

ouve-se na tarde
apenas o rumor íntimo e distante
de um tambor que nos chama,
incessantemente. E os poemas,
os poemas todos, lhe obedecem.¹⁸⁶

Trata-se, portanto, de um som que, de repetitivo, se torna encantatório. É assim também a morte em Manuel de Freitas – insistente e incontornável. Será algo que se aproxima de uma cisma:

É fácil defender a felicidade. Fácil

¹⁸¹ *Idem, Os Infernos Artificiais*, p. 17. Música de Death in June, grupo nascido em meados dos anos 80 (itálicos meus).

¹⁸² *Idem*, p. 39. Música de Sol Invictus, conjunto que tem o seu início nos anos 90 (itálicos meus).

¹⁸³ *Idem, [Sic]*, p. 16. Música de Death in June (itálicos meus).

¹⁸⁴ *Idem, Beau Séjour*, p. 21. Música de Einstürzende Neubauten (itálicos meus).

¹⁸⁵ *Idem, [Sic]*, p. 16.

¹⁸⁶ *Idem*, p. 17.

como lambar uma latrina
ou fazer filhos entre escombros, *roendo*
as unhas à morte.¹⁸⁷

Ou então, no mesmo sentido, no poema “There are no more tickets to the funeral” apresenta-se como metáfora da morte um carrossel, estrutura que, à semelhança da atracção pelos extremos típica do gótico, tanto pode proporcionar prazer como terror. Em termos de organização, o carrossel segue um percurso previamente traçado, completa um movimento circular. Assim, não será de somenos importância o facto de a primeira palavra do poema ser também a última. O poema mimetiza a disposição do carrossel, perfazendo uma volta completa e regressando ao seu ponto de partida. Como escreveria um dos “poetas promovidos / pela cruel certeza de Abril”, aos quais aludia um dos poemas anteriormente citados,¹⁸⁸ “In my beginning is my end”.¹⁸⁹

Outro tipo de temática associada a estes géneros prende-se com uma experiência urbana e disfórica. Nessa linha, podemos ler um *flyer* de um espectáculo de Throbbing Gristle, datado de 1976:

Imagine walking down blurred streets of havoc, post-civilisation, stray dogs eating refuse, wind creeping across tendrils.... It's the death factory society, hypnotic mechanical grinding, music of hopelessness.... The music of 1984 has arrived. Made up of various people from all creative areas, post-psychedelic thrash, vanguard for thee Wild Boys, death seekers.¹⁹⁰

Também a poesia de Manuel de Freitas lida com a vivência de uma urbanidade desoladora que alastra e que procura “um investimento em certa contemporaneidade da disforia, da descrença”,¹⁹¹ “entoa[ndo] a ruína que nos cerca”.¹⁹²

No poema “A paixão segundo Horacio Altuna”,¹⁹³ é nesse horizonte que o sujeito se coloca, percorrendo as ruas da cidade ao som de “Jesus built my hotrod” e

¹⁸⁷ *Idem, Os Infernos Artificiais*, p. 39 (itálicos meus).

¹⁸⁸ *Idem, [Sic]*, p. 16.

¹⁸⁹ T. S. Eliot, “Four Quartets”, *The Complete Poems and Plays*, London, Faber and Faber, 2004, p. 177.

¹⁹⁰ Simon Reynolds, *Rip it Up and Start Again*, U.S. edition, visto em <http://ripitupfootnotes.blogspot.com/2008/11/footnotes-13-chapter-12-industrial.html>

¹⁹¹ Luís Maffei, “A impura máquina de música de Manuel de Freitas – uma resenha a *Jukebox 2*”, *Abril – Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF*, Vol. 2, nº 2, Abril de 2009, p. 157.

¹⁹² Joaquim Manuel Magalhães, “Manhã de muita noite – sobre *Game Over*, de Manuel de Freitas, &etc, Lisboa, 2002”, *Mil Folhas*, suplemento do jornal *Público*, Sábado, 3 de Agosto de 2002, p. 37.

“Invocation/Age of Fire”, canções de Ministry¹⁹⁴ e Electric Hellfire Club,¹⁹⁵ respectivamente:

«Ding a ding dang my dang a long
Ling long» este modo friamente suburbano
de gastar a vida esquecendo-a.
[...]
«Burn baby burn», enormes descargas
eléctricas fuzilam as colunas do carro
que nos leva pela cidade adormecida,
entorpecidos pelo hasch, dilacerados pelo whisky.

Ao utilizar a primeira pessoa do plural (recurso recorrente e já antes referido), o sujeito insere-se num grupo que se liga através de interesses comuns e vivências afins. Neste caso, tornar-se-á difícil separá-lo de um conjunto de interlocutores que frequentam os poemas, “figuras y personajes urbanos cuya vida es una apuesta del todo o nada”¹⁹⁶. E é nesse jogo que nos encontramos aqui: entre a “sensatez” e a “loucura”, as “descargas eléctricas” e o “entorpecimento”, a euforia e a disforia, *o tudo ou o nada*.

Do ponto de vista de uma apreensão do mundo, encontramos uma similitude entre o ritmo e a sequencialidade impostas pela música e a alta velocidade a que se supõe que o sujeito circule. A intensidade da experiência não permite paragens, a noção que se tem do mundo passa a ser condicionada pela rapidez, o que faz com que as imagens se tornem desfocadas. Daí que não se estranhe uma agudização da percepção de um mundo cada vez mais deshumanizado e marcado pela falha:

O destino é o que a estrada escolher,
o que o acaso quiser, desde que o carro não pare.
Charro após charro, esta selva de betão
é literalmente uma selva, uma evidência concreta
– um paroxismo da ausência.

¹⁹³ Manuel de Freitas, *Os Infernos Artificiais*, p. 56.

¹⁹⁴ Ministry, banda formada no início dos anos 80.

¹⁹⁵ Electric Hellfire Club, conjunto criado em meados dos anos 90.

¹⁹⁶ José Ángel Cilleruelo, “Manuel de Freitas o la música de las tabernas”, Revista Zurgai, Bilbao, Diputación Foral de Bizcaia, Dezembro de 2004, www.zurgai.com/PDF/122004098.pdf visto em 27/01/10.

Será bastante óbvio que se reconheça “na cidade que Freitas canta o espaço da frustração, um espaço atomizado e incapaz de permitir ao sujeito a vivência mesma do encontro”.¹⁹⁷ Esta percepção, Luís Maffei relaciona-a com a “baudelairiana «passante», inatingível em virtude de ser urbana, logo dispersa, a visão que se tem dela”.¹⁹⁸ A única solução passará pela rendição a um mundo inapreensível, mas tentando encontrar sempre aquilo que mais se aproxime de uma revelação: “haverá seguramente um barranco / onde a noite se decida a findar – um prédio abandonado, / um paraíso menor crescendo entre arame”.¹⁹⁹

¹⁹⁷ Luís Maffei, “A ferida altivez do demiurgo” in Manuel de Freitas, *Portugal, 0: Manuel de Freitas*, p. 24.

¹⁹⁸ *Ibidem*.

¹⁹⁹ Manuel de Freitas, *op. cit.*, p. 56.

2.3 Fado e *blues*: a “melancolia felina”

Antes de analisar a presença dos *blues* e do fado na poesia de Manuel de Freitas, será importante demonstrar que esses dois géneros musicais partilham semelhanças de vária índole. Desde logo, partilham afinidades quanto à sua origem tanto no aspecto social como musical. Geograficamente, os *blues* nascem no delta do rio Mississippi, agregados a comunidades de origem africana, escravos libertados pelo *Emancipation Act* de 1863. Apesar deste acto de libertação legal, a verdade é que essas comunidades continuaram a ser segregadas e consideradas como a camada mais baixa da sociedade, sendo que a luta por uma evidente liberdade continuou, como se reconhece, ainda no século XX. Ainda que existam inegáveis diferenças, também o fado “[exprime] toda uma existência confinada, uma condição social inferior, que agrupa várias camadas, abaixo ou no limiar da pequena burguesia urbana”.²⁰⁰

Musicalmente, a influência africana nos *blues* fica justificada, desde logo, pela origem social já referida. Já as raízes do fado serão muito mais entrecruzadas e difíceis de unificar. O que parece consensual é a sua atracção por viagens transatlânticas, entroncando-se todo o percurso no *lundum*, género de música e dança que terá sido levado pelos escravos africanos até ao Brasil e, daí, terá cruzado novamente o atlântico aquando do regresso da família real a Portugal em 1822, evoluindo, tanto ao nível da música como da lírica até àquilo que se pode com alguma segurança definir como fado. É nesse sentido que vai a argumentação de Afonso Pimentel em *Triste Canção Do Sul*²⁰¹: “the languid and monotonous song of the African native whence appears to have come the *lundum* which accorded with our innitiate melancholy and was certainly the popular song most closely related to the modern fado”.²⁰²

Factores que possam aproximar o fado e os *blues* já foram identificados por alguns. No entanto, em *A Mitologia Fadista*, António Osório, sem rejeitar a existência de algumas semelhanças, aponta uma diferença fundamental: “Os *blues* nasceram também de um estado ancestral de sujeição, golfam neles situações entre as mais duras da condição humana. Todavia, a dor que se exprime nos *blues* não constitui em regra,

²⁰⁰ António Osório, *A Mitologia Fadista*, p. 96.

²⁰¹ Livro acerca do fado, mas cujo título poderia muito bem servir a um estudo sobre os *blues*.

²⁰² Adolfo Pimentel *apud* Rodney Gallop, “The Fado (The portuguese song of fate)” in AA. VV., *The Musical Quarterly*, Vol. 19, Nº 2 (Apr., 1933), p. 205.

como no fado, uma forma labiríntica de resignação”.²⁰³ O autor de *A Ignorância da Morte* estabelece assim uma diferença entre a capacidade de insubmissão dos *blues* e a aceitação resignada de uma determinada condição que estará presente no fado. Será indesmentível que na canção portuguesa existe um evidente lado de “crença num destino inelutável”,²⁰⁴ notório até na relação entre fado e fatalismo, palavras que etimologicamente revelam a mesma origem – *fatum*. Se esta tendência é verificável nas palavras, parece-me que se distancia na voz. Ou seja, parece-me que o lado do fado que revela uma certa noção de inconformidade estará na interpretação. Comparando o *rock* e o fado, Miguel Esteves Cardoso escreveu que

ambos os géneros têm [...] a sensação de nudez, o desrespeito pela ortodoxia maioritária, a carga imediata de raiva ou furor, a gana e a garra, o gozo e a gula de sentir. Tudo o mais (incluindo estruturas musicais e padrões textuais) é incidental e passageiro.²⁰⁵

E quanto a isto não bastará escrever e ler – é preciso ouvir.

Comummente encontramos o fado como expressão de um estado melancólico, estado esse que, muito condensadamente, se poderia definir com as palavras de Fernando Pinto do Amaral:

um *estado de alma* que ocasionalmente se apodera de alguém e o faz mergulhar numa tristeza vaga e mal definida, num difuso mal-estar sem motivo aparente, numa disposição espiritual ao mesmo tempo amarga e adocicada que lhe proporciona paradoxalmente algum prazer.²⁰⁶

Se procurássemos uma tradução inglesa para este *estado de alma*, muito provavelmente chegaríamos ao termo “blues”, na sua definição dicionarística, “feelings of deep sadness or depression”.²⁰⁷ Esta designação deriva precisamente do género musical sobre o qual me tenho detido, que por sua vez procede das “blue notes”, ou seja,

²⁰³ António Osório, *op. cit.*, p. 117.

²⁰⁴ *Idem*, p. 116.

²⁰⁵ Miguel Esteves Cardoso, *op. cit.*, p. 75.

²⁰⁶ Fernando Pinto do Amaral, “«Um não sei quê, que nasce não sei onde...»: Aspectos da melancolia na poesia portuguesa contemporânea”, *Rivista di Studi Portoghesi e Brasiliani*, Anno III, 2001, p. 55-56.

²⁰⁷ Jonathan Crowther (ed.), “Blue” in *Oxford Advanced Learner’s Dictionary of Current English*, ed. ut. 5ª, Oxford, Oxford University Press, 1995, p. 118.

the flattening or «blueing» of the third and seventh notes of the diatonic scale that characterizes the blues musically by providing [...] «the basis of a construction of *a minor sounding melody associated with a darker, heavier, more melancholy sound*».²⁰⁸

O que também não deixa de entrar em equação é a coexistência de sentimentos díspares: “we taste the nothingness at the heart of our being, we are simultaneously wretched and happy”.²⁰⁹ E também a gravidade do fado não poderá ser levada tão a sério, porquanto o fado não se esgota aí. Várias variantes existem que permitem a introdução de tópicos e de um tom menos trágico.

Outro factor de aproximação entre os dois géneros musicais terá que ver com certas afinidades temáticas. Se o fado é geralmente apontado como a expressão da fatalidade, a impossibilidade de escapar à força do destino, da mesma forma, nos *blues*, “we feel the full weight of our fate [...] because the blues, in the end, is about a sadness older than the world, and there’s no cure for that”.²¹⁰ Esta tendência, no fado, revela-se na indumentária e iconografia enlutada normalmente associada ao género, evidenciando-se assim um lado trágico. A tragicidade funciona também no género de origem americana, visto que “behind every moving blues line is an unspoken world of general failure of effort, destruction of value, and grief”.²¹¹

Outro aspecto relevante que está associado a estes géneros terá que ver com uma forma de viver a sexualidade. Esse tema terá particular relevância nos *blues*: “the Classic Blues’ main theme was the sexual relationship”.²¹² Assim, existirá quem considere que “it was in the realm of sexuality that the blues was especially revolutionary”, visto que “«registered sexuality as a tangible expression of freedom»”.²¹³ Esta tendência é particularmente forte do ponto de vista feminino:

The women who sang the classic blues of the 1920s, for example, did not accept resignation and powerlessness, «nor did they accept the relegation of women to

²⁰⁸ Robert Switzer, “Signifying the Blues”, *Alif: Journal of Comparative Poetics*, Nº 21, The Lyrical Phenomenon, 2001, p. 71 (itálicos meus).

²⁰⁹ *Idem*, p. 26.

²¹⁰ *Ibidem*.

²¹¹ Kimberly W. Benston, “Tragic aspects of the blues”, *Phylon (1960-)*, Vol. 36, Nº 2 (2nd Qtr., 1975), p. 171.

²¹² Giles Oakley, *The Devil’s Music: a history of the blues*, 2ª ed, revista, s/l, Da Capo Press, 1997, p. 109.

²¹³ Robert Switzer, *op. cit.*, p. 44

private and interior spaces». Instead, they affirmed their sexuality in an unprecedented way.²¹⁴

Este facto estará em boa parte ligado a uma realidade social que fazia com que as mulheres das comunidades negras fossem

the main strength of black families; many families had a female head [...] [...] Under the extreme pressure of economic disintegration, a family break-up usually left the woman in charge, facing the acute social and economic problems on her own.²¹⁵

Esta noção é de certa forma coincidente no fado, principalmente se pensarmos na imagem da fadista como denotando uma certa ideia de emancipação e muitas vezes indicando uma organização social de pendor matriarcal. Acresce a isto o lado sexual e sensual que estará também presente no fado, sobretudo se nos remetermos à sua provável origem. Numa descrição um tanto empolgada, essa “dança obscena dos pretos congolezes, [...] dança em que os bailarinos se boleavam num requebrar de quadris de uma nervosidade sensual, em movimentos cínicos de rins, em brejeiros arabescos corpóreos”.²¹⁶ Acontece que, se virmos com atenção, grande parte das referências aos *blues* e ao fado, em Manuel de Freitas, partem de interpretações femininas.

Sendo que uma breve síntese daquilo que pode aproximar os *blues* e o fado era aqui tarefa indispensável, o que mais importará agora é tentar perceber o que representam eles para Manuel de Freitas, o porquê da importância que o autor efectivamente lhes dá. No que à canção de origem portuguesa diz respeito, já antes neste trabalho foram deixadas algumas pistas.²¹⁷ Ainda assim convirá relembrar que o fado é um género de convivência com a experiência da morte. Em complemento a essa vertente está o facto de se tratar de um género muito associado a um determinado tipo de ambiente. Falo de casas de fado – incluindo aqui tabernas –, essas “casas de sofrer”,²¹⁸ na qualificação pejorativa de José Gomes Ferreira. Porém, à luz da leitura da poesia de Manuel de Freitas, tal qualificação pode facilmente funcionar como um

²¹⁴ *Ibidem.*

²¹⁵ Giles Oakley, *op. cit.*, p. 105.

²¹⁶ Pinto de Carvalho (Tinop), *História do Fado*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1982, p. 25.

²¹⁷ Cf. *supra* p. 28-30.

²¹⁸ José Gomes Ferreira *apud* António Osório, *op. cit.*, p. 90.

elogio: são lugares onde se pode “morrer um pouco menos”,²¹⁹ ou seja, lugares onde se pode partilhar o sofrimento e, assim, atenuá-lo. Podemos encontrar em Novalis, autor que mais do que por uma vez se vê parodiado por Manuel de Freitas, um fragmento que resume esta ideia: “A fuga ao espírito comum é morte”.²²⁰

Associada a este género de sítios está também a importância do álcool. Neste aspecto convirá falar do papel das *juke joints*, “establishments where the blues began” e nos quais o propósito de beber era determinante.²²¹ Da mesma forma, nunca será de mais relembrar o papel das tabernas, quase um *simile* lusitano na importância para o desenvolvimento do fado, bem como no seu propósito principal.

Como tem ficado patente, na poesia de Manuel de Freitas abundam as referências a um certo ambiente boémio, no qual a bebida assume um papel relevante. É o que acontece no poema “1982, Amália”.²²²

O Joãozinho pediu-lhe calma,
deu-lhe de beber à inapagável dor
[...]
Foi então (repito: eu não estava
lá) que Dona Amália cantou,
esquecendo o jardim parado,
casas mortas já sem cores.

Perante este excerto não poderei deixar de convocar duas expressões populares: *beber para esquecer* e *quem canta seus males espanta*. A primeira já antes foi recordada por Luís Maffei a propósito precisamente do texto supracitado, mas defendendo o ensaísta que “aqui a bebida funciona como alimento numa circunstância dolorosa: ocorre o contrário do consagrado «beber para esquecer»”.²²³ Neste aspecto, parece-me mais justificada a leitura de José Miguel Silva, segundo a qual, na poesia de Manuel de Freitas, “[a] música, o amor, a literatura, o álcool e as drogas, tudo são formas de esquecimento, ilusões consentidas que tornam suportável «esta vida cheia de

²¹⁹ Manuel de Freitas, *Estádio*, p. 18.

²²⁰ Novalis, *op. cit.*, p. 35.

²²¹ Cf. AA. VV., *Alcohol and Temperance in Modern History: an intellectual encyclopedia*, s/l, ABC-CLIO, 2003, p. 343.

²²² Manuel de Freitas, *Jukebox*, p. 9.

²²³ Luís Maffei, “A ferida altivez do demiurgo”, p. 23.

morte»”.²²⁴ De facto, o esquecimento parece ser uma das temáticas mais frequentemente recordadas nesta poesia. Daí que não seja de estranhar que a figura de “Dona Amália” beba, cante e esqueça – *espante os seus males* –, seguindo a “lição da Mariquinhas”: “procurar esquecer numas ginjinhas / pois dar de beber à dor é o melhor / já dizia a Mariquinhas”.²²⁵

Este tópico do esquecimento é particularmente fecundo em *O Coração de Sábado à Noite*, livro cujos poemas retomam títulos de canções de Tom Waits, artista que manifestamente é influenciado pelos *blues*, algo confirmado na epígrafe, excerto de poema de Vincente Gallego: “escuchad a Tom Waits y dejad de leerme: / ahora / sólo a un blues se parece mi alma”.²²⁶ Assim, a audição da música surge como uma possibilidade de atingir um determinado estado de espírito, sendo que este momento funciona em falha:

E saía, de repente, um disco
em tintas de epitáfio,
aquele que nos encontraria
juntos numa cama, com o mar
ao fundo e a eternidade em frente
– sozinhos (posso dizer?) no mundo.

Nunca mais fomos tão felizes,
tão distraídos da tristeza.²²⁷

A felicidade possível não é resultado de uma potencialização dos sentidos, mas antes uma degeneração dos mesmos, situação que é vista muito mais como uma competência do que como uma inabilidade: “Esquece o melhor que puderes”.²²⁸ E assim, tendo em vista esse fim, segue-se um roteiro, uma instrução semelhante àquela da Mariquinhas: “Para receita de esquecimento / não estava mal, convenhamos: / vinho branco, Johnnie Walker”.²²⁹

²²⁴ José Miguel Silva, “Posfácio” in Manuel de Freitas, *A Última Porta (Antologia)*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2010, p. 162. (itálicos meus).

²²⁵ “Vou dar de beber à dor”, fado que dialoga com “A casa da Mariquinhas”, de Alfredo Marceneiro.

²²⁶ Manuel de Freitas, *O Coração de Sábado à Noite*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2004, p. 4.

²²⁷ *Idem*, p. 6.

²²⁸ *Idem*, p. 13.

²²⁹ *Idem*, p. 10.

Um dos aspectos mais importantes agregados tanto à canção originária do continente americano quanto à “canção nacional”, tem que ver com a importância da performance, do acontecimento, da experiência vivencial. Daí que o interprete dos *blues* “convey[s] a message not only through words and music, but also through the «here and now»”,²³⁰ acarretando com isto a noção de que o acontecimento que tem na música o seu factor de coesão coloca no mesmo plano indivíduos que partilham um conjunto de vivências comuns e para quem os músicos “[represent] shared communal feeling, half as entertainment and half as public ritual and celebration”,²³¹ oferecendo assim a “evocation and exploration of both personal and communal responses to the surrounding world”.²³²

Ora, este aqui e agora é igualmente importante no fado, e de algum modo testemunhado na poesia de Manuel de Freitas:

Mas eis que alguém canta um fado,
estando Benilde ao balcão.
[...]
Vou omitir por piedade a inércia
gutural do que ouvi, pronto motivo
para que outros se levantassem também
– subitamente fadistas por obrigação
ou desforra.²³³

Aqui o sujeito poético dá conta de um episódio no qual espontaneamente se canta o fado num ambiente tipicamente fadista e boémio. Estamos perante um retrato de comunidades que se unem através da música. E não faltarão exemplos de textos nos quais se demonstra que o fado é uma experiência essencialmente colectiva: “Hoje fomos aos fados, com a Fernanda Paula, / o Rui de Castro e alguns skinheads / de premeio.”²³⁴ Citam-se tanto nomes extremamente precisos como um mais difuso conjunto de indivíduos pertencentes a um determinado grupo de pertença. Esta disparidade

²³⁰ Jacques D. Lacava, “The theatricality of the blues”, *Black Music Research Journal*, Vol. 12, Nº 1 (Spring, 1992), p. 127.

²³¹ Giles Oakley, *op. cit.*, p. 104.

²³² *Idem*, p. 107.

²³³ Manuel de Freitas, *Os Infernos Artificiais*, p. 22.

²³⁴ *Idem*, p. 82.

comprova precisamente a ideia de que o fado é de todos e só se cumpre verdadeiramente com todos.

Ainda no poema supracitado, percebemos aquilo que o sujeito poético vê como essencial no fado:

Mas nós os vivos só gostamos de coisas sérias,
palpáveis, como cerveja a desoras, fado vadio
ou o sangue de uma bifana a deslizar-nos
pelos lábios
[...]
Nós os vivos, os aparentemente vivos,
somos de facto o único problema:
uma música pobre, um cancro sincero que sorri.²³⁵

Releva-se assim a importância do fado vadio, o fado que se ouve na rua, que surge espontaneamente. O mais prosaico e talvez o mais *real*. Desta forma, o vivo, o mais *palpável*, é uma música pobre, repleta de “arestas que a vida deveras tem”,²³⁶ uma canção de terminações previstas, cheia de *rimas pobres*.

O lado de experiência do “here and now”, tão relevante para os *blues*, tomará uma outra forma na poesia de Manuel de Freitas. O que acontece é que uma poesia que se revê tão intensamente em valores como a autenticidade ou a experiência verá como difícil transpor para o texto o lado de experiência que os *blues* indiscutivelmente encerram. Portanto, a circunstância da audição dos *blues* será diferente daquela que é entrevista com o fado e passará sobretudo por uma experiência individual e privada. Nesse sentido encontramos como exemplo mais completo “Lady Day sings *Solitude*”,²³⁷ poema no qual o sujeito poético dá conta da solidão de uma noite:

A noite passou, sem sono nem alegria.
[...]
O amor não bateu à porta com as suas mãos
frágeis e desonestas, nenhum amigo
- desses que não tenho – quis ludibriar
a sua solidão bebendo um copo comigo.

²³⁵ *Idem*, p. 83.

²³⁶ *Idem*, “O tempo dos puetas”, p. 14.

²³⁷ *Idem*, *Os Infernos Artificiais*, p. 94.

Não creio que se possa dizer que o sujeito cante a solidão. A concepção de poesia de Manuel de Freitas está longe dessa vontade de cantar. O mais que se poderá dizer é que há quem possa cantar essa solidão – Billie Holiday, por exemplo – e que na identificação com essa experiência talvez se possa atenuar o isolamento. Isolamento esse que é resultado de uma perda, a ruína daquilo que existiu e do qual só restam vestígios, pequenas memórias, *souvenirs*. Aquilo que “vem da experiência morta que, eufemisticamente, se designa de vivências”:²³⁸

E toda a sua existência
consistiria doravante num maço
vazio sobre a mesa
e num copo de whisky intacto.

O que de mais concreto subsiste é o título do poema, tomado de empréstimo a Bessie Smith – “Empty bed blues” –, uma cama agora vazia, antes palco de “uma guerra entre lençóis”.

Ainda pensando naquilo que na poesia de Manuel de Freitas poderemos interpretar como sendo essencial nos *blues*, encontraremos algumas respostas em “Céline blues”, poema de *Os Infernos Artificiais*:²³⁹

Estas coisas perdem-se. Primeiro
a disponibilidade para a paixão, depois
a própria capacidade de alguém
se vir noutro alguém. Estas coisas
estão sempre a perder-se – e não faz mal,
contanto que nos reste para isso
uma canção decadente.

O que me interessa destacar no excerto é o adjectivo que acompanha a canção no último verso aqui citado, designação que, de resto, voltará a aparecer mais à frente no mesmo

²³⁸ Walter Benjamin, “Parque Central” in *A Modernidade*, edição e tradução de João Barrento, Lisboa, Assírio & Alvim, 2006, p. 177.

²³⁹ Manuel de Freitas, *Os Infernos Artificiais*, p. 36.

poema e até num outro livro.²⁴⁰ Se tomarmos como boa a ideia de que a canção funciona metonimicamente para a generalidade das canções que estão vinculadas ao género musical referido no título do poema, então aquilo que Manuel de Freitas vê como fundamental nos *blues* será a sua apetência para conter uma forte dimensão de decadência e exprimir a disforia. Esta ideia é confirmada noutros poemas que de alguma forma se relacionam com os *blues*. Em “Gloomy Sunday”, título também de canção popularizada por Billie Holiday, refere-se “[e]ssa tão longe canção azul / ainda, da cor dizimada que o pânico tem”.²⁴¹ Ou, ainda em *Os Infernos Artificiais*, e em poema já citado, desvenda-se a música que acompanha o sujeito: “ouvi música desolada, que / é a parte de Deus que melhor conheço”.²⁴² Juntando todas estas peças, aquilo com que ficamos é uma canção *decadente, dizimada, desolada*.

Para além de todos estes factores, teremos de considerar que alguns dos aspectos que Manuel de Freitas mais valoriza na poesia podem ser encontrados também nos *blues*. Ou seja, se na poesia de finais do século XX, tal como defende Miguel D’Ors, e o pratica o autor de *Blues for Mary Jane*, se valoriza “a recuperação do eu, dos materiais autobiográficos, dos sentimentos e dos «temas eternos» e ainda [...] uma certa simplificação estilística”,²⁴³ de forma semelhante, “the blues is an autobiographical chronicle of personal catastrophe expressed lyrically”.²⁴⁴ Assim, acaba-se por enaltecer a autenticidade, ligando-a a algo que já antes vimos quando se abordou a importância da experiência musical para esta poesia – a importância da capacidade de os indivíduos se ligarem por uma experiência comum. Por isso, nos *blues*, “lyrics, to be seen as «authentic», would have to observally index the shared experience”.²⁴⁵ Enquanto que na poesia de Manuel de Freitas se estabelece uma relação próxima entre poeta e leitor, nos *blues* essa relação também se firma entre músico e ouvinte.

Ainda recuperando a observação de Miguel D’Ors acima citada, é de notar que a simplificação estilística por ele verificada na poesia é acompanhada, nos *blues* e no fado, por uma relativização da importância concedida ao estilo ou à técnica. Disso dá conta Manuel de Freitas quando explicita que a forma de fazer uma canção decadente, é

²⁴⁰ Em “The piano has been drinking (not me)” – título que remete para uma canção de Tom Waits – de *O Coração de Sábado à Noite* pede-se: “Que ao menos fosse uma canção. / Mesmo infeliz. Decadente.”, p. 25.

²⁴¹ Manuel de Freitas, *Os Infernos Artificiais*, p. 90.

²⁴² *Idem*, p. 95.

²⁴³ Miguel d’Ors, *apud* Rosa Maria Martelo, *Em Parte Incerta – estudos de poesia portuguesa e contemporânea*, Porto, Campo das Letras, p. 244.

²⁴⁴ Robert Switzer, *op. cit.*, p. 25.

²⁴⁵ D. J. Hatch e D. R. Watson, “Hearing the blues: an essay in the sociology of music”, *Acta Sociologica*, Vol. 17, 2º (1974), p. 169.

“de costas para a retórica”.²⁴⁶ Daí que muitos dos músicos de *blues*, pelo menos na sua origem, sejam “largely illiterate, downtrodden share-croppers, [...] musically untutored, by-and-large unemployed and shiftless”,²⁴⁷ e que muitos dos cantores de fado o sejam fruto da espontaneidade, acompanhados de músicos frequentemente autodidactas. De forma semelhante e próxima, ainda que naturalmente muito longe da iliteracia ou do desconhecimento da tradição literária, está o modelo do poeta que “desce do seu pedestal imaginário para vir ocupar um lugar no meio da multidão”.²⁴⁸ Portanto, a desvalorização da capacidade técnica e do papel da escola irá ser compensada através do peso concedido ao sentido.

Este sentido deverá aqui ser lido de duas formas. Uma terá que ver com a emergência do significado e outra passa por ler *sentido* como particípio passado do verbo *sentir*. Não será por acaso que na epígrafe de *Blues for Mary Jane* se lê a seguinte afirmação de Billie Holiday: “the blues it’s a sort of a mixed up thing. You just have to feel it”.²⁴⁹ Penso que passará por aqui a chave para entender a importância não só dos *blues*, mas da música para Manuel de Freitas. Sobretudo se pensarmos na seguinte afirmação: “Os meus «poetas» chamam-se Billie Holiday, Roberto Goyeneche, Tom Waits. Mas podem também chamar-se Marin Marais, Wilhelm Friedmann Bach, Johannes Brahms”.²⁵⁰ Se, no caso de Tom Waits, poderíamos falar de um poeta pelos textos que esse autor escreve para canções, nos restantes casos a designação muito dificilmente se sustentaria. E, na verdade, o próprio Manuel de Freitas não os procura legitimar como tal, colocando essa designação entre aspas. O que não poderemos no entanto deixar de considerar é que, para Manuel de Freitas, a poeticidade passará não só pela mera construção verbal, mas também, em grande medida, pela esfera do sentimento e dos *sentidos*.

²⁴⁶ Manuel de Freitas, *op. cit.*, p. 36.

²⁴⁷ Robert Switzer, *op. cit.*, p. 34.

²⁴⁸ António Guerreiro, “Alguns aspectos da poesia contemporânea”, *Revista Relâmpago*, n.º 12, Lisboa, Fundação Luís Miguel Nava, p. 15.

²⁴⁹ Manuel de Freitas, *Blues For Mary Jane*, p. 5.

²⁵⁰ *Idem*, “Glass enclosure”, p. 145.

2.4 “Verdadero estilo vivo”: vislumbres de *duende*

el duende [...] no es cuestión de facultad, sino de verdadero estilo vivo

Federico Garcia Lorca, “Teoria y juego del duende”

No seguimento de todas as questões relacionadas com os géneros musicais referidos neste capítulo, será interessante introduzir aqui a questão do *duende* a partir de “Teoria y juego del duende”, de Federico Garcia Lorca. Em primeiro lugar, interessará observar como alguns aspectos presentes no texto do autor espanhol se podem relacionar com esses géneros musicais e, em seguida, considerar como algumas concepções teóricas e críticas de Manuel de Freitas vão ao encontro de determinadas noções que podemos encontrar no texto de Lorca.

Valerá a pena começar, desde logo, por estabelecer o quão difícil, ou mesmo impossível, será firmar uma consistente e sucinta definição daquilo que é o *duende*: “«Poder misterioso que todos sienten y ningún filósofo explica»”.²⁵¹ O mais que se pode fazer é identificar situações em que se consiga vislumbrá-lo e a única coisa que parece dada como certa é que “no es posible ninguna emoción sin la llegada del duende”.²⁵² A emoção necessita do *duende*, alimenta-se dele. E os géneros musicais que estão aqui em análise colocarão todas as suas forças na expressão da emotividade e da subjectividade. É isso que está em causa, por exemplo, nos *blues*, tal como afirma Alberta Hunter, uma das maiores cantoras do género de origem norte-americana: “«when we sing the blues, we’re singin’ out our hearts, we’re singin’ out our feelings. [...] When I sing [...] what I’m doing is letting my soul out””.²⁵³ A palavra-chave aqui parece-me ser “out” – exteriorizar aquilo que está dentro, ou seja, exprimir algo de profundo e íntimo:

²⁵¹ Federico Garcia Lorca, “Teoria y juego del duende”, *Obras Completas*, 21ª ed., Madrid, Aguilar, 1980, p. 1098.

²⁵² *Idem*, p. 1100.

²⁵³ Giles Oakley, *op. cit.*, p. 104.

Falo de órgãos, artérias, tendões.
Do mesmo modo que alma
é um órgão proscrito que sem vigor
assediamos.²⁵⁴

Revela-se, assim, a importância do corpo – das suas capacidades, incapacidades ou necessidades. Como a necessidade do homem que, em “Benilde ao balcão I”, espontaneamente se torna fadista, manifestando a urgência de cantar apesar da “inércia / gutural”.²⁵⁵ De facto, quando se trata de *duende*, a capacidade vocal não é essencial. Como podemos ler num poema que toma como título canção de Diamanda Galás, “as coisas são assim mesmo, viscerais / e cruéis, e a voz tão pouco: / poesia ou então merda”.²⁵⁶

A questão do *duende* e da importância do lado emotivo parece também muito presente no tango, género que é com alguma recorrência referido na poesia de Manuel de Freitas. Esta presença com certeza que não poderá ser entendida como um mero acaso. Existem traços no tango que encontram correspondência evidente na poética do autor de *Blues for Mary Jane*. Caso do peso concedido à declaração subjectiva. Esta ideia, que já tem sido considerada no caso de Manuel de Freitas, também estará muito presente no tango, se virmos que se trata de um género “fundamentalmente autobiográfico [no qual] os letristas aproveitarão [...] para contar a sua própria vida”.²⁵⁷ Dessa forma, o que transporta esses textos são “vozes que vivem cheias de cigarros e noites em claro [,] [carregando] a marca dum passado, duma experiência, dum vivido; [parecendo] cantar apesar de tudo”.²⁵⁸ Esta citação refere-se especificamente às vozes do tango, no entanto, quase que poderia ser retirada de um texto crítico relacionado com a poesia de Manuel de Freitas, quando se mencionam “experiências” e “vivências” de “noites em claro” e “cigarros”.

Outro aspecto relacionado com o tango que deve ser destacado neste contexto prende-se com o uso do seu principal instrumento: o bandoneón. De facto, “[d]e cada vez que se ouve um bandoneón, pensa-se tango; e quando se pensa tango, pensa-se

²⁵⁴ Manuel de Freitas, *Os Infernos Artificiais*, p. 36.

²⁵⁵ *Idem*, p. 29.

²⁵⁶ *Idem*, *Todos Contentes e Eu Também*, p. 48.

²⁵⁷ Pierre Monette, *O Guia do Tango*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1998, p. 31.

²⁵⁸ *Idem*, p. 104.

bandoneón”.²⁵⁹ Também na poesia de Manuel de Freitas tango e bandoneón se confundem. Tanto mais que *tango* é designação que nunca aparece explicitamente. Já o bandoneón é claramente referido: “Deixa que este nocturno sem Chopin / nem *bandóneon* seja mais digno e meritório / do que o arroto breve dos que intrigados me observam”, lemos num poema;²⁶⁰ ou, “Ao fundo da rua, ao fim, / não há um bandoneón a chorar / por ti”.²⁶¹ O bandoneón é um instrumento que frequentemente torna escusadas as palavras, isto porque possui um tom claramente definido: “Não só deve ser tocado num ritmo mais triste que o dos tangos da geração precedente, [que não usava ainda o bandoneón,] como a própria textura do timbre do instrumento tem as cores da melancolia”, faz notar Pierre Monette.²⁶² Para além disso, é um instrumento que parece transportar em si *duende*, como se dá conta num tango de Homero Manzi e Aníbal Troilo:

O duende do teu som, *che*, bandoneón
apieda-se da dor dos demais
e ao espremer o teu fole dorminhoco
arrima-se ao coração que sofre mais.²⁶³

Por tudo isto, e se virmos ainda que o bandoneón “consegue apresentar uma diversidade tão vasta de modelações como a voz humana”,²⁶⁴ então não será de estranhar que baste mencionar o nome do instrumento para acarretar com ele uma série de questões que têm que ver com a expressão de um determinado tipo de emoção através da sua capacidade melódica.

São muitas as ligações que se pode estabelecer entre os géneros musicais aqui em discussão, sobretudo entre aqueles que parecem ter agarrados a si o rótulo de música nacional – fado, tango e *blues* –, isto apesar das distâncias geográficas que separam todos eles. Assim, por exemplo, poderemos estabelecer um nexos entre o tango e os *blues* naquilo que têm de rudeza, provavelmente denotando a sua origem social: “as vozes roucas dos blues (e que também cantarão o tango) são vozes imperfeitas:

²⁵⁹ *Idem*, p. 98.

²⁶⁰ Manuel de Freitas, *Os Infernos Artificiais*, p. 69 (itálicos meus).

²⁶¹ *Idem*, *Game Over*, p. 52. Existirão também referências a partes que compõem esse instrumento, como será visto posteriormente neste trabalho.

²⁶² Pierre Monette, *op. cit.*, p. 104.

²⁶³ *Idem*, p. 106.

²⁶⁴ *Idem*, p. 98.

pertencem a pessoas para quem a vida parece passar antes da disciplina vocal”.²⁶⁵ A tónica não é colocada num cantar que revele uma grande dose de mestria ou controlo vocal. Também a renovação lírica proposta por uma determinada poética, na qual podemos incluir Manuel de Freitas, passa pela valorização de “uma subjectividade rugosa, lúcida, acérrima, feroz”, como resumiu Ida Alves.²⁶⁶

Esta dimensão expressivista, também vamos encontrá-la em “Teoría e juego del duende”, quando se conta um episódio em que Pastora Pavón – *La Niña de los Peines* –, uma das maiores cantoras de flamenco, canta sem *duende* e é por isso repreendida por aqueles que a escutam.

Entonces *La Niña de los Peines* se levantó como una loca, tronchada igual que una llorona medieval, y se bebió de un trago un gran vaso de cazalla como fuego, y se sentó a cantar sin voz, sin aliento, sin matices, con la garganta abrasada, pero... con duende. Había logrado matar todo el andamiaje de la canción para dejar paso a un duende furioso y abrasador.²⁶⁷

Aquilo que neste excerto se destaca é a importância de um cantar *sem qualidades*, sem “andamiajes”.²⁶⁸ Para cantar com *duende*, *La Niña de los Peines* “tuvo que empobrecer de facultades y de seguridades”, explica Lorca.²⁶⁹

Pensemos então também numa das formas ligadas ao flamenco, o *cante a palo seco*, na qual os intérpretes dispensam o acompanhamento instrumental. Em relação a este género, um outro poeta, João Cabral de Melo Neto, escreve em “A palo seco”, poema onde se faz a distinção entre o *cante* e o cantar:

Cante que não se enfeita,
que tanto se lhe dá;
É *cante* que não canta,
cante que aí está.²⁷⁰

²⁶⁵ *Idem*, p. 104.

²⁶⁶ Ida Alves, “Conflito de opiniões na poesia portuguesa: o esterco lírico e o grito do anjo” in Celia Pedrosa e Ida Alves (org.), *Subjectividades em Devir – estudos de poesia moderna e contemporânea*, p. 126.

²⁶⁷ Federico Garcia Lorca, *op. cit.*, p. 1101. Este episódio encontra evidentes semelhanças no poema “Amália, 1982”. Cf. *supra*, p.47.

²⁶⁸ A palavra “andamiaje”, que literalmente significa *andaime*, alude, neste contexto, a uma base teórica, técnica ou retórica.

²⁶⁹ Federico Garcia Lorca, *op. cit.*, p. 1101.

²⁷⁰ João Cabral de Melo Neto, *Antologia Poética*, Rio de Janeiro, Sabiá, 1969, p. 139.

O *cante* existe, portanto, sem grandes enfeites, sem prestar grande atenção à técnica ou sem almejar a grandiloquência – essa dimensão estará reservada ao canto. De resto, sendo Melo Neto assumidamente um poeta da contenção expressiva, um “anti-lírico”, para usar as suas palavras, é precisamente a condição descarnada do *cante* que o fascina. Mas, perante estes versos será quase inevitável pensar que estamos próximos daquele “desencanto / que deixou de cantar” de que nos anos 70 nos dava conta Joaquim Manuel Magalhães.²⁷¹ Convocar a teorização do autor de *Os Dois Crepúsculos* interessará de sobremaneira se pensarmos que o eixo principal de tudo o que temos vindo a tratar está na capacidade de exprimir as emoções de um modo muito directo, ou mesmo visceral. Assim, na leitura que faz de Manuel de Freitas, Magalhães defende que aquilo que o autor de *Game Over* “[volta] a pretender [é] o confronto explícito da emotividade do autor consigo mesmo, ao mesmo tempo que contigo, leitor/a”.²⁷²

A formulação “confronto explícito” torna-se uma expressão particularmente feliz se virmos que nuclear para o entendimento do *duende* é a noção de luta: “el duende es un poder y no un obrar, es un luchar y no un pensar”.²⁷³ Esta concepção vai ao encontro do lado trágico que já foi referido, tanto nos *blues* como no fado: “The bluesman [...] tragic situation [...] is embodied in the struggle he engages in with whatever unseen power that pushes him down (the Blues) and realizes itself in the inevitable and inescapable fact of that struggle”.²⁷⁴ Ora, este “unseen power” e o “poder misterioso”²⁷⁵ que Lorca pressente no *duende* serão essencialmente a mesma coisa. Para além disso, no caso dos *blues*, a luta em que o cantor se envolve é também uma disputa de cariz social:

Black people did not embrace the spoken english language without fiercely challenging the cultural oppression it implied without incorporating this challenge into their daily speech. *Billie Holiday did the same with the words and music and concepts of the songs imposed upon her, insinuating that battle into every musical phrase and making that battle the lyrical and dramatic core of her performances.*²⁷⁶

²⁷¹ Joaquim Manuel Magalhães, *Os Dias, Pequenos Charcos*, p. 13.

²⁷² *Idem*, “Manhã de muita noite – sobre *Game Over*, de Manuel de Freitas, &etc, Lisboa, 2002”, p. 37.

²⁷³ Federico Garcia Lorca, *op. cit.*, p. 1098.

²⁷⁴ Kimberly W. Benston, “Tragic aspects of the blues”, p. 169. Onde no excerto se lê *blues*, poderia ler-se também fado.

²⁷⁵ Federico Garcia Lorca, *op. cit.*, p.

²⁷⁶ Angela Davis *apud* Robert Switzer, “Signifying the Blues”, p. 48 (itálicos meus).

Em termos literários, convirá ainda destacar a luta que se estabelece num paradoxo, dois conceitos que tendem em sentido contrário, exprimindo uma contradição dificilmente sanável. Assim, parece-me que podemos encontrar em Manuel de Freitas uma expressão que condensa toda a dimensão de luta que existe nos géneros musicais em equação: “melancolia / felina”.²⁷⁷ Trata-se, portanto, tanto de canções como de uma poesia que procura integrar uma lado melancólico e uma vertente de expressão de desespero e de raiva. Se a “melancolia felina” de que dá conta o poema aparece agregada sobretudo aos *blues*, em relação ao fado encontramos uma formulação semelhante:

Aqui quem actua
são *eles*, frutos disformes de uma «alma
nacional» que subscrevemos sem pensar muito.
Depois dá nisto: *brando desespero*
com quase vergonha de o ser.²⁷⁸

Esta aparente contradição é igualmente parte muito importante do tango, género que vive no “paradoxo de ser de facto um «pensamento triste» mas «que se dança»,²⁷⁹ cabendo aqui ainda o travo agri-doce próprio da melancolia: “O tango ama que se lhe mergulhe a faca na ferida”.²⁸⁰

Todas estas considerações acerca da importância da emoção, quer nos géneros musicais em causa, quer na poesia, acabam por ir ao encontro de uma certa desconfiança em relação a demonstrações de estilo e de técnica observável tanto na poesia como na obra teórica e crítica de Manuel de Freitas. No prefácio a *Poetas Sem Qualidades*, o autor descreve os poetas antologiadados nos seguintes termos: “não são, de facto, poetas muito retóricos (embora à retórica, de todo, se não possa fugir), mas manifestam força – ou admirável fraqueza”.²⁸¹ De forma similar, em “Teoria e juego del duende”, Lorca refere que, para aqueles que procuram o *duende*, e no que abrangentemente poderíamos considerar o domínio da arte, “no nos importan las

²⁷⁷ Manuel de Freitas, *Os Infernos Artificiais*, p. 36.

²⁷⁸ *Idem*, p. 23 (itálicos meus nos dois últimos versos).

²⁷⁹ Pierre Monette, *op. cit.*, p. 105.

²⁸⁰ *Idem*, p. 108.

²⁸¹ Manuel de Freitas, “O tempo dos poetas”, p. 14.

faculdades, ni la técnica, ni la maestría. Nos importa otra cosa”.²⁸² O que aparece como mais marcante em ambos os textos é o enaltecimento daquilo que na aparência será uma falha. Podemos relacionar esta valorização com o investimento que a poesia de Manuel de Freitas faz na autenticidade em poesia, “opção estética [...] que permite a cumplicidade do poema com o mundo menor, pobre e em falha que o leitor reconhece como seu”.²⁸³

Talvez seja agora o momento de retomar algo que ficou vagamente referido quando se tratou da relação da poética de Manuel de Freitas com os *blues* e o fado. Penso no uso metafórico do termo *poesia*. Recordemos a citação a partir da qual se poderá estudar essa questão: “Os meus «poetas» chamam-se Billie Holiday, Roberto Goyeneche, Tom Waits. Mas também podem chamar-se Marin Marais, Wilhelm Friedmann Bach, Johannes Brahms”.²⁸⁴ À exceção de Tom Waits, só com muito boa vontade poderíamos definir qualquer um dos artistas mencionados como poetas, se um poeta é um construtor de um “dado verbal”.²⁸⁵ Porém, procurando uma forma de interpretar a afirmação de Manuel de Freitas, valerá a pena ler Joaquim Manuel Magalhães:

Só um desvio de sentido poético da palavra poesia, um alargamento da sua intenção designativa pode incluir na noção «poesia» uma amplitude que permita referir o que é «outra coisa», nomeadamente um impulso, um entusiasmo que pode conduzir a uma situação emocional ou racional idêntica àquela que um poema ou um estado predisponível para ele podem criar, mas que não é ainda poema.²⁸⁶

Desta forma, de Billie Holiday a Johannes Brahms, encontramos músicos e compositores que, para Manuel de Freitas, conseguirão produzir um determinado tipo de discurso que permite criar no ouvinte um efeito “emocional ou racional” idêntico ao criado por um poema. Por exemplo: a voz de Roberto Goyaneche transporta um

²⁸² Federico Garcia Lorca, *op. cit.*, p. 1101.

²⁸³ Rosa Maria Martelo, “Alegoria e autenticidade (a propósito de alguma poesia portuguesa recente)” in Celia Pedrosa e Ida Alves (org.), *Subjetividades em Devir – estudos de poesia moderna e contemporânea*, p. 301.

²⁸⁴ Manuel de Freitas, “Glass enclosure”, p. 145.

²⁸⁵ Joaquim Manuel Magalhães, *Dylan Thomas. Consequência da Literatura e do Real na sua Poesia*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1981, p. 20.

²⁸⁶ *Idem*, p. 18.

determinado tipo de experiência que terá relação com “os estigmas dos anos, do whisky e dos cigarros”.²⁸⁷ E em Billie Holiday,

renasce um timbre inconsolável
a lembrar-nos a morte cantante,
o mais que humano sentido de deslumbrante
fracasso.²⁸⁸

Importante é também referir que não existirá uma forma de diferenciar os modos musicais de difundir essa mensagem. Podemos notar até como Manuel de Freitas distingue aqueles que fazem da sua música uma construção essencialmente vocal – Billie Holiday, Roberto Goyeneche e Tom Waits – daqueles que criam sobretudo peças instrumentais – Marin Marais, Wilhelm Friedmann Bach e Johannes Brahms. O que a todos será comum é uma firme capacidade de produzir um discurso que encontre adesão no ouvinte. Por estes motivos, poderemos dizer que, se Manuel de Freitas valoriza na poesia a capacidade de manifestar “uma ferida que sentimos próxima”,²⁸⁹ bem como “força” em vez de mera “forma ou [...] estrutura anémica”,²⁹⁰ então, nesse sentido, e metaforicamente, todos eles serão “poetas”.

Complementando essa noção de que esta poesia procura “força” e coloca no corpo uma importância vital, no texto de Lorca dá-se conta de uma diferença fundamental entre aquilo que sai de dentro e aquilo que vem de fora. Nessa divisão, o *duende* sairá de dentro, “sube [...] desde la planta de los pies”.²⁹¹ Pelo que, ao *duende*, opõem-se duas figuras: o anjo e a musa. O primeiro “vuela sobre la cabeza del hombre, está por encima, derrama su gracia, y el hombre, sin ningún esfuerzo, realiza su obra”,²⁹² enquanto que a musa “dicta, y [...] [l]os poetas de musa oyen voces y no saben dónde”.²⁹³ Ora, o que vem de fora não será mais do que a capacidade retórica, denunciando igualmente a presença do poeta aureolado. Na poesia de Manuel de Freitas interessará mais destacar o que vem de dentro, vozes que frequentemente tomam a forma de um grito. O de Bessie Smith, por exemplo:

²⁸⁷ Pierre Monette, *op. cit.*, p. 105.

²⁸⁸ Manuel de Freitas, *Os Infernos Artificiais*, p. 89.

²⁸⁹ *Idem*, “O tempo dos poetas”, p. 13.

²⁹⁰ *Idem*, p. 14.

²⁹¹ Federico Garcia Lorca, *op. cit.*, p. 1098.

²⁹² *Idem*, p. 1099.

²⁹³ *Ibidem*.

Bessie, áspero nome de mulher.
Houve quase nunca mas mesmo assim houve
quem com fúria cantasse o excesso.
Vozes todas que há muito se calaram. Quem
puder que ignore o seu *grito*.²⁹⁴

Mas também o de Diamanda Galás: “e aceitamos, claro, / essas mãos vazias, um *grito* / que consiga prolongar a noite”.²⁹⁵ Perante estas evidências, de apreço pela capacidade emotiva e de suspeita em relação à validade da eloquência, torna-se inevitável voltar a citar:

Falo de *órgãos, artérias, tendões*.
[...]
Pega-se nisso tudo,
de costas para a retórica,
e faz-se uma canção decadente.²⁹⁶

Se por um lado, como vimos, “no es posible ninguna emoción sin la llegada del duende”,²⁹⁷ por outro, “el duende no llega si no ve la posibilidad de muerte”.²⁹⁸ Será um erro dizer que chegamos finalmente à morte, se a morte, na poesia de Manuel de Freitas, é, a par com a música, uma inevitabilidade, “uma das linhas de força”,²⁹⁹ “o nutriente mais imediato”.³⁰⁰ De resto, “haverá / outro assunto?” – pergunta insistentemente a poesia de Manuel de Freitas.³⁰¹ Trata-se de um jogo de limites, jogado no ínfimo espaço onde reside o *duende*. Precisamente pelo encurtamento do espaço entre vida e morte, será na tourada que Lorca descobre uma forma mais clara de encontro com essa figura:

²⁹⁴ Manuel de Freitas, *Todos Contentes e Eu Também*, p. 82 (itálicos meus).

²⁹⁵ *Idem*, *Jukebox 2*, p. 13 (itálicos meus).

²⁹⁶ *Idem*, *Os Infernos Artificiais*, p. 36 (itálicos meus).

²⁹⁷ Federico Garcia Lorca, *op. cit.*, p. 1100.

²⁹⁸ *Idem*, p. 1105-1106.

²⁹⁹ Luís Maffei, “A ferida altivez do demiurgo”, p. 11.

³⁰⁰ António Guerreiro, “Um sítio muito triste”, *Actual*, suplemento do jornal *Expresso*, 5 de Junho de 2010, p. 26.

³⁰¹ Manuel de Freitas, *[Sic]*, p. 17.

En los toros adquiere sus acentos más impresionantes, porque tiene que luchar, por un lado, con la muerte, que puede destruirlo, y por otro lado, con la geometría, con la medida, base fundamental de la fiesta.

El toro tiene su órbita; el torero, la suya, y entre órbita y órbita un punto de peligro donde está el vértice del terrible juego.³⁰²

A própria poesia de Manuel de Freitas é um jogo de limites, encontrando-se no espaço onde arte e vida passam a rasar. Daí que facilmente se perceba “que a lida de Freitas com a poesia gosta de aproximar-se do literal”.³⁰³ Assim, mesmo a sua poética está naquele “punto de peligro” entre as órbitas daquilo que é do domínio da vida e daquilo que é do domínio da poesia. Interessará observar que o segredo do toureiro está em fazer o seu movimento na medida certa. E nisso pode até ensinar o poeta. Como se demonstra no poema “Alguns toureiros”, de João Cabral de Melo Neto, em que Manolete, provavelmente o maior toureiro de sempre,

o que melhor calculava
o fluido aceiro da vida,
o que com mais precisão
roçava a morte em sua fímbria,

consegue “demonstrar aos poetas” que a sua arte é realizada “com mão certa, pouca e extrema: [...] *sem poetizar seu poema*”.³⁰⁴ Verdadeira arte poética esta que indiscutivelmente encontrará eco em Manuel de Freitas.

Em termos musicais, um dos géneros onde a morte se mostra muito presente é no tango. De forma a demonstrá-lo convoco dois poemas de *Jukebox 2*: “Aníbal Troilo, 1969” e “Roberto Goyeneche, 1986”.³⁰⁵ Em relação a estes textos importa referir que partem da ficcionalização dos artistas presentes nos títulos dos poemas, exercício raro na obra de Manuel de Freitas, mas que podemos entender se a experiência que aí se revela é semelhante à do sujeito que se manifesta na poesia do autor de *Os Infernos Artificiais*. Vejamos, então, como se vislumbra a morte: “mas eu sentia as lâminas. // Sempre que tocava, as lâminas / – brilhando num pulso gasto”. Estas lâminas referem-se

³⁰² Federico Garcia Lorca, *op. cit.*, p. 1107.

³⁰³ Luís Maffei, “A impura máquina de música de Manuel de Freitas – uma resenha a *Jukebox 2*”, p. 159.

³⁰⁴ João Cabral de Melo Neto, *op. cit.*, p. 186 (itálicos meus).

³⁰⁵ Manuel de Freitas, *Jukebox 2*, p. 8 e 22, respectivamente.

às “linguetas metálicas das duas caixas de harmonia [que] são a alma do que se chama as vozes do bandoneón”,³⁰⁶ instrumento já amplamente referido neste trabalho.

Recuperando a terminologia de Lorca quando trata do movimento da tourada, haverá aqui igualmente um conflito geométrico, entre a órbita das lâminas e a órbita do pulso, o espaço do *duende*, o da possibilidade da morte. Assim, de forma similar, em “Roberto Goyeneche, 1986”, a aproximação à morte regressa através do bandoneón, das suas lâminas: “Tantas e tantas noites me encostei àquele / bandoneón, enquanto a voz e a vida me faltavam”. Também no caso dos *blues* se reconhece uma experiência de limites se, por exemplo, a voz de Billie Holiday transporta permanentemente a marca da sua vida, sempre tão mais próxima da morte: “Já em 1957 não eras tu que cantavas, / mas antes a morte por ti / – e ninguém canta melhor”.³⁰⁷

A percepção de que faltará voz e vida a estes artistas vai ao encontro da ideia já mencionada de que as vozes do tango e dos *blues* “pertencem a pessoas para quem a vida parece passar antes da disciplina vocal”.³⁰⁸ Desse modo, produz-se a impressão de que aquilo que se ouve está bem próximo da realidade. Ora, será de notar que a poesia contemporânea, na qual naturalmente se inclui Manuel de Freitas, funciona de uma forma semelhante, isto porque procura ser “capaz de induzir no leitor uma sugestão emocional ou um *efeito de verdade*”.³⁰⁹

³⁰⁶ Pierre Monette, *op. cit.*, p. 98.

³⁰⁷ Manuel de Freitas, *Os Infernos Artificiais*, p. 89.

³⁰⁸ Pierre Monette, *op. cit.*, p. 104. Apesar da citação se referir só ao tango e aos *blues*, diria que é característica que não difere muito nos outros géneros aqui discutidos.

³⁰⁹ Fernando Pinto do Amaral, “A porta escura da poesia”, p. 23.

3. EXPERIÊNCIAS DE LIMITES

3.1 O grito e a vertigem

Tendo presentes as observações feitas nos capítulos anteriores, importa sublinhar que na poesia de Manuel de Freitas, e em grande parte da música que nela é referida, se observa uma forte dimensão de experiência dos limites. É nesse horizonte que encontramos uma poesia com um reconhecido cariz urbano e disfórico, situando-se “nas margens brilhantes / disso a que por incúria chamamos vida”,³¹⁰ e insinuando um conjunto de vivências envolvendo “álcoois e drogas, [...] [na] companhia de párias e vencidos”.³¹¹ Será então de referir que a música que transparece nos poemas, particularmente nas primeiras obras do Poeta, está ligada a géneros, temáticas ou modos de interpretação que colocam o ouvinte perante desafios e limites, assim se diferenciando do universo musical produzido para um consumo massificado.³¹²

É precisamente a importância da experiência de limites e a sua associação à música, em Manuel de Freitas, que pode conduzir a uma reflexão em torno da hipótese de esta poesia, aparentemente tão avessa à ideia de elevação, integrar um diálogo com o sublime. A ligação entre música e sublime, na poesia do autor de *[Sic]*, terá o seu vínculo principal na concepção derivada da teorização de Edmund Burke, segundo a qual, e numa leitura de Jean-François Lyotard, “o sublime já não depende da elevação [...], depende sim da intensificação”.³¹³ Perdendo-se a relação tendencialmente vertical, passa a estabelecer-se uma conexão entre elementos que se encontram no mesmo horizonte. Por consequência, o movimento mais condizente passa a ser o de “um abalo, isto é [...] um repelir rapidamente variável e [...] um atrair do mesmo objecto”, pelo

³¹⁰ Manuel de Freitas, *Os Infernos Artificiais*, p.61

³¹¹ José Miguel Silva, “Posfácio” in Manuel de Freitas, *A Última Porta*, p. 159.

³¹² Sendo que tantas vezes nos referimos à poesia de Manuel de Freitas a partir da vontade de comunicar, e reconhecendo a grande capacidade de acessibilidade e de comunicabilidade na música, poderíamos ser tentados a pensar que a referência a um tipo de música que chega a um público mais alargado seria um eficaz meio de comunicação com o leitor. Acontece, no entanto, que aquilo que podemos mais rapidamente perceber na música produzida para um consumo massificado prende-se em grande medida com a noção de descartabilidade. E quanto a isso, Manuel de Freitas parece procurar o oposto – a resistência: os artistas referidos na sua poesia obedecem a um critério; e esse tem a ver com a sua longevidade e capacidade de apelar a públicos bastante específicos, ao mesmo tempo que muitíssimo distintos. Mesmo no plano estritamente editorial, essa resistência faz-se notar, por exemplo, através da preferência por edições de reduzido número, muitas vezes assinadas pelo próprio Manuel de Freitas. Opções que tornam os seus livros um objecto muito pouco descartável.

³¹³ Jean-François Lyotard, *O Inumano. Considerações sobre o tempo*, Lisboa, Editorial Estampa, 1989, p. 104.

que “[o] excessivo para a faculdade da imaginação [...] é por assim dizer um abismo, no qual ela própria teme perder-se”.³¹⁴ Em suma, nesse trânsito entre atracção e repulsão, Derrida observa que “[i]l y a là un excès, un surplus, une surabondance [...] qui ouvre un abîme”.³¹⁵

A imagem do abismo de que Kant nos dá conta, e que Derrida vê como “la presentation privilégiée du sublime”,³¹⁶ revela-se, aqui, especialmente marcante na medida em que articula o sublime com um “sentimento que resulta da exposição a algo que é tendencialmente infinito, ilimitado, colocando o indivíduo à beira da *vertigem*”.³¹⁷ E dizer que o indivíduo se encontra à beira da vertigem será o mesmo que dizer que se encontra num limite, sendo esse limite um factor decisivo na intensificação de qualquer sentimento.

Agregada a esta experiência do sujeito, ganhará importância a noção de distância. Tal conceito já foi referido no ponto anterior deste trabalho quando se fez referência à figura do *duende*. De forma a mais claramente estabelecer um nexo entre a experiência do *duende* e a experiência do sublime, convirá começar por citar Burke:

Cuando el peligro o el dolor acosan demasiado, no pueden dar ningún deleite, y son sencillamente terribles; pero, a ciertas distancias y con ligeras modificaciones, pueden ser y son deliciosos.³¹⁸

O que aqui está em causa pode ser relacionado com o encurtamento do espaço entre vida e morte que encontramos no *duende*, ganhando a sua grande força num determinado “punto de peligro”³¹⁹ que podemos relacionar com a vertigem do sujeito face ao abismo: perto o suficiente para provocar uma forte impressão, mas ainda razoavelmente longe para evitar uma fatalidade.

O que daqui resultará é uma forte intensidade emocional devido ao conjunto de possibilidades que se colocam perante o indivíduo, sendo a mais forte de todas a possibilidade da morte. Daí que, nesse sentido, também possamos ler em Burke que “las

³¹⁴ Immanuel Kant, *Crítica da Faculdade do Juízo*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1998, p. 154.

³¹⁵ Jacques Derrida, *La Vérité en Peinture*, Paris, Flammarion, 1978, p. 148.

³¹⁶ *Ibidem*

³¹⁷ António Guerreiro, “O sublime ou o destino da arte” in AA. VV., *Do Sublime. On the Sublime* [catálogo da exposição homónima], Lisboa, Museu do Chiado/Museu Nacional de Arte Antiga, 1994, p. 25. (itálicos meus).

³¹⁸ Edmund Burke, *Indagación Filosófica Sobre el Origen de Nuestras Ideas Acerca de lo Sublime y de lo Bello* (1757), 2ª ed., Madrid, Tecnos, 1997, p. 29.

³¹⁹ Cf. *supra* p. 72-73.

pasiones propias de la conservación del individuo [...] son las pasiones más poderosas de todas”.³²⁰ De facto, não haverá limite mais extremo do que aquele a partir do qual se pode vislumbrar a morte. E não restarão dúvidas de que o sujeito que se apresenta na poesia de Manuel de Freitas conhece bem esse *ponto de perigo*. Ora, de acordo com António Guerreiro, “o sublime consiste nesse sentimento de privação, de terrível aproximação da morte, que no entanto se interrompe para dar lugar a outra coisa”.³²¹ E esta outra coisa pode muito bem ser a vida; e será de ter em conta que, nesta poesia, vida e morte passam extraordinariamente perto: “a vida é triste, insonora, mortal”,³²² diz-nos Manuel de Freitas, questão a que voltarei mais tarde.

Por agora, interessará retomar a relação atracção/repulsão e a sensação paradoxal que dela resulta: “o sentimento do sublime é [...] indeterminado: um prazer misturado com tristeza, um prazer originado pela tristeza”,³²³ sublinha Lyotard. Perante este excerto, será inevitável pensar que nos encontramos muito próximo do conceito de melancolia, bem como da ambivalência que perpassa géneros musicais como o fado, os *blues* ou o tango, apesar de não nos podermos esquecer que, nestes casos, não se trata exactamente de um estarecimento.³²⁴ Do que já ficou escrito no capítulo anterior, destacarei somente a *melancolia felina* presente nos *blues* e no fado, bem como a afirmação de Pierre Monette, segundo o qual “[o] tango ama que se lhe mergulhe a faca na ferida”.³²⁵

Mas, voltando à primeira citação do parágrafo anterior, é de destacar a *indeterminação* que acaba por contribuir para o surgimento de um estado muitas vezes difícil de exprimir. Na música referenciada por Manuel de Freitas na sua poesia, esta incapacidade recorrentemente encontra a sua expressão no grito, recurso já brevemente referido.³²⁶ Vale a pena tecer mais algumas considerações a esse respeito, tendo agora como pano de fundo as noções que entretanto foram mencionadas. O grito pode ser visto como um desconcerto e até como uma desarticulação do discurso. Assim, podemos ligar essa forma de expressão, que se caracteriza pelo excesso, com o “desregramento das faculdades entre elas [que] dá origem à extrema tensão [...] que

³²⁰ Edmund Burke, *op. cit.*, p. 29.

³²¹ António Guerreiro, *op. cit.*, p. 25.

³²² Manuel de Freitas, *BWV 244*, p.

³²³ Jean-François Lyotard, *op. cit.*, p. 103.

³²⁴ Cf. *supra* p. 68.

³²⁵ Pierre Monette, *O Guia do Tango*, p. 108.

³²⁶ Cf. *supra* p. 70-71.

caracteriza o pathos do sublime, sendo diferente do sentimento calmo do belo”.³²⁷ Com efeito, o grito pode mesmo ser aproximado de uma resposta à impossibilidade de representação de uma “incommensurabilité violente” como aquela que Derrida observa na experiência do sublime.³²⁸

Uma das cantoras que marca a sua presença nesta poesia é Diamanda Galás, e um dos poemas que a essa intérprete se refere é “Diamanda Galás, 2006”, incluído em *Jukebox 2*. Uma leitura atenta do poema permite reconhecer a alusão a uma das canções que fazem parte do repertório da cantora norte-americana, “The thrill is gone”: “Perdeu-se, no entanto, / a emoção”.³²⁹ Perante a interpretação dessa canção, marcada por uma fortíssima demonstração de amplitude vocal, o ouvinte, ou ainda mais directamente o espectador, não pode deixar de se sentir ameaçado por tamanha e invulgar capacidade. Disso mesmo se dá conta a crítica a um concerto de 2008: “ouvir Diamanda Galás é um bom exercício para testar alguns limites”, continuando-se, num registo jornalístico, a relatar o desconforto de parte dos membros da assistência que “nos momentos mais agudos das canções, [...] taparam os ouvidos e se mexeram muito nas cadeiras”.³³⁰ Deste modo, torna-se evidente que a grande força desta música está na *guturalidade* e na *visceralidade*, provocando assim um efeito que se aproxima do da *vertigem*: “When you experience Diamanda Galás in performance [...] the atmosphere is heightened to vertigo-inducing effect, thanks to a voice and keys that mutate between *breathy blues* and *guttural, otherworldly tones*”.³³¹

O tipo de performance aqui referido acaba por ser também uma ameaça ao canto que evidencia as suas qualidades, que chama a si a atenção, que se exhibe, tendência que frequentemente aparece na música *pop* – no seu sentido mais massificado –, encontrando o mais exemplar correspondente contemporâneo num nome como o de Mariah Carey.³³² Acabamos por nos encontrar aqui novamente perante a oposição entre anjo e *duende*. A obra de arte onde se pode vislumbrar o *duende* “deve ser ferida por dentro e resplandecer, prescindindo desse outro brilho virtuosístico e frio inspirado pelo

³²⁷ Jean-François Lyotard, *op. cit.*, p. 103.

³²⁸ Jacques Derrida, *op. cit.*, p. 145.

³²⁹ Manuel de Freitas, *Jukebox 2*, p. 13.

³³⁰ Pedro Antunes Pereira, “Testar os limites”, *Jornal de Notícias*, 8/05/08, p. 65, <http://www.diamandagalas.com/images/DG-JornaldeNoticias-05-08.pdf>, visto em 13/08/10.

³³¹ Arwa Haider, “Exploring the sound barrier”, *Metro* 18/03/08, p. 37, <http://www.diamandagalas.com/images/DG-METRO.pdf>, visto em 13/08/10.

³³² Cantora norte-americana que alcança grande popularidade nos anos 90, habitualmente vista como detentora de uma grande capacidade vocal. O que interessa destacar, portanto, tendo em conta a comparação que se faz entre esta e Diamanda Galás, é a forma diversa como usam uma extensão vocal afim.

anjo”.³³³ Daí que, e voltando a uma cantora já amplamente citada ao longo deste trabalho, alguns intérpretes possam cantar “com a graça de algum anjo, mas [que com] Billie Holiday [bastem] três notas das mesmas canções para sermos assustados com o sopro de um enorme duende”.³³⁴

Aquilo que o sujeito que se apresenta no poema de Manuel de Freitas procura é a expressão de uma intensa experiência, encontrando-a frequentemente em modos de interpretação musical que de certa forma correspondem a sentimentos difíceis de traduzir. Esta ideia é, aliás, defendida também por Diamanda Galás em entrevista, ao afirmar que perante determinadas formas de interpretação “incredibly emotional [...] you don’t even need to know what the words are to know what the song’s about”. E dá o exemplo de um desse tipo de canções: “The thrill is gone”, nem mais.³³⁵ Em resumo, na poesia de Manuel de Freitas, existe uma forte busca por um género de empatia emocional através de “um grito / que consiga prolongar a noite”.³³⁶

Esta ligação entre o grito e a noite não será, aliás, de pouca importância. A noite parece muito mais propícia ao surgimento do grito, ou pelo menos à sua ampliação, do que o dia, altura em que facilmente acaba abafado por todos os outros sons que se elevam. De resto, e tendo em conta a questão sobre a qual me tenho vindo a ocupar, acrescenta-se que parece consensual a ligação mais próxima entre a noite e a experiência do sublime. Esta ideia tem a sua formulação mais sintética em Kant quando este afirma que “[la] noche es *sublime*, el dia es *bello*”.³³⁷ A obscuridade parece conter uma qualidade que propicia o efeito de choque. Perante um conjunto de privações, um qualquer impulso ganha uma grandeza desmesurada. No mesmo sentido vai a tese de Burke que já antes de Kant escrevia:

para que una cosa sea muy terrible, en general parece que sea necesaria la oscuridad. [...] Quanto acrecienta la noche nuestro horror, en todos los casos de

³³³ Aníbal Fernandes, “Jogo e teoria do duende” in Federico Garcia Lorca, *Anjo e Duende* (tradução, apresentação e notas de Aníbal Fernandes), Lisboa, Assírio & Alvim, 2007, p. 140.

³³⁴ *Idem*, p. 142.

³³⁵ John Payne, “The woman who knows too much – a conversation with pianist-vocalist Diamanda Galás”, *Arthur Magazine*, March 2008, p. 39, <http://www.diamandagalas.com/images/Arthur.pdf> visto em 13/08/10.

³³⁶ Manuel de Freitas, *Jukebox 2*, p. 13.

³³⁷ Immanuel Kant, *Lo Bello y lo Sublime – ensayo de estética y moral*, Madrid, Talleres ESPASA-CALPA, 1932, p. 9.

peligro, y cuanto impresionam las nociones de fantasmas y duendes, de las que nadie puede formarse ideas claras.³³⁸

Se olharmos atentamente para a poesia de Manuel de Freitas, não podemos deixar de pensar que nela “reconhecemos a Lisboa nocturna”, a partir da qual devemos destacar “a importância assumida pelos últimos momentos da madrugada, quando os bares e as discotecas se esvaziam, num quase deserto onde apenas alguns sobrevivem”.³³⁹ Para a temática principal deste trabalho, será de grande importância a referência que se faz aos bares e às discotecas. Estas, locais onde por definição existe música, aqueles, onde existe por hábito. Recordo o poema “Nighthawks at the diner”, de *Os Infernos Artificiais*, no qual se mostra bem presente um tipo de vivência em que se percebe o encontro com um limite na medida em que esse se pode associar à *sobrevivência*:

Deixemo-nos ficar esta noite
enquanto Tom Waits nos volta a falar
de um camião chamado *Phantom 309*
ou de outra coisa qualquer, singularmente
igual – um pouco mais triste, talvez.³⁴⁰

Este excerto começa com o uso do verbo na primeira pessoa do plural, indicando a pertença do sujeito a um determinado conjunto de indivíduos, outros *sobreviventes* na noite. Este tipo de experiência está também presente numa canção de Tom Waits, intitulada “Eggs and Sausage (In a Cadillac with Susan Michelson)” e incluída precisamente no álbum *Nighthawks at the Diner*: “Nighthawks at the diner «Emma’s Forty-niner» / there’s a *rendez-vous of strangers*”.³⁴¹ Deste modo, encontramos aqui de volta à percepção já apontada na primeira parte do trabalho de que a música pode ser parte essencial de uma experiência comunitária, factor de união num *encontro de estranhos*, entroncando este juízo com a “[busca] de uma nova espécie de comunidade”³⁴² que Luís Maffei reconhece na poesia portuguesa contemporânea.

³³⁸ Edmund Burke, *op. cit.*, p. 43.

³³⁹ Fernando Pinto do Amaral, “Ensaio de uma despedida”, *Público*, 10 de Abril de 2003, p. 10.

³⁴⁰ Manuel de Freitas, *Os Infernos Artificiais*, p. 91.

³⁴¹ Itálicos meus.

³⁴² Luís Maffei, “*Os poetas sem qualidades*: em busca da contemporaneidade possível”, <http://seer.fclar.unesp.br/index.php/letras/article/viewFile/62/54> visto em 27/01/10, p. 167.

Sobre isto será ainda de invocar a ideia de que a experiência musical configura um ritual e de que este se torna mais oportuno se tiver associado a si ambientes obscuros. Também o ritual frequentemente vive de *poderes misteriosos*, “nociones de fantasmas y duendes”, coisas “de las que nadie puede formarse ideas claras”.³⁴³ De resto, não será por mera questão de conveniência e convenção o facto de grande parte dos eventos musicais se realizarem durante o período nocturno. Assim, a experiência musical da qual se dá conta na poesia de Manuel de Freitas acabará quase sempre ligada à noite.

Ora, em *Jukebox* e *Jukebox 2*, a referência a esse período do dia é feita quase página a página. Não podendo ser exaustivo visto que os exemplos são, de facto, recorrentes e evidentes, não deixarei, no entanto, de mostrar como se associa a noite a eventos musicais, sobretudo a partir de géneros mais próximos de uma experiência de limites:

O concerto, embora excelente
não foi o melhor da *noite*.
Preferi, a *desoras*, aquela
ida à *Jukebox*, onde ouvimos
Birthday Party e levámos (*God*
save the punks) muitíssimos pontapés.³⁴⁴

De destacar ainda um verso que encontra plena correspondência na leitura de Fernando Pinto do Amaral quando este reconhece na poesia de Manuel de Freitas os “últimos momentos da madrugada, quando os bares e as discotecas se esvaziam”:³⁴⁵ “Dançava até ao fim da noite nos últimos bares”.³⁴⁶

Não será demais referir que a poesia de Manuel de Freitas privilegia a intensidade da experiência e que, por este caminho, chegamos à inevitável conclusão de que nesta poética se dá uma importância primordial ao papel desempenhado pela emoção, num sentido aproximável daquele em que a emoção é um elemento essencial para o sentimento do sublime: “sin una fuerte impresión nada puede ser sublime”, alerta

³⁴³ Edmund Burke, *op. cit.*, p. 43.

³⁴⁴ Manuel de Freitas, *Jukebox*, p. 20 (itálicos meus no segundo e terceiro verso).

³⁴⁵ Fernando Pinto do Amaral, *op. cit.*, p. 10.

³⁴⁶ Manuel de Freitas, *Jukebox 2*, p. 21.

Burke.³⁴⁷ Esta forte impressão leva-nos à esfera dos sentidos e a como estes se devem encontrar num determinado estado: o de tensão.

Assim, importa recordar que, para Burke, e de um modo geral para todos quantos reflectem sobre o sublime, este é indissociável de uma tensão extrema:

el origen de lo sublime procede de la grandeza de dimensiones. Pues, si solo se observa un punto al instante, el ojo debe atravesar el vasto espacio de tales cuerpos con gran rapidez, y, consecuentemente, *los nervios e músculos finos destinados al movimiento de aquella parte deben estar muy tensados; y su gran sensibilidad debe hacer que quedan muy afectados por esta tensión.*³⁴⁸

Ainda que existam claras diferenças entre o filósofo inglês e Kant, encontra-se nesta espécie de pressão exercida sobre os sentidos um ponto que têm em comum. Ora, para o filósofo alemão, “o sentimento do sublime é um prazer que surge só indirectamente, ou seja ele é produzido pelo sentimento de uma *momentânea inibição das forças vitais e pela efusão imediatamente consecutiva e tanto mais forte das mesmas*”.³⁴⁹ A estas afirmações poderíamos ainda acrescentar a de Lyotard, segundo o qual é a “*extrema tensão [...] que caracteriza o pathos do sublime*”.³⁵⁰

Apesar de se tratar de diferentes áreas de estudo e de modos diversos de utilizar o termo, quando entramos no campo dos estudos literários, e em concreto no que à literatura portuguesa diz respeito, será difícil não pensar na exaustivamente citada, mas inevitável expressão *tensão emocional* assinada por Joaquim Manuel Magalhães. Para além desta ideia, encontramos no mesmo livro uma passagem que acaba por encerrar algumas afinidades com toda a problemática que encontramos até aqui. Tratando da questão da poética que se afirmava nos anos 70, o autor de *Os Dois Crepúsculos* declara que aquilo que se procurava era “dizer a *catástrofe* pela articulada afirmação das palavras comuns, o *abismo* pela sujeição às formas directas do murmúrio, o *terror* pela construída sintaxe dos compêndios”.³⁵¹ *Catástrofe*, *abismo* e *terror* não são palavras de onde se deduza a clássica beleza marcada pela serenidade e pela ordem. De forma

³⁴⁷ Edmund Burke, *op. cit.*, p. 60.

³⁴⁸ *Idem*, p. 102 (itálicos meus).

³⁴⁹ Immanuel Kant, *Crítica da Faculdade do Juízo*, p. 138 (itálicos meus).

³⁵⁰ Jean-François Lyotard, *op. cit.*, p. 103 (itálicos meus).

³⁵¹ Joaquim Manuel Magalhães, *Os Dois Crepúsculos*, Lisboa, Relógio D'Água, 1981, p. 168 (itálicos meus).

semelhante, aquilo que a poesia de Manuel de Freitas procura passa muito mais por dar conta da “violência das suas emoções”.³⁵²

Se, em suma, parece indesmentível a forte componente de dureza ou visceralidade agregada a esta poética, também o sublime mais frequentemente se mostra próximo da rudeza: “la belleza debería ser lisa y pulida; lo grande áspero y negligente”.³⁵³ Esta afirmação ajudará a sublinhar que a poética de Manuel de Freitas privilegia a força genuína em detrimento do belo como elemento que se mostra inautêntico. Serão os atributos que Burke associa ao *grande* que se encontram bastante próximos das qualidades, ou falta delas, que Manuel de Freitas atribui aos poetas por ele antologizados em *Poetas sem Qualidades*: “não são [...] limadores das arestas que a vida de veras tem”.³⁵⁴ Esses seriam os poetas *com qualidades*, condizentes com o “asséptico gosto francês vigente”,³⁵⁵ descendentes de uma tradição mallarmeana e simbolista – “poetas que dão / corda à musa e escolhem / devagar o timbre da gravata”.³⁵⁶

³⁵² José Miguel Silva, *op. cit.*, p. 157.

³⁵³ Edmund Burke, *op. cit.*, p. 94.

³⁵⁴ Manuel de Freitas, “O tempo dos poetas”, p. 14.

³⁵⁵ *Idem*, p. 13.

³⁵⁶ *Idem*, [Sic], p. 79.

3.2 Os limites da poesia

À primeira vista, poderá parecer surpreendente que uma poesia que valoriza tanto a música, como é o caso da de Manuel de Freitas, se afaste radicalmente das poéticas emergentes da tradição simbolista, que procurava colocar “la musique avant toute chose”.³⁵⁷ Será precisamente tendo em conta o fenómeno musical que tentarei analisar este distanciamento.

Se o fulcro da poesia do autor de *Jukebox* passa pela intensidade emocional – como já por mais de uma vez observámos –, a componente ligada à música que sairá mais valorizada relaciona-se com a sua capacidade de transportar um determinado tipo de emoção, bem como com o seu poder de comunicar experiências. Partindo deste horizonte, é necessário voltar a referir Joaquim Manuel Magalhães, por via do prefácio a *Poetas sem Qualidades*, de forma a mostrar que a poética de Manuel de Freitas procura a identificação com uma experiência directa e contundente: “se quisermos a cicatriz pungente de um tempo que é o nosso e das cidades e perfídias que nos matam, é à poesia de Joaquim Manuel Magalhães que teremos de recorrer”, escrevia Manuel de Freitas em 2002.³⁵⁸ Da mesma forma, uma das particularidades que podemos relevar na música é o poder de exprimir, tal como na poesia, uma “ferida que sentimos próxima”.³⁵⁹ Na verdade, poucas são as actividades que encerram essa capacidade, pelo que “a música, não a vida, nos fere / às vezes assim”.³⁶⁰

Para além deste aspecto, será indiscutível que a música tem um evidente lado de intangibilidade. E acontece que, na visão de Manuel de Freitas, essa componente é terreno traiçoeiro para a poesia. A impossibilidade de escrever um poema que tenha por si só esse tipo de qualidade, e que consiga ser aproximativo a um sentimento, é equacionada no seguinte excerto:

É curioso,

³⁵⁷ Paul Verlaine, *Œuvres Poétiques Complètes*, s/l, Gallimard, 1954, p. 206.

³⁵⁸ Manuel de Freitas, “O tempo dos poetas”, p. 13.

³⁵⁹ *Ibidem*.

³⁶⁰ *Idem*, *Jukebox*, p. 10.

ou chega quase a sê-lo: são precisos
mais de vinte cigarros e uma garrafa inteira
de whisky para escrever um poema
que de sublime terá a intenção – ou nem isso.³⁶¹

Portanto, o mais que a poesia pode fazer é dar conta de uma espécie de desejo de sublime. Em sentido contrário iria a poética simbolista, já que uma das suas finalidades primordiais seria precisamente a de exprimir o inexprimível, no que podemos ver uma aproximação ao sublime e à idéia da falência da representação. Perseguindo esse efeito, explorava-se o irrepresentável através, como nota Fernando Guimarães, da “presença de uma ausência”.³⁶² Esta expressão está extraordinariamente próxima da de Derrida quando observa que, no sublime, “l’inadéquation de la présentation se presente”.³⁶³

De forma a ser mais preciso, leio “Crise de vers”, de Stéphane Mallarmé, texto essencial para esta parte do presente estudo, porquanto pode ajudar a apreender aquela tradição de modernidade da qual a poesia de Manuel de Freitas pretende afastar-se. Aí, o autor francês coloca a questão da ausência da seguinte forma:

Je dis: une fleur! Et, hors de l’oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant
que quelque chose d’autre que les calices sus, musicalement se lève, idée même
et suave, l’absente de tous bouquets.³⁶⁴

Com o intuito de valorizar aquilo que se encontra ausente, Mallarmé escreve que “les monuments, la mer, la face humaine, dans leur plénitude, natifs”, não devem ser objecto de uma descrição, mas sim de alusão e sugestão.³⁶⁵ Deste modo se pode entender que, para o Simbolismo, como nos diz Fernando Guimarães, “a precária decifração do espaço literário seria aquela em que se respeitasse o que nele há de indecifrável, dado que o sistema em que se situa é [...] a ausência apenas testemunhada pela presença verbal no texto literário.”³⁶⁶

³⁶¹ *Idem*, *Os Infernos Artificiais*, p. 96.

³⁶² Fernando Guimarães, *Poética do Simbolismo em Portugal*, s/l., Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990, p. 18.

³⁶³ Jacques Derrida, *La Vérité en Peinture*, p. 151.

³⁶⁴ Stéphane Mallarmé, *Oeuvres Complètes*, p. 368.

³⁶⁵ *Idem*, cf. p. 366.

³⁶⁶ Fernando Guimarães, *op. cit.*, p. 18.

Assim sendo, esta poética faz um forte investimento na estrutura do poema, tendência seguida de perto por uma importante vertente da poesia portuguesa do século XX, onde encontramos nomes severamente criticados por Manuel de Freitas, na medida em que aquilo que essa poética valorizava passava sobretudo pela densidade textual. Ora, para o leitor, e sobretudo um leitor experiente com parece ser Manuel de Freitas – “rigorosamente atento à tradição” –,³⁶⁷ esse investimento no peso retórico pode fazer com que sintamos a estrutura do poema, impedindo, por exemplo, que o texto transmita um sentimento que poderíamos aproximar da autenticidade. O que quero dizer é que uma poesia alicerçada em valores como disposição, engenho ou densidade retórica pode levar a que o confronto do leitor com a densidade discursiva do texto acabe por se reflectir na dificuldade em encontrar a genuinidade num livro “qui soit un livre architectural et prémédité”.³⁶⁸ Em complemento a esta visão, é ainda de recordar que, de forma semelhante, o sublime, “«escreve Boileau, não é propriamente algo que se prova e se demonstra, mas é uma maravilha que comove, que choca e provoca sentimentos»”. Desse modo, “as próprias imperfeições, as alterações violentas do gosto, a fealdade, têm a sua parte no efeito de choque.”³⁶⁹

Para uma vertente da poesia portuguesa contemporânea, na qual podemos inserir Manuel de Freitas, o enaltecimento do valor artefactual do poema não será o caminho a adoptar, pelo que esses poetas “não pretendem enfatizar a espessura discursiva do texto, pois duvidam da capacidade de, por essa via, a escrita contrapor a sua força de presença e resistência no plano ontológico à ausência de real”.³⁷⁰ Será nessa linha que poderemos ler a seguinte afirmação de Manuel de Freitas: “a poesia não é, para mim, o autêntico real absoluto. Será, quando muito, o ameaçado real possível”.³⁷¹ Então, a poesia nunca poderá estar desligada da articulação com aquilo que pode ser lido como uma realidade extratextual à qual o leitor atribui um valor de autenticidade.

Dessa forma, o distanciamento crítico de Manuel de Freitas com respeito à tradição de escrita acima referida prende-se com uma certa noção de artificialidade que o poeta atribui à poética simbolista e pós-simbolista, potenciada pela intenção de se fazer do poema um artefacto, um produto de meditada construção. Não será por acaso

³⁶⁷ Luís Maffei, “A ferida altivez do demiurgo”, p. 14.

³⁶⁸ Stéphane Mallarmé, “Lettre a Paul Verlaine (Paris lundi 16 novembre 1885)”, *Correspondance II 1871-1885*, s/l, Gallimard, 1965, p. 301

³⁶⁹ Jean-François Lyotard, *op. cit.*, p. 102.

³⁷⁰ Rosa Maria Martelo, “Alegoria e autenticidade (a propósito de alguma poesia portuguesa recente)”, p. 296.

³⁷¹ Manuel de Freitas, “Glass enclosure”, p. 145.

que para se referir aos poetas que escrevem sob forte influência dessa tradição, o autor de *Beau Séjour* fale de ourives, artesãos ou limadores de arestas.³⁷²

Na concepção de Mallarmé, o lado de construção, que é o eixo de cada poema, teria em vista a sua integração numa dimensão maior, numa obra que procurava a totalidade e a unidade:

Quelque symétrie, parallèlement, qui, de la situation des vers en la pièce se lie à l'authenticité de la pièce dans le volume, vole, outre le volume, à plusieurs inscrivant, eux, sur l'espace spirituel, le paraphe amplifié du génie.³⁷³

Esse seria o grande projecto do Livro, a Grande Obra, que fosse “[l]’explication orphique de la Terre, qui est le seul devoir du poète et le jeu littéraire par excellence”³⁷⁴, pelo que “même il n’en serait qu’un – au monde, sa loi – bible comme la simulent des nations”.³⁷⁵ As características deste utópico projecto, sendo bem divergentes daquelas que a poesia de Manuel de Freitas realça, passariam por um tipo de construção “architectural et prémédité, et non un recueil des inspirations de hazard [sic], fussent-elles merveilleuses”.³⁷⁶

Se Mallarmé pretende abolir as *inspirações do acaso*, já em Manuel de Freitas não poucas vezes vemos, pelo menos na aparência, a explicitação da ideia de que o poema não é um dado verbal que nasça de uma profunda meditação e de uma particular atenção à dimensão linguística, mas antes um texto que por vezes surge quase fortuitamente:

Este poema nem sequer é um poema;
não passa afinal de um mero capricho do álcool,
delapidando as mesmas algumas palavras
que vagamente recorde.³⁷⁷

O excerto citado exemplifica o modo como tantas vezes esta poesia se faz através do testemunho de pequenos apontamentos, gratuitos na sua aparência. Se uma poética se

³⁷² *Idem*, “O tempo dos puetas”, p. 14.

³⁷³ Stéphane Mallarmé, *Œuvres Complètes*, p. 367.

³⁷⁴ *Idem*, “Lettre a Paul Verlaine (Paris lundi 16 novembre 1885)”, p. 301.

³⁷⁵ *Idem*, *Œuvres Complètes*, p. 367.

³⁷⁶ *Idem*, “Lettre a Paul Verlaine (Paris lundi 16 novembre 1885)”, p. 301.

³⁷⁷ Manuel de Freitas, *Os Infernos Artificiais*, p. 56.

escusa a contar, outra parece contar até aquilo que é escusado. Esta ideia vai também no sentido de contemplar a questão da inutilidade da poesia que, de resto, será constantemente colocada, como veremos mais adiante.

Por ora, importa fixarmo-nos ainda na noção de que o Simbolismo buscava a totalidade, pretendia uma poesia sem falhas, e que, para esse efeito, a personalidade do escritor deveria ficar diluída. É nesse sentido que, em Mallarmé, podemos ler que *o Livro* deve ser “*anonyme et parfait comme une existence d’art*”,³⁷⁸ ou ainda, que “[l]’oeuvre pure implique la *disparition élocutoire du poëte*”.³⁷⁹ Em sentido contrário encontramos a poesia de Manuel de Freitas, marcando precisamente “um distanciamento profundo face a uma certa linha de modernidade, na qual abstracção e impessoalidade se entrecruzam”,³⁸⁰ enquanto que, ao mesmo tempo, permanentemente induz uma sugestão autobiográfica através da “vinculação do poema a experiências vivenciais precisas, assim se sugerindo a autenticidade existencial e expressiva da escrita poética”.³⁸¹ Dessa forma, esta poesia aparece privilegiando o contar, revelando-se uma escrita com uma forte dimensão narrativa. Como já foi referido, o testemunho e o testemunhar de determinadas vivências são valores e objectivos nucleares nesta poesia.

Se na poesia de Manuel de Freitas o testemunho passa em grande medida pela esfera dos sentimentos, também o sublime aparecerá articulado com eles. De resto, essa experiência encontra-se frequentemente associada à música, fenómeno artístico que em Manuel de Freitas é “uma das poucas realidades com algum carácter sublime”.³⁸² É nessa lógica que podemos ler:

Ficaram imunes as trevas desse céu
onde só a dor é desmesura bastante
– e delas renasce um timbre inconsolável
a lembrar-nos a morte cantante,
o mais que humano sentido de deslumbrante
fracasso.³⁸³

³⁷⁸ Stéphane Mallarmé, *Œuvres Complètes*, p. 367. (itálicos meus).

³⁷⁹ *Idem*, p. 366. (itálicos meus).

³⁸⁰ Rosa Maria Martelo, *op. cit.*, p. 293-294.

³⁸¹ *Idem*, p. 291-292.

³⁸² Luís Maffei, “A ferida altivez do demiurgo”, p. 17.

³⁸³ Manuel de Freitas, *op. cit.*, p. 89.

O poema – “Gloomy Sunday” –, referindo a interpretação de Billie Holiday, dá conta de uma experiência de audição na qual a voz da cantora de *blues* deixa transparecer a dor desmesurada, resultando num timbre que não é próprio de uma voz, digamos, angelical, mas sim de uma voz mais próxima, humana e, em larga medida, paradoxal, expondo o *deslumbrante fracasso*. Este tipo de paradoxo, associado ao fenómeno musical é, aliás, recorrente na poesia de Manuel de Freitas. Num poema intitulado “Einstürzende Neubauten, 1993”, o sujeito experimenta o gosto agri-doce de “uma ressaca sem saída, o fim [...] / da juventude”:

Mas *aceitávamos a derrota, quase*
gostávamos dela – desse vômito que
nos selava os dias, junto de qualquer
chão.³⁸⁴

Tendo em conta o modo como para Manuel de Freitas a música e os fenómenos que lhe acabam por estar associados ganham níveis e tipos de importância muito diferentes daqueles que lhes tinham sido atribuídos pela tradição poética inaugurada por Mallarmé, será interessante reparar como mesmo a experiência do concerto é bem distinta no autor português e no autor francês. Quanto ao caso deste, podemos partir daquilo que o poeta *testemunha* em “Crise de Vers”:

Certainement, je ne m’assieds jamais aux gradins des concerts, sans percevoir parmi l’obscur sublimité telle ébauche de quelqu’un des poèmes immanents à l’humanité ou leur originel état, d’autant plus compréhensible que tu et que pour en déterminer la vaste ligne le compositeur éprouva cette facilité de suspendre jusqu’à la tentation de s’expliquer.³⁸⁵

Perante este excerto, e conhecendo tudo aquilo que já foi dito sobre a experiência musical que encontramos em Manuel de Freitas, facilmente poderemos concluir que o que ambos os autores procuram nessa circunstância é algo bem distinto. Mallarmé, ao procurar aí “telle ébauche de quelqu’un des poèmes immanents à l’humanité”, assume uma posição na qual se entrevê a busca de uma experiência, se quisermos, mais próxima

³⁸⁴ *Idem, Jukebox 2*, p. 14 (itálicos meus).

³⁸⁵ Stéphane Mallarmé, *op. cit.*, p. 367.

do transcendente. Posição essa, de resto, muito condizente com a poética do Simbolismo.

Tendo em conta o que já antes ficou dito acerca do género de experiência musical que encontramos na poesia de Manuel de Freitas, será de destacar apenas que frequentemente observamos o sujeito poético em busca do sublime em lugares que por muitos poderão ser tidos como mais rasos, não necessariamente “aux gradins des concerts”. Será importante reforçar a ideia de que se trata de um sentimento que nasce a partir de uma experiência intensa e não por uma experiência que infira um sentido ascendente. E neste aspecto até a imagem de um sujeito-poeta no chão – como o que encontramos tantas vezes em Manuel de Freitas – por contraste com a imagem de Mallarmé numa posição mais elevada, sentado numa bancada, será significativa.

Por tudo isto, em relação à diferença que muitas vezes se estabelece entre distinções que presumam um determinado tipo de valorização de um conceito em relação ao outro, não será de estranhar que em textos críticos Manuel de Freitas por mais de uma vez se insurja contra dicotomias que contemplem o sublime. Vimos já um desses casos quando em texto sobre a obra de João César Monteiro se atacam as “dicotomias maniqueístas que contrapõem a abjecção ao sublime”.³⁸⁶ Podemos juntar outro comentário, que vai num sentido mais estritamente literário:

Hay incluso quien ya há establecido durante estos últimos años, en su discurso crítico (o pseudocrítico), antítesis tan absurdas como «abstraccionismo / realismo» o «poesia de lo sublime / poesia de lo cotidiano».³⁸⁷

Este tipo de distinção carregaria num dos pólos – o do sublime – o “anhelo raramente logrado de una «gran poesia», estentórea y preferiblemente hermética”.³⁸⁸ Na mesma linha de pensamento de Manuel de Freitas vai uma vigorosa tendência da poesia portuguesa mais recente que não partilha da “convicção de que o estilo dispensa o sentido, ou [da] esperança de que do absurdo emerja miraculosamente o significado”.³⁸⁹

Claramente poderemos associar esta crítica àquilo que a matriz simbolista contém de investimento no peso concedido ao significante, carregando de importância uma outra dicotomia, apesar de tudo talvez menos maniqueísta, entre cantar/contar. Esta

³⁸⁶ Manuel de Freitas, “Crítica a AA. VV., João César Monteiro”, p. 34.

³⁸⁷ *Idem*, “Only the Lonely”, *Revista Zurgai*, Bilbao, Disputación Foral de Bizcaia, Dezembro de 2004, p. 101, www.zurgai.com/PDF/122004098.pdf visto em 27/01/10.

³⁸⁸ *Idem*, p. 102.

³⁸⁹ José Miguel Silva, *op. cit.*, p. 158-159.

diferença encontra clara ressonância em “Crise de vers” quando Mallarmé explicita que “[l]e vers qui de plusieurs vocables refait un mot total, neuf, étranger à la langue et comme *incantatoire*, achève cet isolement de la parole”,³⁹⁰ sendo que uma das características que mais admira na música é precisamente a de esta não necessitar de ser expositiva – “cette facilité de *suspendre jusqu’à la tentation de s’expliquer*”.³⁹¹ A vontade de alcançar a condição de música levará o poeta a procurar formas de transpor para a linguagem verbal um tipo de discurso cujos princípios são bem diversos:

Estamos assim perante a questão de saber que técnicas, que princípios de composição é que o artista literário tem que forjar, a fim de conseguir aquilo de que o compositor musical já dispõe *ab initio*: uma linguagem cuja compreensão não depende essencialmente do facto de denotar um estado de coisas no mundo exterior ou interior.³⁹²

De forma a atingir esses objectivos, Mallarmé acreditava na libertação da forma do verso (designadamente do alexandrino), facto que, em sua opinião, se dera depois da morte de Victor Hugo. Assim,

[t]out devient suspens, disposition fragmentaire avec alternance et vis-à-vis, concourant au rythme total, lequel seriat le poème tu, aux blancs; seulement traduit, en une manière, par chaque pendentif.³⁹³

Desse modo, na poesia que Mallarmé procurava, a disposição gráfica ganharia importância substancial, modelo que tem no poema “Un coup de dés” o seu exemplo mais emblemático, provando-se este género de construção extremamente influente para movimentos literários subsequentes, ao longo do século XX, como será o caso da Poesia Experimental. A página torna-se uma espécie de pauta, jogando com a disposição do texto através de mecanismos retóricos e tipográficos.

Na verdade, o autor de “La musique et les lettres” não vê tanto esta necessidade como um trazer para a poesia aquilo que é da música, quanto como um retomar da música algo que na sua origem pertencia à poesia: “nous en sommes là, précisément, à

³⁹⁰ Stéphane Mallarmé, *op. cit.*, p. 368. (itálicos meus).

³⁹¹ *Idem*, p. 367. (itálicos meus).

³⁹² M. S. Lourenço, “Canções com palavras” (*Os Degraus do Parnaso*), *O Caminho dos Pisões*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2009, p. 454.

³⁹³ Stéphane Mallarmé, *op. cit.*, p. 367.

rechercher [...] un art de d'achever la transposition, au Livre, de la symphonie ou uniment de *reprendre notre bien*", acentua Mallarmé.³⁹⁴ Se já vimos que a estrutura é uma das noções nucleares para esta poesia, a transposição será outra:

Parler n'a trait à la réalité des choses que commercialement: en littérature, cela se contente d'y faire une allusion ou de distraire leur qualité qu'incorporera quelque idée.

A cette condition s'élance le chant, qu'une joie allégée.

Cette visée, je la dis Transposition (...).³⁹⁵

Podemos encontrar esta teorização de forma mais clara num outro texto do mesmo autor, "Le mystère dans les lettres". Aí, Mallarmé afirma que perante "[l]es déchirures suprêmes instrumentales [...] on s'interroge, par quels termes du vocabulaire sinon dans l'idée, écoutant, les traduire".³⁹⁶

Será neste ponto que se encontra o maior e mais claro afastamento entre Manuel de Freitas e a linhagem moderna da qual Mallarmé é figura emblemática por excelência. Enquanto este procura uma forma de traduzir "les déchirures suprêmes instrumentales", ou seja, encontrar num determinado tipo de discurso – verbal – formas de reflectir um outro género de discurso – musical –, Manuel de Freitas vê aí uma impossibilidade. E até uma *traição*:

Não abdicarei, é claro,
«dos escuros abismos do pecado»
– que em alemão se dizem doutra maneira.

Pecado, maior, é tentar traduzir a música.³⁹⁷

Quer isto dizer que o mais que o poeta pode fazer é traduzir um texto de uma língua para outra língua, mecanismo que, de resto, já foi estudado neste trabalho. E é precisamente isso que Manuel de Freitas faz no excerto supracitado: traduz "die dunkle

³⁹⁴ *Ibidem* (itálicos meus).

³⁹⁵ *Idem*, p. 366.

³⁹⁶ *Idem*, p. 385.

³⁹⁷ Manuel de Freitas, *Büchlein für Johann Sebastian Bach*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2003, p. 7.

Sündenhöhle”, da cantata de Bach *Schmücke dich, o liebe Seele* (BWV 180), para “«dos escuros abismos do pecado». Tudo o resto – artifícios retóricos, disposições tipográficas – será exercício de supremo pecado. Daí que o sujeito procure não incorrer em tal abismo: “não me subscrevo, não gosto de dizer / o que digo, *só muito arduamente / a escrita se desaprende. E é improvável cantar*”.³⁹⁸ É precisamente nesse sentido que José Miguel Silva vê na poesia de Manuel de Freitas uma voz que “difícilmente [...] sentimos posar para o microfone ou procurar impressionar-nos com vibratos ou falsetes de coturno, rebuscados”.³⁹⁹ Ou seja, o poeta evita cair na tentação de perder o pendor declarativo “em nome de um ouvidinho musical”,⁴⁰⁰ tal como escrevia Joaquim Manuel Magalhães, distanciando-se da poesia que considerava ter sido dominante nos anos 60.

Facilmente constatamos que grande parte da poética de Manuel de Freitas passa por um elogio da música ao mesmo tempo que questiona o poder da poesia. Em relação a essa importância concedida à música, muitas vezes por contraponto com outras actividades, encontramos, por exemplo, a epígrafe de *Jukebox*, citação de “Chelsea Hotel n.º2”, canção de Leonard Cohen: “we are *ugly* but we have *the music*”.⁴⁰¹ Por um lado temos aquilo que é *ugly* – nós. Depois há outra coisa ainda, *the music*, a única arte com capacidade para vir em auxílio: “na ausência de qualquer consolo, / lembro-me apenas de algumas canções”.⁴⁰² É precisamente a partir de um poema que cita outra canção de Leonard Cohen que podemos colocar a poesia do lado que diz respeito ao que é *ugly*:

Era bem claro nessa noite
o quanto a sua música
se afastava de «other forms
of boredom advertised as poetry»,
denúncia que se mantém válida.⁴⁰³

Assim, a música é a arte que se sobrepõe a todas as outras, a única que consegue ultrapassar alguns limites:

³⁹⁸ *Idem*, BWV 244, p. 12 (itálicos meus).

³⁹⁹ José Miguel Silva, *op. cit.*, p. 157.

⁴⁰⁰ Joaquim Manuel Magalhães, *op. cit.*, p. 258.

⁴⁰¹ *Apud* Manuel de Freitas, *Jukebox*, p. 7.

⁴⁰² Manuel de Freitas, *Os Infernos Artificiais*, p. 98.

⁴⁰³ *Idem*, *Jukebox* 2, p. 17.

Foi um som de piano que nos chamou
para o outro lado da rua, mesmo em frente
ao *Magasin du Nord*. De uma maneira
ou doutra, a música tem sempre razão:
naquele restaurante vazio, esperava-nos
de facto um pianista.⁴⁰⁴

A diferença que permanentemente e claramente encontramos entre música e poesia leva-nos, portanto, à questão da eventual inutilidade desta última. Ao contrário do que defenderia a poética simbolista, “[u]m tempo tão raso, tão, digamos, mortiço, como este em que Freitas se sente sobreviver, não pede metáforas fulgurantes, nem, decerto, «obras». Em rigor, não pediria sequer poesia”.⁴⁰⁵ Com efeito, a palavra *inútil* é-lhe frequentemente colada. Por exemplo: as vivências do sujeito são “matéria que chegue para um *poema inútil*”;⁴⁰⁶ *BWV 244* é visto como “este poema que não consigo acabar / e que é (vamos supor) *inútil* / e desesperante”;⁴⁰⁷ e todas as discussões redundam na mesma conclusão:

Mas também nós, afinal, falávamos
de *inutilidades: a poesia*, os campos
da Suécia, as tabernas e os cafés
que vão da Penha de França à Graça
e nos obrigam a *versos desbotados*.⁴⁰⁸

Neste último excerto vemos igualmente como para além de se questionar a utilidade da poesia, se assume uma desvalorização da mesma – lembremo-nos de como o poema “não passa afinal de um mero capricho”.⁴⁰⁹ Ao contrário da “única possibilidade da ordem do salvífico”⁴¹⁰ que Manuel de Freitas encontra na música, “de facto, no seu

⁴⁰⁴ *Idem*, *Brynt Kobolt*, Lisboa, Averno, 2008, p.10 (“*Magasin du Nord*, itálicos do autor; restantes itálicos meus).

⁴⁰⁵ Luís Miguel Queirós, “O «último» livro de Manuel de Freitas”, *Ípsilon*, suplemento do jornal *Público*, 20 Fevereiro 2009, p. 26.

⁴⁰⁶ Manuel de Freitas, *Os Infernos Artificiais*, p. 78.

⁴⁰⁷ *Idem*, *BWV 244*, p. 11.

⁴⁰⁸ *Idem*, *Estádio*, p. 14 (itálicos meus).

⁴⁰⁹ *Idem*, *Os Infernos Artificiais*, p. 56.

⁴¹⁰ Luís Maffei, *op. cit.*, p. 17.

universo tão desencantado, é difícil que isso a que chamamos «literatura» possa ainda representar qualquer hipótese de salvação para os seres humanos”.⁴¹¹

Em conclusão, haverá alguns pontos a destacar: as duas linhagens poéticas conferem a determinadas características da música diferentes níveis de importância e utilizam-na de modos diversos. Por um lado, Manuel de Freitas procura na música valores como intensidade e autenticidade, tendo sempre em vista a identificação com determinados temas e modos de interpretação. Já Mallarmé, funcionando aqui como figura simbólica de toda uma poética (como, de resto, acontece nas referências que lhe são feitas pelo poeta de *Os Infernos Artificiais*), destaca permanentemente aspectos muito mais formais, como é o caso da capacidade de sugestão e alusão que a música indiscutivelmente possui. Este facto acaba por estar ligado ao modo como o autor francês tenta mimetizar o lado estrutural e arquitectural da música, procurando um modo de transpor para a poesia determinadas qualidades que só a música encerra – *pecado maior*, dirá Manuel de Freitas.

⁴¹¹ Fernando Pinto do Amaral, “Ensaio de uma despedida”, *Público*, 12 de Abril de 2003, p. 10.

3.3 A incomensurabilidade da música: Bach e o sublime

No momento em que chegamos ao último ponto do trabalho, resta invocar com particular atenção um dos músicos, ou mesmo o músico que “mais reiteradas referências (e reverências)”⁴¹² merece a Manuel de Freitas: Johann Sebastian Bach. O objectivo passará, agora, por fazer incidir nos poemas que de alguma forma referem o músico germânico todos aqueles conceitos que se associaram à poética do autor de *Game Over*, tendo em particular atenção a *Paixão Segundo São Mateus* e, consequentemente, um título de Manuel de Freitas, a saber, *BWV 244*.

Uma das características mais importantes da música, e que merece grande atenção por parte de Manuel de Freitas, é a sua capacidade de aproximar elementos que à partida poderiam estar afastados. Falo, em concreto, de espaços, tempos, textos, indivíduos. Será portanto nesse sentido que por mais de uma vez, e em mais de um poema, se dá o encontro entre dois espaços distintos: Lisboa e Leipzig. Lisboa, cidade repetidamente referida como o lugar do sujeito que se apresenta na obra de Manuel de Freitas; Leipzig, última residência de Bach, *Kantor* da igreja de São Tomás, nessa cidade, onde escreveu algumas das suas maiores obras, entre as quais a *Paixão Segundo São Mateus*, possivelmente apresentada pela primeira vez na sexta-feira santa de 1727. Citarei então dois poemas em que se estabelece essa união. O primeiro provém do poema “Coin, 1994”:

Estaríamos, até, a falar da morte
– não fosse este o vigésimo
domingo a seguir à Trindade.
Tronos e dominações mo dizem,
numa rua de Lisboa que
fica, às vezes, tão perto de Leipzig.⁴¹³

⁴¹² Luís Maffei, *op. cit.*, p. 17.

⁴¹³ Manuel de Freitas, *Büchlein für Johann Sebastian Bach*, p. 7.

Este encontro acontece também em *BWV 244*: “Eu percebo que não gostes de poesia. Talvez / eu próprio não goste. Leipzig no Bairro Alto, / uma alma recitativa, obscena e desesperada”.⁴¹⁴ O que mais importará destacar, tendo em conta a temática do presente trabalho, é a disposição da música e de determinados dados biográficos de Bach como um elemento aglutinador de diferentes tempos e espaços criando uma nova realidade, pois aquilo que se coloca é “a possibilidade de travessia de um certo contemporâneo – e conterrâneo – por virtude da audição: que uma ária da *Paixão* de Bach ecoe ainda, dois séculos e meio depois, transfigura o tempo e o lugar presentes”.⁴¹⁵

Os dois excertos citados acabam por ser importantes por podermos constatar como igualmente aproximam diferentes textos. No poema “Coin, 1994”, faz-se alusão à hierarquia dos anjos – tronos e dominações –, hierarquia presente desde o texto bíblico à *Divina Comédia* de Dante. Mas mais clara ainda, tendo em conta a tradição literária mais valorizada por Manuel de Freitas, será a alusão a *Tronos e Dominações*, livro de João Miguel Fernandes Jorge. Quanto a *BWV 244*, a relação intertextual é mais profunda e faz-se em grande medida com Maria Gabriela Llansol, a partir de *Lisboaleipzig 1 – o encontro inesperado do diverso* e *Lisboaleipzig 2 – o ensaio de música*, textos que colocam num mesmo plano espacial Aossê – na obra de Llansol, referência a Pessoa – e Johann Sebastian Bach. De resto, abundam também as alusões ao poeta sensacionista – “Fernando, Fernanda, / o corpo assexuado” –⁴¹⁶ neste “fingido poema”.⁴¹⁷ De destacar ainda que o sujeito poético se designa como uma “alma recitativa”, ou seja, um indivíduo que lê outro texto, advindo daqui a noção de que a dimensão intertextual terá de estar muito presente no poema. Para além dessa interpretação, podemos ainda ligar a forma do recitativo musical à poética de Manuel de Freitas se pensarmos que aquela se trata de uma forma de “canto declamado”, privilegiando a “modulação prosódica do discurso” e colocando a ênfase mais nas palavras do que no acompanhamento musical.⁴¹⁸

Portanto, e tratando-se a *Paixão Segundo São Mateus* de uma obra vocal seguindo o percurso de Cristo até à crucificação, tendo como texto base o Evangelho segundo São Mateus, em *BWV 244* a relação com o texto bíblico – adaptado e por vezes

⁴¹⁴ *Idem*, *BWV 244*, p. 9.

⁴¹⁵ Pedro Eiras, “«Meu deus de brincar somente...» - Bach na poesia de Manuel de Freitas”, *Cadernos de Literatura Comparada -17, Poesia e Outras Artes: do Modernismo à Contemporaneidade*, Dezembro 2007, Porto, Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, p. 180.

⁴¹⁶ Manuel de Freitas, *op. cit.*, p. 12.

⁴¹⁷ *Idem*, p. 13.

⁴¹⁸ Tomás Borba e Fernando Lopes Graça, “Recitativo”, *Dicionário de Música*, Lisboa, Edições Cosmo, 1958.

aumentado por J. S. Bach e por Picander –⁴¹⁹ será recorrente. Convirá não esquecer que é possível traduzir e invocar textos associados a obras musicais, mas “a música, a própria música de Bach, eis o que não pode ser convocado”.⁴²⁰ Desse modo, logo no início do poema encontramos o sujeito entre “cigarros, cerveja podre, / nesta manhã decidida a morrer”.⁴²¹ Essa *cerveja podre* poderá ser relacionada com “o cálice amargo da morte, / onde foram derramados / os pecados odiosos deste mundo”,⁴²² que Cristo aceita precisamente na manhã do dia da sua crucificação. Encontramos outro exemplo mais à frente, nos seguintes versos:

Ouçó-os rir, entre escarros. Não posso
estar sempre a falar da melancolia,
por mais que, entre escarros ainda, me apedrejes
e adjectives com a mais singela negatividade.⁴²³

Este excerto encontra claras afinidades com o recitativo com coro “Da nahmen die Kriegsknechte” – adaptado de Mateus 27:29,30 –, que incide no momento em que Cristo é açoitado pelos soldados antes da crucificação:

[EVANGELISTA:] E, ajoelhando-se diante dele, escarneciam
dizendo:
COROS I, II: Salve, Rei dos Judeus!
EVANGELISTA: E enquanto o cuspiam, tiraram-lhe
a cana e batiam-lhe com ela na cabeça.⁴²⁴

Muitos outros exemplos se poderiam dar. No entanto, o que destas passagens e destes mecanismos intertextuais resulta como mais importante é a noção de que todo o percurso que está na origem da *Paixão* encontra ressonância no sujeito que se apresenta no poema. De facto, podemos dizer que “[o] drama do Calvário é o drama de toda uma

⁴¹⁹ Picander, pseudónimo de Christian Friedrich Henrici, poeta germânico que frequentemente era libretista de J. S. Bach, nomeadamente na *Paixão Segundo São Mateus*.

⁴²⁰ Pedro Eiras, *op. cit.*, p. 177.

⁴²¹ Manuel de Freitas, *op. cit.*, p. 9.

⁴²² AA. VV., *A Paixão Segundo São Mateus, BWV 244, de Johann Sebastian Bach*, traduções de Ofélia Ribeiro, p. 19 (itálicos meus), <http://www.ccb.pt/sites/ccb/pt-PT/CCB/Documents/ProgramaPaix%C3%A3oSSMateus.pdf> visto em 13/07/10. Utilizo esta fonte de forma a ser mais compreensível do que o texto alemão e por estar facilmente acessível.

⁴²³ Manuel de Freitas, *op. cit.*, p. 13.

⁴²⁴ AA. VV., *op. cit.*, p. 28.

humanidade que sofre pela sua verdade, quer esta verdade seja transcendente quer seja terrena”.⁴²⁵

A problemática aqui em causa acabará por entroncar numa outra forma de aproximação através da música – a aproximação entre indivíduos. Na realidade, devemos integrar a música de Bach numa “forma de cultura, que, na Alemanha [do século XVIII], era considerada mais do que um ornamento social: como parte integrante da vida da colectividade”.⁴²⁶ Interessa portanto voltar a referir a ideia de ritual, tantas vezes associada à experiência musical. Assim, será de toda a conveniência chamar a atenção para o que salienta Peter Sellars:

Bach wrote his masterpiece, the St. Matthew Passion, not as a concert work, and not as a work of theatre, but as a *transformative ritual reaching across time and space, uniting disparate, and dispirited communities*.⁴²⁷

Com efeito, a *Paixão*, de Bach, ultrapassa os limites do religioso para se transformar numa obra cuja intensidade encontra na experiência individual um apelo universal. Daí que, sendo essa uma “obra composta para um espaço e momento sagrados, [seja muitas vezes executada] no contexto profano de uma sala de concertos moderna”.⁴²⁸ Associada a essa secularização de uma determinada obra musical estará também de algum modo o facto de muitas vezes se esbaterem as diferenças entre aquilo que por vezes se define como alta e baixa cultura. Esta ideia é corroborada pelo próprio Manuel de Freitas quando afirma que “de Weill a Cage, Piazzolla ou Philip Glass, é notória a tendência para a abolição de fronteiras entre a «grande música» (erudita) e a «música menor» (étnica, popular, experimental, etc.)”,⁴²⁹ dando até um exemplo que se encontra “entre a heresia e o milagre”: *Bach to Africa*.⁴³⁰ Estamos, portanto, diante da capacidade quase única que a música possui de colocar em diálogo universos díspares e

⁴²⁵ Fernando Lopes-Graça, *Nossa Companhia Música*, 2ª ed. aumentada, Lisboa, Editorial Caminho, 1992, p. 23.

⁴²⁶ *Idem*, p. 18.

⁴²⁷ Peter Sellars “On Bach’s «St. Matthew Passion»”, Osterfestspiele Salzburg 2010 <http://www.osterfestspiele-salzburg.at/jart/prj3/osterfestspiele/data/uploads/Sellarstext%20Eng%5B1%5D.pdf> visto em 28/07/10 (ítálicos meus).

⁴²⁸ Enrico Onofri, “Algumas considerações pessoais sobre a «Matthäus-Passion» de J. S. Bach” in AA. VV., *op. cit.*, p. 6.

⁴²⁹ Manuel de Freitas, “Da citação como uma das belas artes: sobre «Irene ou o contrato social» de Maria Velho da Costa”, *Colóquio Letras*, nº. 161/162 Julho-Dezembro 2002, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian p. 172-173

⁴³⁰ *Idem*, p. 177. *Bach to Africa* é um álbum gravado por vários artistas, no qual se procura uma aproximação entre composições de Bach e músicas tradicionais do Gabão.

indivíduos que possuem vivências distintas. É assim que, num concerto, diz-nos Enrico Onofri, se “transforma a sala e o palco – num passe de magia – numa espécie de recinto sagrado; recinto onde cristãos, não crentes ou crentes, músicos e ouvintes, juntos sacrificam três horas do seu tempo”.⁴³¹ Ora, todas estas considerações encontram correspondência no poema “Jordi Savall, 2001”, no qual se refere a Ária em Sol de Bach (BWV 1068):⁴³²

Poucos dias antes, muita gente
morrera por razão nenhuma,
num pleonasmo em directo
de que ficou somente a data

Era difícil, mesmo na mais asséptica
sala de concertos de Portugal,
não comentar o sucedido.
A música pode e não pode refrear
a barbárie. Nessa noite, porém,
a Ária em Sol de Bach foi a melhor,
talvez a única solução
para o horror de estarmos vivos,
prontos a morrer pela pior razão.⁴³³

Aludindo a outro poema já citado num ponto anterior, torna a estar presente a ideia de que a música é a única possibilidade de consolo, bem como regressa a percepção de que quem vive tem de estar pronto a morrer sem uma clara razão. Volta-se então a colocar a questão dos limites, sobretudo aquele que parece mais inapreensível, o que diz respeito

⁴³¹ Enrico Onofri, *op. cit.*, p. 6. O excerto refere as três horas que sensivelmente dura a apresentação da *Paixão Segundo São Mateus*.

⁴³² Esta ária é, aliás, uma das obras da música dita «erudita» que mais vezes se vê apropriada pela cultura *pop*, uma daquelas peças que todos reconhecem, mas poucos conhecem a origem. E, para o caso, numa poesia que pretende comunicar, não me parece que seja um mero pormenor. De acrescentar também como Jordi Savall, reputado músico referido no título do poema, vê na música um lugar de encontro, algo que testemunha da seguinte forma: “Quando comecei «Jerusalém» [um dos mais recentes projectos musicais de Savall], com mais de 50 músicos da Palestina, Israel, Marrocos, Turquia, Arménia, Síria, Afeganistão e toda a Europa, foi difícil convencer um palestino a tocar com um israelita e um arménio com um turco. Mas agora, quando acabamos um concerto, depois de duas horas tocando e cantando juntos, cada um com sua música, é algo maravilhoso” (Jordi Savall, entrevista dirigida por Cristina Fernandes, *Ípsilon*, suplemento do jornal *Público*, sexta-feira 29 de Janeiro de 2010, p. 21).

⁴³³ Manuel de Freitas, *Jukebox*, p. 15.

à vida e morte. Com efeito, esta separação é praticamente imperceptível, tratando-se muitas vezes da abolição de mais uma dicotomia. Dessa forma, num poema intitulado “1685-1750” – ano do nascimento e ano da morte de Bach –, lê-se:

Quando a música de um homem assim
não consegue demover-nos da angústia,
percebemos que *a vida é morte*
- impossíveis os gestos, as fugas, os desejos
[...]
e mesmo *o que escrevi sobre a morte,*
*embora exacto, era afinal aproximativo.*⁴³⁴

A inquirição sobre o limite que está aqui em causa repete-se exaustivamente ao longo da obra de Manuel de Freitas. Terei em conta apenas as referências incluídas em poemas que de alguma forma tenham no seu horizonte a obra de Bach. Assim, a vida é a única condição necessária ao surgimento da morte – é “*mortal*”,⁴³⁵ e o sujeito reconhece a precariedade mesmo naqueles lugares em que a salvação parece estar mais perto. Pelo que “é nestes bares que se *vive*, uma certeza *letal*”,⁴³⁶ certeza partilhada por aqueles que circulam “entre / o torpor e o excesso / *tão próximos (outra vez) da morte*”:⁴³⁷ mesmo perante algumas cantatas de Bach e “Ageet Zweistra, Marcel Ponseele, / com Herreweghe dirigindo / o que nos faz *morrer, viver. / Não descobriste ainda a diferença*”.⁴³⁸

Este espaço mínimo que se coloca entre vida e morte acarreta também um problema de permanente conflito interior. De facto, as possibilidades passam sempre a rasar entre elas. E, nesse aspecto, a vida é ferida pela suposição de tudo o que poderia ser e não é: “talvez tudo fosse diferente / se o mundo tivesse começado tão bem / como as variações Goldberg”, escreve Manuel de Freitas.⁴³⁹ A colocação deste tipo de hipótese, bem como a proximidade da morte, parecendo ainda assim sempre tão distante, coloca o sujeito num permanente conflito. Conflito, por exemplo, entre o que vale e o que não vale a pena: “Desiste até de desistir. / Não será este o último poema,

⁴³⁴ *Idem*, [Sic], p. 74 (itálicos meus).

⁴³⁵ *Idem*, BWV 244, p. 12 (itálicos meus).

⁴³⁶ *Idem*, p. 13 (itálicos meus).

⁴³⁷ *Idem*, *Büchlein für Johann Sebastian Bach*, p. 19. (itálicos meus).

⁴³⁸ *Idem*, p. 26 (itálicos meus). Ageet Zweistra, violoncelista; Marcel Ponseele, oboísta; Philippe Herreweghe, maestro.

⁴³⁹ *Idem*, [Sic], p. 76.

por mais / que o julgues ou sintas”.⁴⁴⁰ Nestes versos percebemos como se estabelece um diálogo interior, no qual se distinguem claramente duas vozes. Uma que duvida da capacidade da poesia, outra que reconhece que, por mais inútil que esta seja, acabará por ser uma fatalidade. Com esta colisão abre-se uma fenda, colocando-se o sujeito em face de um abismo. No mesmo sentido vão determinadas expressões musicais da *Paixão Segundo São Mateus*. Por exemplo, no primeiro coro dessa obra encontramos

Bach's form *par excellence* for metaphysical inquiry [-] dialogue [-] and he begins with a spectacular image of the divided self, our divided selves, *distance and separation* calling across a *void*. We are of two minds, and *out of sync with ourselves*.⁴⁴¹

O ouvinte é, assim, colocado perante uma evidente ruptura a partir da qual se aferem determinados limites. É, além do mais, um desconcerto que não deixa de constituir uma luta. Ora, a ideia de luta leva-nos novamente ao texto de Federico Garcia Lorca, “Teoría y juego del duende”, tornando-se indispensável destacar uma passagem em que se refere o compositor germânico:

la vieja bailarina gitana *La Malena* exclamó un día oyendo tocar a Brailowsky un fragmento de Bach: «¡Olé! ¡Eso tiene duende!», y estuvo aburrida con Glück y com Brahms y com Darius Milhaud.⁴⁴²

A partir deste comentário podemos observar como a música de Bach não é tida como uma expressão artística que partilhe daquela beleza serena que caracteriza as obras de arte influenciadas pelo anjo ou pela musa. Será também importante relacionar esta ideia com a noção explicitada no texto de Lorca de que “«[t]odo lo que tiene sonidos negros tiene duende»”.⁴⁴³ Se nos géneros musicais já referidos ao longo deste trabalho podemos ligar a sua sonoridade e até a sua estética à predominância de um tom negro, também a música do compositor das variações *Goldberg* parece conter e, ao mesmo tempo, pedir a obscuridade.

⁴⁴⁰ *Idem*, p. 79.

⁴⁴¹ Peter Sellars, *op. cit.*

⁴⁴² Federico Garcia Lorca, “Teoría y juego del duende”, p. 1098.

⁴⁴³ Manuel Torre *apud* Federico Garcia Lorca, *op. cit.*, p. 1098.

Tal conclusão é apoiada pela leitura de alguns poemas de Manuel de Freitas. Ainda que seja muito marcada por lugares onde o sujeito procura um determinado tipo de vivência que se aproxime a uma espécie de comunhão, a noite também será muitas vezes vista como altura de solidão em que a música se torna a única companhia possível. E a de Bach será claramente uma delas: “pode-se fazer tanta coisa à noite / Ouvir por exemplo Bach”.⁴⁴⁴ Ora, a componente nocturna associada à audição da música do compositor da *Paixão Segundo São Mateus* irá ao encontro da noção de sublime. De facto, Luís Miguel Queirós tem razão em assinalar que será “na música, em particular na de Bach, o único sítio onde o autor [Manuel de Freitas] talvez pudesse perceber «o que queria ao certo / dizer Kant com aquilo / do sublime»”.⁴⁴⁵

Nessa óptica podemos ler no poema “BWV 988”:⁴⁴⁶

Eu, que da arte nada quero,
estou há vários meses sem escrever
um poema. Mas agora, aqui,
sou trespassado por uma cama
demasiado larga e pelo olhar
negro do gato que se apieda, talvez,
de mim. De uma certa ideia de mim
que acorda às quatro da manhã
para a mais ampla noção de vazio.⁴⁴⁷

Assim, se nos lembrarmos de algumas considerações que foram feitas acerca do sentimento do sublime, um sujeito que se encontra perante “a mais ampla noção de vazio”, encontra-se precisamente diante de algo que não tem comparação nem limites. O sublime pode justamente ser descrito como “o informe, o terrível, a grandiosidade sem comparação, a ameaça da morte ou a iminência do nada que se situam no seu horizonte”.⁴⁴⁸ Este género de *ameaça* parece mesmo ser característica comumente associada à música de Bach. É assim que Eduardo do Prado Coelho, e em comparação com Chopin, percebe que aquele “introduz uma outra *dureza*, alguma *inumanidade*

⁴⁴⁴ Manuel de Freitas, *op. cit.*, p. 14.

⁴⁴⁵ Luís Miguel Queirós, *op. cit.*, p. 26.

⁴⁴⁶ BWV 988 corresponde na classificação *Bach-Werke-Verzeichnis* às Variações Goldberg.

⁴⁴⁷ Manuel de Freitas, *op. cit.*, p. 76.

⁴⁴⁸ António Guerreiro, *op. cit.*, p. 22 (itálicos meus).

secreta, um *horizonte de morte* implacável, a *solidão mais desapiadada que somos capazes de imaginar*”.⁴⁴⁹

Desta citação convirá destacar a *dureza* a que se refere Prado Coelho e que pode ser vista como decisiva para o surgimento de uma tensão, conflito tão decisivo para o surgimento do sublime. Musicalmente, a *Paixão Segundo São Mateus*, partilha desses elementos: “o modo maior, celestial, proclama a inocência de Cristo e o menor, terreno, acentua o sofrimento. São contrastes, mas perfeitamente integrados na mesma adaptação musical”, observa Massimo Mazzeo. E acrescenta: “a tensão entre o modo maior e o modo menor nunca se resolve. Pelo contrário, essa tensão acaba por se tornar cada vez mais aguda à medida que o drama se vai desenvolvendo”.⁴⁵⁰ Deste modo, fica evidente um choque entre alto e baixo, algo que encontramos também em Manuel de Freitas. Com efeito, na sua obra abundam as referências a movimentos descendentes, característica que, já desde uma suposta experiência de juventude, se associa à música de Bach:

Havia apenas Bach e o vermelho
preciso daquela porta (o amor já
então, sabia a ranço). Havia, em suma
uma *inclinação musical para a queda*.⁴⁵¹

A preferência e predominância por peças musicais que pressuponham um movimento descendente – no caso particular, Bach – encontrará repetidas referências, mais ou menos explícitas. Na verdade, musicalmente a *Paixão Segundo São Mateus* está repleta desse tipo de movimentos:

falling tears with pointed notes (6), the dispersion of the sheep of the flock with contrary movements of the top and bottom orchestral parts (14), Christ’s fall with cascading violin phrases (22), and the tearing of the Temple’s curtain and the earthquake with descending and trembling lines (63a). The rising and falling

⁴⁴⁹ Eduardo do Prado Coelho, “Perdeste a infância e não encontraste o mundo”, *Público*, 27 Setembro 2003, p. 12 (itálicos meus).

⁴⁵⁰ Massimo Mazzeo, “Paixão Segundo São Mateus” in AA. VV., *op. cit.*, p. 11.

⁴⁵¹ Manuel de Freitas, *Beau Séjour*, p. 56 (itálicos meus).

themes of (13) depict both the offering upward of the believer's heart and the descent of Christ to accept.⁴⁵²

Na poesia de Manuel de Freitas, essa tendência será particularmente intensa em *BWV 244*. Assim, estamos consecutivamente na presença de quedas. Desde logo, do sujeito: “não é culpa tua o meu corpo – vacilando, / *caindo* talvez, em frente a ti / naquele bar”.⁴⁵³ Na verdade, a culpa só pode ser imputada ao próprio, na medida em que se trata de um “corpo que *tomba, e deseja tombar*”.⁴⁵⁴ Acontece que este pendor não é exclusivo do corpo. Também a música declina: “Não pode ser, / não há nada que possa ser, *a música / que desfalece*, contrária”.⁴⁵⁵ Ora, o desfalecimento mais imediatamente pressupõe uma queda. No entanto, se quisermos dividir a palavra também podemos estar perante uma negação da morte: *des-* + *falecer*. Ou seja, cair é ainda estar vivo, mas no limite. Talvez seja essa a grande razão para o sujeito desta poesia ter tamanha atracção pelo chão – propensão que já foi amplamente referida ao longo do trabalho –, lugar onde tantas vezes se encontra próximo da morte. Por paradoxal que seja – e é, aliás, importante que o seja – quanto mais perto está da morte, mais intensa se torna a experiência e mais vivo, autêntico e humano ele se sente. O que se torna significativo é essa possibilidade de encontro com a morte, uma *ameaça* que está, digamos, muito mais próxima do sublime do que do belo.

Observamos então como na poesia de Manuel de Freitas se contraria a ideia, até etimológica, de o sublime se tratar de uma ascensão. Este, aqui, passa muito mais pela suspensão e pela intensificação, concepção semelhante àquela que encontramos em Kant quando este declara que o sublime é “produzido pelo sentimento de uma momentânea inibição das forças vitais e pela efusão imediatamente consecutiva e tanto mais forte das mesmas”.⁴⁵⁶

Na ausência da possibilidade de o poema ser sublime ele próprio, ele pode, todavia, testemunhar um determinado tipo de experiência que revele esse sentimento. Será nesse horizonte que a poesia de Manuel de Freitas nos coloca face a certas

⁴⁵² Leonard W. Ellinwood, “Musical settings of the Passion Story”, *Prelude – a study guide by and for the cathedral choral society in preparation for its concerts*, Volume XVII, Number 3, Winter 2010, p. 5.

A numeração entre parênteses refere-se às partes da *Paixão*.

⁴⁵³ Manuel de Freitas, *BWV 244*, p. 11 (itálicos meus).

⁴⁵⁴ *Idem*, p. 13 (itálicos meus).

⁴⁵⁵ *Idem*, p. 14 (itálicos meus).

⁴⁵⁶ Immanuel Kant, *op. cit.*, p. 138.

situações que partam da suspensão momentânea de determinados elementos. Caso do tempo:

Reparem: é Outono, Inverno,
nenhum tempo. Pois o tempo
deixou de ser matéria dessas mãos
[...]
Volto a dizer BWV 988
– e não há palavras que cheguem.⁴⁵⁷

Ou ainda:

A música, não a vida nos fere
às vezes assim. Duas flautas, para
Hércules; ou a breve absolvição do tempo
suspendendo o nojo de haver mundo.⁴⁵⁸

Perante estes excertos, verificarmos que o sentimento que se procura não pode ser prolongado. É esse, aliás, um dos fundamentos para o surgimento do sublime. Uma permanente suspensão ou intensidade seria contraproducente, perder-se-ia o efeito de choque. Daí que só faça sentido uma “breve absolvição”. O que é decisivo é perceber que nesse efêmero momento cabem todas as possibilidades. Perante esta diversa noção de temporalidade, e que acaba também por funcionar se falarmos de um cruzamento entre diferentes espaços, podemos citar a leitura proposta por Pedro Eiras para alguns versos de Manuel de Freitas:

«Se me perguntassem / o que é a perfeição, / diria: acabar agora o mundo». *Agora* significa um presente sem qualidades, mas também o instante em que se acaba de ouvir a *Paixão segundo Mateus*, e portanto também o século XVIII, e também o momento da morte de Cristo. *Agora*, todo o tempo.⁴⁵⁹

⁴⁵⁷ Manuel de Freitas, *Büchlein für Johann Sebastian Bach*, p. 8.

⁴⁵⁸ *Idem*, *Jukebox*, p. 10.

⁴⁵⁹ Pedro Eiras, *op. cit.*, p. 192.

Ao contrário do que acontece em grande parte dos poemas de Manuel de Freitas, em *BWV 244* o leitor não consegue estabelecer um tempo ou um local exacto. Não estamos precisamente no café Estádio ou numa taberna perante Benilde ao balcão (apesar de também não podermos dizer que deixamos de estar). O que acontece é que convivem no mesmo poema vários locais e vários tempos. Esta ocorrência parece, aliás, aproximativa a algo que acontece na *Paixão* de Bach. Ou seja, da mesma forma, nessa obra encontramos entrecruzados “três tempos narrativos diferentes: – o tempo presente da narração; o tempo passado dos personagens evangélicos; o não tempo das árias e dos coros, onde a narração é suspendida para meditar ou comentar os acontecimentos”.⁴⁶⁰

Mas ainda em relação à capacidade que a música possui de colocar em suspensão determinados princípios, onde encontra uma força mais intensa terá de ser na brevíssima possibilidade de cessação da morte. É nesse sentido que no poema “Djuna Bar” se refere a *Paixão Segundo São Mateus* como

essa música gasta e inexaurível
que tantas vezes nos corrompeu
a límpida certeza da morte.⁴⁶¹

Posto isto, é de facto notório que na tentativa de suprir “a adolescente necessidade do sublime”,⁴⁶² será a Bach que o sujeito mais constantemente recorrerá. Num poema que assume a voz de Glenn Gould, reputadíssimo pianista, um dos grandes divulgadores da obra de Bach e autor de algumas das mais importantes gravações da música do *Kantor*, lê-se: “Mostrei, com extremo vagar / o inventor de Deus”.⁴⁶³ Esta será a primeira de uma série de formulações que, de certa forma, vão no sentido da assunção da paternidade, ou não fosse Bach “o pai”.⁴⁶⁴ Neste ponto, E. M. Cioran, em livro traduzido por Manuel de Freitas, vai mais longe na relação de criador – criação que se estabelece entre Bach e Deus: “Sem Bach, a teologia seria desprovida de objecto, a Criação fictícia, o nada peremptório. Se há alguém que deve tudo a Bach, é seguramente Deus”.⁴⁶⁵ Acontece que Deus só poderá tratar-se de uma metáfora, figura só entrevista numa música que, possivelmente mais do que qualquer outra, possui um

⁴⁶⁰ Enrico Onofri, *op. cit.*, p. 6.

⁴⁶¹ Manuel de Freitas, *Os Infernos Artificiais*, p. 58.

⁴⁶² *Ibidem*.

⁴⁶³ *Idem*, *Büchlein für Johann Sebastian Bach*, p. 29.

⁴⁶⁴ *Idem*, [Sic], p. 14.

⁴⁶⁵ E.M. Cioran, *Silogismos da Amargura*, tradução de Manuel de Freitas, Lisboa, Letra Livre, 2009, p. 94.

conjunto de qualidades que se aproximam de algo que poderíamos definir com termos semelhantes àqueles com que definimos o sublime.

Assim sendo, de facto, só à música podemos recorrer se quisermos alcançar um qualquer tipo de comunicação com Deus:

Com Deus (deixem-me insistir
na metáfora) fala-se aos pedais.⁴⁶⁶

Ora, somos então colocados perante a impossibilidade de usar as palavras – “não há palavras que cheguem”.⁴⁶⁷ A única forma parece mesmo ser a música. Mas quanto a isso só alguns privilegiados o podem fazer e esses não serão os poetas – os pedais do órgão ou do piano fazem parte de uma forma de arte cujo discurso, para Manuel de Freitas, é intraduzível para a linguagem verbal. Resta ouvir Bach, músico “absorvido na sua fé e concebendo a sua arte não como um fim em si mesma, mas como um instrumento exaltador dessa fé, um *meio de comunicação* irrecusável, *por si e pelos outros, com o divino*”.⁴⁶⁸ Portanto, aquele que mais se aproxima e, através do qual, mais podemos nós aproximar-nos de Deus – esse “infigurável absurdo”.⁴⁶⁹

⁴⁶⁶ Manuel de Freitas, *Büchlein für Johann Sebastian Bach*, p. 18.

⁴⁶⁷ *Idem*, p. 8.

⁴⁶⁸ Fernando Lopes-Graça, *op. cit.*, p. 19 (itálicos meus).

⁴⁶⁹ Manuel de Freitas, *[Sic]*, p. 73.

CONCLUSÃO

Ao concluir a presente dissertação, valerá a pena retomar as questões destacadas na introdução, começando por cimentar algumas considerações sobre a *forma* como a música participa nesta poesia. Espero ter demonstrado que a experiência musical lança pertinentes e válidas pistas acerca de uma poesia que, na generalidade, frequenta um espaço urbano e, sobretudo, espaços muito localizados, nos quais sobressai a componente musical. Não raramente, a música entra no poema porque são esses lugares e as pessoas que os frequentam que a trazem para o texto. Como casos mais flagrantes, encontramos a presença temática de concertos ou de locais que revelam uma certa ideia de boémia: tabernas, cafés, bares e discotecas, nos quais a música é uma componente essencial. A esta questão dos locais, vem juntar-se aquela que envolve a colectividade, aspecto mais apreensível quando se trata da experiência vivencial que domina, por exemplo, o fado. Portanto, e tendo em vista a integração num horizonte mais alargado, evidenciou-se o modo como uma vivência de cariz musical pode ajudar tanto a firmar como a compreender uma forma de lirismo que deixa vislumbrar uma constante sugestão autobiográfica, partindo essa suposição de uma poesia arraigada na transmissão de um mundo que o leitor facilmente identifica. Daí que ganhem peso valores como a autenticidade e o testemunho, revelando-se estes como um elo igualmente importante entre arte e experiência vivencial. Neste ponto, a poesia de Manuel de Freitas difere claramente de uma tradição com raízes em finais do século XX e que sustentava “la disparation élocutoire du poète”.⁴⁷⁰

De resto, essa é apenas uma das importantes diferenças em relação a outras poéticas, nomeadamente aquelas que mais assumidamente procuram a união entre música e poesia, como aconteceu com o Simbolismo e com as poéticas de filiação simbolista. Neste aspecto, a poesia que aqui foi alvo de estudo opta por um ritmo mais prosaico, mas ritmo, ainda assim. Portanto, falar-se da poesia de Manuel de Freitas a partir de expressões como *anti-musical* parece ser um erro. E o mesmo poderá dizer-se daquelas leituras que a descrevem como uma poesia totalmente desprovida de figuras de retórica. Não devemos esquecer que em poesia, como o próprio Manuel de Freitas faz

⁴⁷⁰ Stéphane Mallarmé, *Œuvres Complètes*, p. 366.

questão de frisar, “à retórica, de todo, se não possa fugir”.⁴⁷¹ O que se poderá estabelecer com um elevado grau de segurança é que esta poesia não procura destacar o seu lado estrutural – não é esse o fulcro do poema, nem será o fulcro da sua relação com a música. De facto, essa relação parece passar muito mais por entender a música como um dado que, exterior ao poema, participa nele. Quero dizer: a intenção não será a de fazer do poema música, mas a de colocar a música no poema. Assim, parece-me mais correcto falar de uma poesia permanentemente acompanhada por uma banda sonora.

Com essa nota presente, é de referir a extrema abundância de referências musicais contidas em paratextos – sobretudo títulos de livros, títulos de poemas e epígrafes. Não poderei, neste ponto, deixar de sublinhar que os poemas acabam por ficar marcados de forma indelével pela menção contida no texto que paira sobre eles. A música a que é feita referência estará sempre a tocar em fundo, ou seja, estará sempre no horizonte do leitor. No mesmo enquadramento, encontrámos muito presente a importância da intertextualidade, mecanismo literário que permite a aproximação entre textos. Dessa forma, o que um discurso intertextual possibilita, e que se revela aqui muito importante, é a transmissão de um conjunto de referências culturais. Na poesia de Manuel de Freitas, estas partem frequentemente de um lirismo musical que, não raras vezes, tem origem em alusões a nomes que não estão normalmente associados àquele tipo de manifestação artística que muitas vezes se denomina *erudita*, procurando-se assim esbater as diferenças entre alta e baixa cultura.

Todas estas concepções encontram-se assentes sobretudo em duas propriedades essenciais da música: a sua acessibilidade e comunicabilidade. Ora, aqui, chegamos a um dos *objectivos* primordiais desta poesia: comunicar. Esse propósito passará em grande medida pela aproximação entre indivíduos, intenção alcançada pela partilha de referências culturais ou pela presença numa experiência comunitária que tem na música o elemento aglutinador. Todavia, a intenção comunicativa, quando associada à música, tem ainda uma outra vertente: a comunicação com outros poetas. Ainda que de uma forma relativamente sucinta, terá ficado patente como muitas das referências musicais são comuns a vozes poéticas que acabam por estar bastante próximas do autor de *Jukebox*.

Portanto, a *forma* e o *objectivo* com que a música é integrada na poesia de Manuel de Freitas foram duas das questões estruturantes deste trabalho; resta deixar um sublinhado acerca de algumas das *características* mais marcantes da música convocada

⁴⁷¹ Manuel de Freitas, “O tempo dos poetas”, p. 14.

por esta obra. Foi nesse campo que quis fazer notar a existência de uma plena identificação com uma certa visceralidade e rudeza que se encontra muito presente nos géneros musicais que foram referidos, tal como uma valorização de certos modos de interpretação que colocam o ouvinte perante desafios. Assim, foi destacado o sentimento paradoxal que muitas vezes transparece nos *blues*, no fado ou no tango, a disforia e aproximação à morte que se associa ao gótico e industrial, ou ainda a violência gutural característica do grito. Portanto, a música que é referida nesta poesia vai ao encontro de um dado frequentemente mencionado quando se trata de definir alguns traços importantes da poesia de Manuel de Freitas: a tendência do sujeito que nela se apresenta para frequentar um ponto em que se encontre perante um limite.

Para além das temáticas que se associam aos géneros musicais mais frequentemente mencionados, procurei mostrar como, através desses géneros, podemos estabelecer um nexos com o jogo de limites que marca a experiência do *duende* e que Federico Garcia Lorca associa a algumas manifestações artísticas, muito especialmente à música. Além do mais, o *duende* diz respeito a uma dimensão expressiva cuja essência não está na capacidade técnica, mas sim na sua força emotiva. E, neste aspecto, estando a poética de Manuel de Freitas bastante próxima, aquilo que ela mais destaca na música é a intensidade da emoção – é, aliás, esta capacidade que torna músicos aparentemente tão distintos como Roberto Goyeneche e Marin Marais dois dos “poetas” de Manuel de Freitas.⁴⁷²

Procurei ligar tal particularidade ao sublime, pelo lado que tem a ver com a intensificação da experiência. Nesse contexto, vimos como a vivência musical tantas vezes se aproxima desse sentimento, sendo que o sujeito não o identifica necessariamente como uma forma de elevação. De resto, a necessidade de tal sentimento será uma das razões pelas quais, na poesia de Manuel de Freitas, assistimos a uma permanente valorização da música em relação à poesia, isto na medida em que aquela vai onde a poesia não poderá chegar, e alguma música terá uma sublimidade a que a poesia não poderá aceder: princípio que terá na obra de Johann Sebastian Bach o seu mais completo exemplo.

⁴⁷² Manuel de Freitas, “Glass enclosure”, p. 145.

BILIOGRAFIA

1. MANUEL DE FREITAS

1.1 POESIA

2000 *Todos Contentes e Eu Também*, Porto, Campo das Letras.

2001 *Os Infernos Artificiais*, Lisboa, Frenesi.

2001 *BWV 244*, Lisboa, Edição do Autor.

2001 *Isilda ou A Nudez dos Códigos de Barras*, Lisboa, Black Sun.

2002 *Game Over*, Lisboa, &etc.

2002 *[Sic]*, Lisboa, Assírio & Alvim.

2003 *Buchlein fur Johann Sebastian Bach*, Lisboa, Assírio & Alvim.

2003 *Beau Séjour*, Lisboa, Assírio & Alvim.

2003 *Levadas*, Lisboa, Edição do Autor, ed. ut., *Levadas*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2004.

2004 *Blues for Mary Jane*, Lisboa, &etc.

2004 *Juxta Crucem Tecum Stare*, Lisboa, Alexandria.

2004 *O Coração de Sábado à Noite*, Lisboa, Assírio & Alvim.

2005 *Jukebox*, Vila Real, Teatro de Vila Real.

2005 *Aria Variata*, Lisboa, Alexandria.

2005 *Vai e Vem*, Lisboa, Assírio & Alvim.

2005 *Qui Passe, for My Ladye*, Lisboa, Edição do Autor.

2005 *A Flor dos Terramotos*, Lisboa, Averno.

2006 *Cretcheu Futebol Clube*, Lisboa, Assírio & Alvim.

- 2007 *Juros de Demora*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- 2007 *Terra sem Coroa*, Vila Real, Teatro de Vila Real.
- 2007 *Walkmen* (em co-autoria com José Miguel Silva), Lisboa, &etc.
- 2008 *Estádio*, Lisboa, Edição do Autor.
- 2008 *Brynt Kobolt*, Lisboa, Averno.
- 2008 *Jukebox 2*, Vila Real, Teatro de Vila Real.
- 2008 *Boa Morte*, Lisboa, Edição do Autor.
- 2009 *Intermezzi, OP. 25*, Guimarães, Opera Omnia.
- 2009 *Jukebox 1 & 2*, Vila Real, Teatro de Vila Real.

1.2 CRÍTICA

- 1998 *A Noite dos Espelhos. Modelos e desvios culturais na poesia de Al Berto*, Lisboa, Frenesi.
- 2001 *Uma Espécie de Crime: apresentação do rosto de Herberto Helder*, Lisboa, &etc.
- 2002 “Acima de nada – uma leitura caótica de «Perte d’auréole»”, *Revista Intervalo* n.º 1.
- 2002 “O tempo dos puetas” in AA. VV. *Poetas Sem Qualidades*, Manuel de Freitas (org.), Lisboa, Averno.
- 2003 “Glass enclosure”, *Revista Relâmpago*, n.º 12, Lisboa, Fundação Luís Miguel Nava.
- 2004 “Only the lonely”, *Revista Zurgai*, Bilbao, Disputación Foral de Bizcaia, Dezembro de 2004, www.zurgai.com/PDF/122004098.pdf visto em 27/01/10.
- 2009 “Crítica a AA. VV., João César Monteiro”, *Actual*, suplemento do jornal *Expresso*, 29 de Maio de 2010.

2. SOBRE MANUEL DE FREITAS

AMARAL, Fernando Pinto do

2003 “Ensaio de uma despedida”, *Público*, 10 de Abril de 2003.

CILLERUELO, José Ángel

2004 “Manuel de Freitas o la música de las tabernas”, *Revista Zurgai*, Bilbao, Disputación Foral de Bizcaia, Dezembro de 2004, www.zurgai.com/PDF/122004098.pdf visto em 27/01/10.

EIRAS, Pedro

2007 “«Meu deus de brincar somente...» - Bach na poesia de Manuel de Freitas”, *Cadernos de Literatura Comparada n.º 17 – Poesia e Outras Artes: do Modernismo à Contemporaneidade, Dezembro de 2007*, Porto, Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa da Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

GUERREIRO, António

2003 “Para uma poesia «menor»”, *Expresso*, 8 de Fevereiro de 2003.

GUERREIRO, António

2010 “Um sítio muito triste”, *Actual*, suplemento do jornal *Expresso*, 5 de Junho de 2010.

MAFFEI, Luís

2007 “A ferida altivez do demiurgo” in Manuel de Freitas, *Portugal 0 I: Manuel de Freitas*, Rio de Janeiro, Oficina Raquel.

MAFFEI, Luís

2008 “Udenlansk (recensão a Brynt Kobolt de Manuel de Freitas)”, <http://pequenamorte.com/2008/09/14-9/> visto em 27/01/10.

MAFFEI, Luís

2009 “A impura máquina de música de Manuel de Freitas – uma resenha a *Jukebox 2*”, *Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF*, Vol. 2, n.º2, Abril de 2009.

MAGALHÃES, Joaquim Manuel

2002 “Manhã de muita noite – sobre *Game Over*, de Manuel de Freitas, &etc, Lisboa, 2002”, *Mil Folhas*, suplemento do jornal *Público*, Sábado, 3 de Agosto de 2002.

MEXIA, Pedro

2004 “Poetas sem qualidades e poemas sem qualidades”, *Diário de Notícias de 17 de Dezembro de 2004*.

PRADO COELHO, Eduardo do

2003 “Perdeste a infância e não encontraste o mundo”, *Público*, 27 Setembro 2003.

QUEIRÓS, Luís Miguel

2009 “O «último» livro de Manuel de Freitas”, *Ípsilon*, suplemento do jornal *Público*, Sexta-feira 20 de Fevereiro 2009.

SILVA, José Miguel

2010 “Posfácio” in Manuel de Freitas, *A Última Porta (Antologia)*, Lisboa, Assírio & Alvim.

3. BIBLIOGRAFIA GERAL

AA. VV.

2002 *Poetas Sem Qualidades*, Manuel de Freitas (org.), Lisboa, Averno.

AA. VV.

2003 *Alcohol and Temperance in Modern History: an intellectual encyclopedia*, s/l, ABC-CLIO.

AA. VV.

2009 *A Paixão Segundo São Mateus (BWV 244) de Johann Sebastian Bach*, programa de concerto de 4 de Abril de 2009 no Centro Cultural de Belém, <http://www.ccb.pt/sites/ccb/ptPT/CCB/Documents/ProgramaPaixãoSSMateus.pdf>, visto em 13/07/10.

ALLEN, Graham

2000 *Intertextuality*, London, Routledge.

ALVES, Ida

2008 “Conflito de opiniões na poesia portuguesa: o esterco lírico e o grito do anjo”, Celia Pedrosa e Ida Alves (org.), *Subjectividades em Devir – estudos de poesia moderna e contemporânea*, Rio de Janeiro, 7 Letras.

AMARAL, Fernando Pinto do

2001 “«Um não sei quê, que nasce não sei onde...»: Aspectos da melancolia na poesia portuguesa contemporânea”, *Rivista di Studi Portoghesi e Brasiliani*, Anno III.

AMARAL, Fernando Pinto do

2003 “A porta escura da poesia”, *Revista Relâmpago*, n.º 12, Lisboa, Fundação Luís Miguel Nava.

BAUDELAIRE, Charles

1991 *O Spleen de Paris (Pequenos Poemas em Prosa)*, Lisboa, Relógio D'Água.

BENJAMIN, Walter

2006 *A Modernidade*, edição e tradução de João Barrento, Lisboa, Assírio & Alvim.

BENSTON, W. Kimberly

1975 "Tragic aspects of the blues", *Phylon* (1960-), Vol. 36, Nº 2 (2nd Qtr., 1975).

BORBA, Tomás e LOPES GRAÇA, Fernando

1958 "Recitativo", *Dicionário de Música*, Lisboa, Edições Cosmo.

BRITO, Joaquim Pais de

1982 "Sobre o fado e a história do fado" in Pinto de Carvalho (Tinop), *História do Fado*, Lisboa, Publicações Dom Quixote.

BURKE, Edmund

[1757] *Indagación Filosófica Sobre el Origen de Nuestras Ideas Acerca de lo Sublime y de lo Bello*, 2ª ed., Madrid, Editorial Tecnos, 1997.

CABRAL, Rui Pires

1997 *Música Antológica & Onze Cidades*, Lisboa, Editorial Presença.

CARDOSO, Miguel Esteves

2003 *Escrítica Pop: um quarto da quarta década do rock – 1980-1982*, Lisboa, Assírio & Alvim.

CARVALHO, Pinto de (Tinop)

1982 *História do Fado*, Lisboa, Publicações Dom Quixote.

CIORAN, E. M.

2009 *Silogismos da Amargura*, tradução de Manuel de Freitas, Lisboa, Letras Livre.

CROWTHER, Jonathan (ed.)

1995 "Blue" in *Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English*, 5ª ed., Oxford, Oxford University Press.

DABUNDO, Laura

1992 "Gothicism", *Encyclopedia of Romanticism: culture in Britain, 1780s – 1830s*, London, Routledge, 1992.

DERRIDA, Jacques

1978 *La Vérité en Peinture*, Paris, Flammarion.

ELIOT, T. S.

[1919] “A tradição e o talento individual”, *Ensaio de Doutrina Crítica*, 2ª ed., Lisboa, Guimarães Editores, s/d.

ELIOT, T. S.

2004 *The Complete Poems and Plays*, London, Faber and Faber.

ELLINWOOD, Leonard W.

2010 “Musical settings of the Passion Story”, *Prelude – a study guide by and for the cathedral choral society in preparation for its concerts*, Volume XVII, Number 3, Winter 2010.

FERNANDES, Aníbal

2007 “Jogo e teoria do duende” in Federico Garcia Lorca, *Anjo e Duende* (tradução, apresentação e notas de Aníbal Fernandes), Lisboa, Assírio & Alvim.

FERNANDES, Sérgio

2009 “Taberneiras de barba rija”, *Revista Única – Expresso nº 1935*, 28 de Novembro de 2009.

FRITH, Simon

1987 “Towards an aesthetic of popular music” in AA. VV., *Music and Society – the politics of composition, performance and reception*, edited by Richard Leppert and Susan McClary, Cambridge, Cambridge University Press, 1987.

GALLOP, Rodney

1933 “The Fado (The portuguese song of fate)”, *The Musical Quarterly*, Vol. 19, Nº 2 (Apr., 1933).

GUERRA, Maria Luisa

2003 *Fado – Alma de um Povo*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

GUERREIRO, António

1994 “O sublime ou o destino da arte” in AA. VV., *Do Sublime. On The Sublime*, [catálogo da exposição homónima], Lisboa, Museu do Chiado/Museu Nacional de Arte Antiga.

GUERREIRO, António

2003 “Alguns aspectos da poesia contemporânea”, *Revista Relâmpago*, n.º 12, Lisboa, Fundação Luís Miguel Nava.

GUIMARÃES, Fernando

1990 *Poética do Simbolismo em Portugal*, s/l, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

HAIDER, Arwa

2008 “Exploring the sound barrier”, *Metro*, 18/03/08, <http://www.diamandagalas.com/images/DG-METRO.pdf> visto em 13/08/10.

HATCH, D. J. e WATSON D. R.

1974 “Hearing the blues: an essay in the sociology of music”, *Acta Sociologica*, Vol. 17, 2º (1974).

HEBEL, J. Udo

1991 “Towards a descriptive poetics of *allusion*” in Heinrich F. Plett, *Intertextuality*, Berlin, Walter de Gruyter & Co..

HELDER, Herberto

2009 *Ofício Cantante*, Lisboa, Assírio & Alvim.

KANT, Immanuel

1932 *Lo Bello y lo Sublime – ensayo de estética y moral*, Madrid, Talleres ESPASA-CALPA.

KANT, Immanuel

1998 *Crítica da Faculdade do Juízo*, Lisboa, Imprensa Nacional–Casa da Moeda.

LACAVA, D. Jacques

1992 “The theatricality of the blues”, *Black Music Research Journal*, Vol. 12, Nº 1 (Spring 1992).

LOPES-GRAÇA, Fernando

1992 *Nossa Companheira Música*, 2ª ed. aumentada, Lisboa, Editorial Caminho.

LORCA, Federico Garcia

1980 “Teoria y juego del duende”, *Obras Completas*, 21ª ed., Madrid, Aguilar.

LOURENÇO, M. S.

[1989] “Canções com palavras” (*Os Degraus do Parnaso*), *O Caminho dos Pisões*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2009.

LYOTARD, Jean-François

1988 *O Inumano. Considerações sobre o tempo*, Lisboa, Editorial Estampa, 1989.

MAFFEI, Luís

2005 “Os poetas sem qualidades: em busca da contemporaneidade possível”,
<http://seer.fclar.unesp.br/index.php/letras/article/viewFile/62/54> visto em 27/01/10.

MAGALHÃES, Joaquim Manuel

[1981] *Os Dias, Pequenos Charcos*, Lisboa, Editorial Presença.

MAGALHÃES, Joaquim Manuel

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

MAGALHÃES, Joaquim Manuel

1981 *Dylan Thomas. Consequência da Literatura e do Real na sua Poesia*, Lisboa, Assírio & Alvim.

MALLARMÉ, Stéphane

1945 “Autobiographie”, *Œuvres Complètes*, s/l, Gallimard.

MALLARMÉ, Stéphane

1945 “Cris de vers”, *Œuvres Complètes*, s/l, Gallimard.

MALLARMÉ, Stéphane

1965 *Correspondance II 1871-1885*, s/l, Gallimard.

MALLARMÉ, Stéphane

1995 *Correspondance, Lettres sur la poesie*, prefácio de Yves Bonnefoy, edição de Bertrand Marchal, Paris, Gallimard.

MARTELO, Rosa Maria

2004 *Em Parte Incerta – Estudos de Poesia Portuguesa Moderna e Contemporânea*, Porto, Campo das Letras.

MARTELO, Rosa Maria

2007 *Vidro do Mesmo Vidro – tensões e deslocamentos na poesia portuguesa depois de 1961*, Porto, Campo das Letras.

MARTELO, Rosa Maria

2008 “Alegoria e autenticidade (a propósito de alguma poesia portuguesa recente)” Celia Pedrosa e Ida Alves (org.), *Subjectividades em Devir – estudos de poesia moderna e contemporânea*, Rio de Janeiro, 7 Letras.

MAZZEO, Massimo

2009 “Paixão Segundo São Mateus” in AA. VV., *A Paixão Segundo São Mateus (BWV 244) de Johann Sebastian Bach*, programa de concerto de 4 de Abril de 2009 no Centro Cultural de Belém, <http://www.ccb.pt/sites/ccb/pt-PT/CCB/Documents/ProgramaPaixãoSSMateus.pdf>, visto em 13/07/10.

MONETTE, Pierre

1998 *O Guia do Tango*, Lisboa, Assírio & Alvim.

NETO, João Cabral de Melo

1969 *Antologia Poética*, Rio de Janeiro, Sabiá.

NOVALIS

1990 *Fragmentos de Novalis*, Selecção e tradução de Rui Chafes, 2ª ed., Lisboa, Assírio & Alvim, 2000.

OAKLEY, Giles

1997 *The Devil's Music: a history of the blues*, 2ª ed., updated, s/l, Da Capo Press.

ONOFRI, Enrico

2009 “Algumas considerações sobre a «Matthäus-Passion» de J. S. Bach” in AA. VV., *A Paixão Segundo São Mateus (BWV 244) de Johann Sebastian Bach*, programa de concerto de 4 de Abril de 2009 no Centro Cultural de Belém, <http://www.ccb.pt/sites/ccb/ptPT/CCB/Documents/ProgramaPaixãoSSMateus.pdf>, visto em 13/07/10.

OSÓRIO, António

s/d *A Mitologia Fadista*, Lisboa, Livros Horizonte.

PAYNE, John

2008 “The woman who knew too much – a conversation with pianist-vocalist Diamanda Galás”, *Arthur Magazine*, March 2008, <http://www.diamandagalas.com/images/Arthur.pdf> visto em 13/08/10.

PEREIRA, Pedro Antunes

2008 “Testar os limites”, *Jornal de Notícias*, 8/05/08, <http://www.diamandagalas.com/images/DG-JornaldeNoticias-05-08.pdf> visto em 13/08/10.

PLETT, Heinrich F.

1991 *Intertextuality*, Berlin, Walter de Gruyter & Co..

POE, Edgar Allan

[1846] “The philosophy of composition”, *The Portable Edgar Allan Poe*, (editado por J. Gerald Kennedy), London, Penguin Books, 2006.

REYNOLDS, Simon

2005 *Rip It Up and Start Again: Post-punk 1978-84*, London, Faber and Faber Limited.

RIMBAUD, Arthur

[1871] “Lettre à Georges Izambard”, *Œuvres Complètes*, s/l, Gallimard, 1972.

SELLARS, Peter

2010 “On Bach’s «St. Matthew Passion»”, Osterfestspiele Salzburg 2010 <http://www.osterfestspiele-salzburg.at/jart/prj3/osterfestspiele/data/uploads/Sellarstext%20Eng%5B1%5D.pdf>, visto em 28/07/10.

SENA, Jorge de

1968 *Arte de Música*, Lisboa, Moraes Editores.

SENA, Jorge de

[1960] “Prefácio da primeira edição”, *Poesia I*, ed. ut., 2ª, Lisboa, Moraes Editores, 1977.

SILVA, José Miguel

2003 *Vista Para Um Pátio* seguido de *Desordem*, Lisboa, Relógio d’Água.

STIERLE, Karlheinz

[1997] “Lenguaje e identidad del poema, El ejemplo de Höderlin” in Aseguinolaza, Fernando Cabo (org.), *Teorías Sobre la Lírica*, Madrid, Arco Libros, 1999.

SWITZER, Robert

2001 “Signifying the Blues”, *Alif: Journal of Comparative Poetics*, N° 21, The Lyrical Phenomenon.

TODOROV, Tzvetan

[1964] “Apresentação” in AA. VV., *Teoria da Literatura – I*, Lisboa, Edições 70, s/d.

VERLAINE, Paul

1954 *Œuvres Poétiques Complètes*, s/l, Gallimard.

WORDSWORTH, William

[1800] “Preface to the second edition of Lyrical Ballads (1800)”, *Selected Poems and Prefaces*, Boston, The Riverside Press Cambridge, 1965.