

Al Berto,  
*Horto de incêndio*.  
Lisboa, Assírio e Alvim, 1997.

*Horto* (ô) (Lat. *hortu*), s. m. Pequeno espaço de terreno, onde se cultivam plantas de jardim; pequena horta; estabelecimento de horticultura; lugar de tormentos por alusão ao horto de Getsémani, onde Cristo foi rezar na véspera da sua morte.

*Incêndio* (Lat. *incendiu*), s. m. Acção ou efeito de incendiar; abrasamento total ou parcial de um edifício, duma floresta, etc.; fogo que lavra com intensidade ou extensamente; (fig.) calamidade; conflagração; entusiasmo; ardor; arrebatamento.

Dizem que a poesia não vem no dicionário. Que o dicionário é a morte da palavra nas leis da gramática. E que a poesia é a palavra a palpar de vida contra a própria ideia de norma do dicionário. O dicionário diz: *Dicionário* (b. Lat. *dictionariu* < Lat. *dictione*, locução), s. m. Conjunto dos vocábulos duma língua [...]. Eu digo: a poesia reinventa o dicionário cada dia na língua de desejo dos poetas. E é assim que diz a vida. Mas como se diz a morte do poeta? O dicionário não sabe. O poeta não sabe («o que vejo já não se pode cantar») mas finge que sabe («desapareço»). A leitora finge que entende.

*Fingir* (Lat.  *fingere*), v. t. Inventar, fabular, imaginar, fantasiar; dar aparência de; fazer crer o que não é, simular; imitar, arremedar; v. int. ser dissimulado (prov. *trasm.*) trabalhar e remexer de novo com as mãos a massa do pão, depois de levedada.

O poeta lírico nunca está só. Diz eu e tu ao

mesmo tempo. A leitora, violadora de poemas, e o poeta são cúmplices em «outro dia»:

— ergue as asas

fere o ar que te sufoca e não te mexas

para que eu fique a ver-te estilhaçar

aquilo que penso e já não escrevo —

O poeta sabe que a morte não se diz, que a morte se morre. Mesmo assim, o poeta diz a morte. E a leitora lê-lha na poesia que é a vida dele. Na poesia não há morte. Mas há a mortalidade, que é o desejo da vida. A vida é urgente. A leitora ouvia falar do grito. Grito lírico. Corpo sacrificado ao puro dizer de si. Grito de vida. Grito de morte. Gume que corta, tal como a «lâmina» da «linha do horizonte» «corta os cabelos dos meteoros» em «horto». Mas só em *Horto de incêndio* ouviu a leitora o grito pela primeira vez. A leitora ouvia falar do belo fingimento poético, que é mais real que a realidade cruel da existência. Mas só em *Horto de incêndio* percebeu que a distinção é realmente absurda. O poeta diz a morte na morte dos poetas, na «memória turva / dos poemas amados» — e dos amantes perdidos. Poe Melville Rimbaud Verlaine Mallarmé Artaud Coleridge Baudelaire. Fantasmas que lhe pre-dizem a própria morte no gesto mesmo — seu — de escrever o «inferno» no poema:

bateram à porta — não abriste

estavas a convocar nesse instante a brancura dos dados por lançar e o corvo do sr. poe mais o maléfico negrume dos mares de melville e os passos em redor do andarilho etíope e

as mulheres da patagónia que estão sentadas  
ao fim da tarde  
à beira de insondáveis glaciares

seguias absorto o percurso daquele que comprava  
revistas tabaco souvenirs e via os comboios  
sumirem-se na gare de munique — mais a rua onde  
te encontro e te perco — rapaz  
a quem se esqueceram de dizer que tinha um corpo  
de papel bom para amachucar com os dentes

é verdade — bateram à porta  
mas não podias abrir  
nesta casa só sobrevive a memória turva  
dos poemas amados — mais ninguém mais nada  
além da parede de lodo e da caixa de sapatos  
cheia de sílabas preciosas — e uma mesa pequena  
com um albatroz empalhado para te vigiar a alma

a um canto da sala o cigarro continua a arder  
na ponta dos dedos do teu retrato escondido  
atrás do sofá — virado para a parede  
como tu  
coberto de bolor de sustos e de aborrecimentos

*Horto de incêndio* é, em «horto», *alba* (i.e., «Antiga composição poética destinada a ser cantada à alvorada. Exprime a tristeza dos amantes que têm de se separar ao romper da madrugada»). A leitora lê *Horto de incêndio*, canto de amor e dor, ouve o «recado» de fogo do poeta — e percebe que a poesia é cultura de incêndios, purificação destrutiva, fingimento/fantasma que é também fermento. «Je brûle comme il faut», diz o poeta (Rimbaud, *Une saison en enfer*).

O poeta não é imortal («falta-me o tempo para procurar o tempo perdido»). A poesia, «cheiro espesso das coisas esquecidas», não é a imortalidade. O poeta oferece o poema como o fogo/arrebato do sentido, dos sentidos: «deus tem que ser substituído rapidamente por poemas, sílabas sibilantes, lâmpadas acesas, corpos palpáveis, vivos e limpos». A urgência da vida traduzida na língua viva do poema. E quem diz vida, diz morte:

na suave asa do grito reflecte-se o lume  
comestível do tempo — a mão transformada  
em polvo sacode a erva seca no sangue  
da manhã

A leitora ouve o grito do poeta lírico de dedos em chamas trespassar a cidade, e sente-se escrever: na urgência do seu dizer, o poema torna a morte ainda mais insuportável.

Maria Irene Ramalho

---

Casimiro de Brito,  
*Opus affettuoso*.  
Porto, Limiar, 1997.

---

Em livro anterior (*Subitamente o silêncio*, Sintra, Tertúlia, 1991), perguntava-se o poeta lírico a certa altura:

Acaso poderei dizer Eu  
Se o corpo contém a sua origem  
E o todo se alimenta do mesmo ar vazio?

Agudizada até à hiper-consciência-de-si a imaginação pós-romântica e pós-nietzscheana do nosso próprio tempo, que poeta poderia, ao tentar dizer-se 'eu,' deixar de perguntar por esse dizer? Esse lírico dizer 'eu' será o dizer da subjectividade, ou será o dizer do corpo? Ou dizer aquilo afinal que o corpo descobre na sua própria dissolução? É o corpo que constitui o mundo; mas, por isso mesmo, é também no corpo que desaparece o mundo. Outro poema desse mesmo volume anterior:

Uma linha sou e desenho  
Com o meu corpo.

O caminho onde pousa o pé  
Desaparece comigo.

Em *Subitamente o silêncio*, exprimia-se um sentido tão oriental de depuração e despo-

jamento do ser (vestígio de linha, pedra, osso, pó, vento, silêncio, transparência), que apetecia falar, à maneira de Pessoa/  
/Caeiro, de uma mística do corpo:

O deserto pleno

E arde ardo no ar e fundo-me

Às coisas em volta ao seco ao húmido

Sabor do sol

As águas agitam-se e já não posso

Olhá-las olhar o meu corpo que se derrama

Na terra escura

Onde vou beber

Na terra vazia

Pelo vento alisada

E já não há morte não tenho nada  
para morrer.

São poemas, estes de *Subitamente o silêncio*, que não existem senão na dificuldade extrema de dizer 'eu', do lado de lá do silêncio que melhor se adequa ao sentido (ou aos sentidos) do ser. Porém, ao assumir-se como poesia lírica, ou seja, como 'arte' justamente de dizer 'eu', estes poemas erguem o artifício da sua própria construção como que à revelia do vazio da morte. E é assim que proclamam o seu dizer:

Medito sobre a húmida

Erosão animal

Que não se deixa prender

Nem nomear

Mas ainda não é

O silêncio

Medito sobre a longa

Madeira mineral

Em suas águas

Mais íntimas

Mas ainda não é

O vazio.

«Mescalina» é o título do poema acabado de citar, em que o corpo-de-ser se afirma pela sua pura negatividade, e a droga é,

nesta poesia de Casimiro de Brito (tal como o Zen Budismo, ou o Bhagavadgita), uma imagem de criação. Porém, a metáfora maior (ou a maior 'ficção') é a do próprio corpo, a materialidade inescapável da origem e destino dessa frágil identidade humana que é a aspiração de ser mais ou menos do que 'eu':

Cavei uma casa mas apenas o ruído

Se deixou elevar

Uma casa nua para que o sol teça

A ficção do meu corpo

A teia dos ossos em volta do fogo

A floração do pó que deseja

Que alguém alguma vez o sobre

Silenciosamente.

*Opus affectuoso, seguido de Última núpcia*, é, mais do que uma colectânea de poemas de amor, uma celebração do erotismo. Aqui, os poemas de dizer 'eu' são de igual modo poemas de dizer o corpo — mas de dizer o corpo da amada. Esse corpo-de-desejo-a-dizer é agora a grande metáfora, a ficção que o poeta inventa e reinventa no seu próprio corpo, tornando-a realidade no infundável deslumbramento dela:

Amo-te porque não me amo

inteiramente. O que me falta

é infinito

mas tu és do bem que me falta

o enigma onde se condensam

a terra e o sol o ar as águas

invioladas

e tenho a boca cheia

de música ondulação do teu silêncio

O eu lírico desaparece, dissolve-se na frescura líquida do corpo dela, humildemente se acolta à sombra dela:

O meu corpo

retira-se humilde

do teu corpo. Somos dois

nada a fazer

deslizar apenas  
como o rio que se afasta  
da fonte.  
Talvez eu possa  
ocupar  
um pouco da tua sombra

O espanto renovado do amor no alvoroço  
trémulo da paixão preside a estes poemas.  
Adivinha-se o poeta de novo apaixonado,  
depois de um período de ascética solidão  
(subitamente o silêncio?), o modo autobio-  
gráfico chegando a invadir despudorada-  
mente um dos cinquenta poemas que cons-  
tituem *Opus Affetuoso*, o tom trivial de  
doméstica cumplicidade a sublinhar o mila-  
gre do corpo de novo sentindo-se:

Há dois anos que dormimos  
na minha cama de homem  
só. Não sobra  
um palmo. Como se fôssemos  
um corpo estreito e cheio de  
cumplicidade. Talvez  
sejamos. Quando viajamos  
há sempre duas camas nos quartos  
de hotel. E sempre deixámos  
uma delas  
intacta.

O poeta canta o assombro do seu próprio  
corpo transfigurado no corpo da amada e,  
perante esse milagre de dois corpos aman-  
tes em instantânea perfeita sintonia, ousa  
exigir a eternidade:

Amanhã talvez amanhã  
eu ame a outra de ti ave horizontal  
aninhada no sangue  
amanhã talvez amanhã  
ames o outro de mim seixo efémero  
exaltado amaciado  
por línguas tuas amanhã talvez amanhã  
o branco nos habite ou o terror  
da noite acesa por esta comunidade  
de membros e bocas  
despojamento  
seiva insaciável  
como se a casa do amor contivesse  
o desejo a devoração  
da terra toda.

Porém, *eros* e *thanatos* são também aman-  
tes. Estes poemas eróticos de Casimiro de  
Brito, na exaltação mesma com que dizem a  
transbordante paixão redescoberta, estão ao  
mesmo tempo repassados do tremor mortal  
do que é precário, vulnerável, fugaz. No  
momento exacto em que se 'desfaz' no corpo  
da amada, o poeta não desconhece o peso  
do tempo e o curso inexorável da mudança:

A minha amada eu sei  
não possui esse corpo esse  
nome eu sei  
o nome dela vai mudar a boca dela  
vai dizer palavras  
que vão doer amaciar ferir o  
o amor dela a sombra dela  
vai transformar-se  
de maneira imperceptível  
eu sei  
em cada estação.

O poeta lírico sabe que é a música do  
corpo da amada que lhe escreve os poe-  
mas no silêncio de si:

Escuto  
melômeno  
o teu fulgor a tua  
caligrafia  
o mais silenciosa  
mente  
possível.

O poeta lírico sabe que só a cama fica 'intacta'.  
Do corpo da amada é a seiva que lhe escorre  
no sangue, na terra, na aura do poema:

Os seios  
as coxas: leite  
e mel.

Nem animal nem  
vegetal: apenas  
lava: sangue  
e aura

escorrendo  
na terra fresca  
e alada

Nuno Júdice,  
*A fonte da vida.*  
 Lisboa, Quetzal Editores, 1997.

1. Acaba de sair mais um livro de poemas de Nuno Júdice, *A fonte da vida*. Sendo a poesia de Júdice um exercício de questionação da escrita e da possibilidade reveladora da poesia, o poeta continua neste livro em busca da «sílabas inicial / do mundo, a interrogação do gesto nascente de todas as / origens» («Trabalho de casa», 144-5) e o título, *A fonte da vida*, para lá de marcar a busca antiga do contacto com a essência, acentua o desejo de concretização, de saciedade plena. Na poesia anterior do autor, tem cabido à poesia, «terra verbal» (75), a promessa de concretização, no sentido de construção da realidade; em *A fonte da vida*, o poder da poesia e a sua relação com a realidade retorna porém sob outras formas: se, por um lado, constrói a realidade, por outro, o poema ameaça por vezes a existência do poeta: «recebo o teu apelo sem nome, agora que me esqueço / de quem sou, eu próprio, perante o vazio que enche / esse canto de onde os teus olhos me fixavam» («Uma triste geografia», 74-5). Mas a novidade desta obra pode bem ser o anúncio de outros caminhos, outras temáticas.

O interlocutor feminino permanece como o receptor privilegiado do poeta e um elo fundamental da sua poética. Prefigurando a poesia ora na mulher, ora na palavra, ou em ambas indistintamente, e porque «[a] analogia é o ponto aonde o poema vai beber, / como se vai à fonte» («Figura com Realidade», 58), recorre a fusão da palavra poética com a mulher, do desejo da escrita com a amada e cabendo à mulher a construção do sentido, o que torna a realização através da escrita num acto de amor. Associada à poesia, a mulher tanto é criada na escrita, como é ela, com os seus «braços de raiz aérea», («Trabalho de casa», 144-

5), quem dá o sopro às palavras inertes na página, ou seja, quem preenche o espaço do sentido. Como se diz em «Figura como realidade» (58-9), «Escrevo-te agora por dentro deste poema. / Podia sonhar que vais nascer de dentro dele, ou / que estás dentro dele», mas é depois a mulher que se impõe ao próprio ritmo, «o ritmo / a que o poema obedece se não te encontrasse / em cada cesura, como se a tua imagem insistisse / em preencher os vazios da palavra.» Por isso, a poesia, acto de amor enquanto realização plena, é busca de uma voz carregada de sentido, uma voz coincidente com a mítica voz primordial, que se quer que anule, por fim, a nostalgia de uma ausência sempre presente, isto é, que consiga por fim colar o poema à realidade, realizar a fusão absoluta do poeta, do fazer poético, da palavra e da realidade — como o homem se fundiu com a jibóia, noutro poema:

Quando a perna do homem entrou  
 na boca da jibóia, o homem  
 tornou-se parte da jibóia. O sangue  
 da perna e as secreções da jibóia  
 tornaram-se parte do mesmo suco  
 digestivo; e quando o homem, com  
 um golpe de faca, cortou  
 o pescoço da jibóia, cortou ao  
 mesmo tempo a sua própria perna»

(«Zoologia: a jibóia», 27).

2. Sendo embora certo que o universo lexical e o estilo do autor se mantêm, assim como se nota a continuidade em relação aos livros anteriores, *Meditação sobre ruínas* e *O Movimento do mundo* (ambos de 1996), é possível entrever uma nova e interessante temática, o palpar de outras possibilidades. É assim que lemos, em *A fonte da vida*:

Em que limites começa o meu limite?  
 Entre que marcos de fronteira alguma se marcam  
 os extremos por onde passo ou não passo?  
 De que ecos me são devolvidas as palavras

que não cabem nas frases em que só o amor ainda cabe?

São estas as fórmulas do princípio: daqui podem nascer os caminhos que não acabam, ou terminar esses becos que se adivinham num dobrar de esquina. («Estratégia», 76).

Esta ideia surge, aliás, logo na página de abertura, com a pergunta: «que vida permite, ainda, que se atravessem / pontes sem regresso, e se deixe para trás / a paisagem conhecida, o refúgio das margens?», num poema curiosamente chamado «Destino» (9-10), que, referindo-se a uma obsessão, deixa no entanto sentir uma ânsia de liberdade. Da mesma forma que relemos, ainda, em «Pragmática» (22-3) — talvez numa teorização renovada da poética de Nuno Júdice? —, que

o caminho mais simples é o que não passa por fronteira alguma; o que não obriga a que se olhe para o outro lado da linha; o que tem um princípio e um fim, mesmo que isso também seja complicado.

A confirmar-se esta nova direcção, dá-nos que pensar como a absorverá a poética anterior, ou que tipo de articulação exigirá aquela demanda da raiz antiga, comunhão de palavra e de ser, tão alheia a noções de limites. Por ora, permanecem, contudo, o lirismo e a harmonia, dando mostras de um desejo constante de ordem e perfeição, afinal o centro da desejada fonte da vida, na obra deste poeta.

Maria José Canelo

Rosa Alice Branco,  
*O único traço do pincel.*  
Porto, Limiar, 1997.

Em 1993 apareceu, publicado também pela Limiar, um interessante ensaio de reflexão estética assinado por Rosa Alice Branco, intitulado, *O que falta ao mundo para ser quadro*. O ensaio terminava com com um aparente, banal lugar comum: «O que falta ao mundo para ser quadro? *Falta-lhe rigorosamente ser quadro*» (p. 76). Numa das epígrafes que escolhe para abrir o seu último livro de poemas (atribuída a Zhuang Zi) — «Ao fim dos dez anos, Chuang-Tsu pegou no pincel e num instante, com um único traço, desenhou um caranguejo, o caranguejo mais perfeito que jamais se tinha visto» — Rosa Alice Branco estabelece com os seus leitores um pacto milenar, que teoricamente traçara no ensaio anterior: a construção do mundo reside no olhar humano (cf. *O que falta ao mundo para ser quadro*, p. 12). Uso aqui 'olhar humano' como metáfora para a arte e a poesia — o traço do pincel que dá sentido à vida. Em *O único traço do pincel*, o amor é a metáfora desta metáfora, apendizagem-de-ser na entrega total do humano, como no lirismo reinventado de «Os lábios do tempo» (p. 20):

Regresso às coisas simples  
como se aprendesse o alfabeto  
e tu me ensinasses a soletrar  
a árvore onde damos sombra  
o fruto que alimentamos com os lábios.  
Ao meio-dia  
o entardecer cavalga sobre nós  
e à mesma hora  
a noite chega com um traço  
que afaga as cores da sombra.  
É assim que alimentamos o tempo  
e os animais sentam-se à espera das sobras  
para escreverem a nossa história.

Afinal, mau-grado o caranguejo perfeito do pintor, o que dá sentido à poesia é o que

fica «fora do desenho». Este lindo conjunto de poemas de amor de Rosa Alice Branco ergue-se da fragilidade mesma da nua existência, esse curto, pessoano espaço mortal entre as rosas, que é o espaço-entre em que se ama. Por isso mesmo, as rosas surgem-nos, em «Entre as rosas» (p. 51), como as margens esquecidas do desenho:

Desenho a minha ausência  
juntamente com as rosas que murcham  
mesmo em frente da janela onde escrevo.  
Deixei cair umas pétalas, o ténue fio de um  
caminho que se perde antes  
do horizonte. Conto as letras que encontrei  
nos bolsos, não chegam para nada  
e não há perguntas, nada que queira saber.  
Uns trocos para pão, migalhas no caminho  
onde me esperas como se eu fosse um pássaro  
faminto. Dou-te uma bicada de amor  
é tudo o que ficou fora do desenho /  
as árvores dão estalidos  
como se o vento se tivesse levantado  
tão cedo. Estou aqui de véspera  
e nem sequer estou cansada.  
Atrás do monte há um roseiral /  
quando lá chegar direi que estive à tua espera  
e será verdade como tudo o que escrevo:  
amar-te-ei sempre entre as rosas  
que planto ao acaso no papel  
onde um rio canta  
porque me esqueci de desenhar as margens.

Mais do que a poesia coligida no volume anterior com esse título (*A mão feliz*, Porto, Limiar, 1994), estes poemas de Rosa Alice Branco são traçados por mão feliz — sem que a felicidade se esqueça da extrema precaridade em que acontece — sem que se esqueça da «lama que vive no rosto da criança» e é a «única matéria do traço» (cf. «O rosto da matéria», p. 59).

Maria Irene Ramalho

---

John Havelda,  
*Mor*. Tradução de Manuel Portela.  
Coimbra, Edição de Autor, 1997.

---

Não me interessa dizer muito de um ponto de vista biográfico (que John Havelda é um poeta inglês de origem húngara há anos radicado Coimbra, colaborador também dos Encontros Internacionais de Poetas do Grupo de Estudos Anglo-Americanos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra). Dá-me mais prazer dizer algo sobre a poesia de John Havelda. Nela vemos uma confluência dos meios de comunicação, que aliás nos lembra mais os fenómenos renascentistas do que a especialização maníaca dos nossos tempos. Texto, desenho, poliglotismo existem contigualmente no plano do acontecimento. Pensamos no palimpsesto dos romanos, bem como no hipertexto da *internet*. Talvez, dos poetas deste século, ele nos lembre mais e. e. cummings, especialmente no que diz respeito à escala dos seus poemas. E também na sua recusa em adoptar aquilo a que chamamos em inglês *The Grand Manner*. Poderíamos até dizer que a poesia de John Havelda é a desconstrução desse modo poético grandiloquente:

#### WHAT POEMS ARE FOR?

I don't know what poems are for.  
Know what? I don't. Are poems for?  
For what poems are I don't know.  
Don't I know what poems are for?  
What for? I don't know. Poems are.  
For poems, I don't know what are.  
Are poems what? For I don't know.  
Poems are for what? I don't know.  
What don't I know? For poems are.  
For poems I don't know. What are?  
I don't know what poems are for. Don't.

Ou, na tradução de Manuel Portela, poeta também dos Encontros de Coimbra:

# PARA QUE SÃO OS POEMAS?

Não sei para que são os poemas.  
Sei que? Não. Os poemas são para?  
Para que os poemas são não sei.  
Não sei para que são os poemas?  
Para que? Não sei. Os poemas são.  
Para poemas, não sei os que são.  
Que são os poemas? Para não sei.  
Os poemas são para que? Não sei.  
Que não sei? Para os poemas são.  
Para os poemas não sei. Que são?  
Sei para que são os poemas. Não.

Tal como em cummings, a crítica dos valores e convenções do mundo, da sociedade e mesmo das formas de expressão artística é realizada através de uma mutação da matéria. Em cummings, era uma mutação no campo tipográfico, ortográfico e morfológico, ao passo que em Havelda esta mutação age mais ao nível daquilo a que poderíamos chamar *interlinguismo*. As estabilidades tradicionais de um falante, fechado dentro de uma só comunidade linguística e cultural, dão lugar às realidades interlinguísticas e multiculturais do mundo contemporâneo, com as suas mutações e efeitos *babelísticos*. Como em YOU'VE DONE IT AGAIN / LÁ VOLTASTE A FAZER, um poema que não surpreende ver dedicado a Bob Perelman, poeta americano do movimento L=A=N=G=U=A=G=E:

it's really very interesting very interesting really  
milyen érdekes tényleg nagyon érdekes nagyon  
nagyon  
muito interessante sinceramente muito muito  
interessante  
vraiment intéressant très très intéressant vraiment  
[...]

Tal como em cummings, a obra poética de John Havelda não pára no limite do texto, mas estende-se para o campo gráfico e plástico. Nesta intersecção, encontramos retratos de palavras e palavras sobre retratos, convidando a um tipo de dança de lei-

turas mútuas. São raros os artistas que assim se movem com à-vontade entre os diferentes meios de expressão e comunicação. Mas são eles os verdadeiros herdeiros do espírito renascentista e é a sua generosidade de visão que melhor poderá mostrar o caminho do futuro. Cito de CAGE:

The thought came to him or then he wondered or it dawned on him or he reflected or none of the above but was passive had he composed the beginnings of a new alphabet with which to coil together new sounds and therefore new experiences or was it just a prolonged doodle on gin?

Martin Earl

---

«O melhor poeta irlandês desde Yeats» (Seamus Heaney). *Da Terra à Luz. Poemas 1966-1987*, Lisboa, Relógio d'Água, 1997.

---

Devo dizer que Robert Lowell não é sequer um dos meus poetas preferidos, mas, a respeito da sua afirmação acerca de Heaney que dá título a esta breve nota, sinto que devo inclinar-me e concordar. Apesar do Nobel, a que nunca perdoarei ter esquecido Borges... desta vez, inclino-me e concordo. Apesar da militância velada, talvez de mais dizem alguns, talvez imperdoável, perguntar-se-á tantas vezes o poeta, talvez nem tanto, dirão ainda outros, como eu. E inclino-me e concordo, porque a poesia, se o é por inteiro, como neste caso, sabe que é todas as causas e mais. Por isso, não pode apenas servir subservientemente. É essa a sua grande dignidade e isso que a guarda em nós, «emigrados internos» em que o poeta se inclui. Não será pois de estranhar que Heaney lesse, na cerimónia de entrega do Nobel, o poema «Exposure», de que cito apenas as últimas estrofes em português desta belíssima antologia bilingue que a Relógio d'Água nos traz:

Os absolutos de diamante.  
 Nem prisioneiro nem informador,  
 Sou um emigrado interno, de cabelo crescido,  
 Pensativo; um revoltoso rústico

Fugido ao massacre,  
 Usando como escudo as cores  
 De tronco e casca de árvores, exposto  
 A cada rajada de vento;

Eu, que ao aticar estas centelhas  
 Procurando o seu escasso calor,  
 Perdi o prodígio que se vê uma vez só,  
 A cintilação rósea do cometa.

(*Da Terra à Luz*: 169)

É, sem dúvida, essa humanidade exposta de aticar pobres centelhas, procurando o seu escasso calor, que encontramos e partilhamos em Heaney. E serão essa pequenez e essa pobreza que o tornam tão grandioso e lhe oferecem, como sempre lhe ofereceram, a estima do seu povo, que o reconhece espontaneamente como bardo, fazendo da sua obra um dos raros exemplos de *bestseller* de poesia.

A Irlanda e tudo o que ela significa constitui, fundadora e intrinsecamente, a voz do poeta. Uma voz difícil, dura e rude, que nos obriga a ler atentamente, esforçadamente, partilhando assim da dificuldade e da rudeza com que nos fala e de que nos fala o poema. E é precisamente este aspecto que me interessa explorar nesta abordagem, pois as características que acabo de referir mantêm-se, de forma muitíssimo interessante, nesta tradução para o português de Rui Carvalho Homem.

Não seria apenas por esse trabalho minucioso, realizado ao nível sonoro, que o nome do tradutor mereceria, desde logo, a referência. De facto, a editora foi especialmente feliz por conseguir que o maior especialista português de Seamus Heaney oferecesse este trabalho, que, tal como a sua dissertação de doutoramento, resultou de

aturados anos de investigação e reflexão, granjeando-lhe o enorme respeito do próprio escritor, com quem se manteve em contacto nos últimos anos (como pude observar em 1996, na Escócia, num Encontro internacional em que o poeta esteve presente, e em que também eu participava). Refiro isso aqui, porque me parece que muitas vezes nós, portugueses, não reconhecemos a nossa própria competência e merecimento. Quer a tradução, quer o Prefácio e Notas da autoria de Rui Carvalho Homem revelam essa competência e, sem dúvida, o enorme esforço e trabalho de anos que a construíram. Sem qualquer «patrioteirice», faz-nos bem à alma saber que esse esforço, esse trabalho e essa competência de um de nós, um português, é reconhecido «lá fora» e por um Nobel e grande senhor da literatura mundial. Farcíamos ainda maior bem à alma, a nós que achamos a poesia importante, se esta antologia de poemas se tornasse, também cá e não só na Irlanda, um grande *bestseller*. Seria indubitavelmente uma grandiosa visão. A mais importante, aquela com que, muito bem, este livro nos deixa:

#### A ILHA QUE DESAPARECIA

Presumimos um dia radicar-nos  
 Para sempre entre as suas colinas azuis  
 E a costa árida onde passámos a noite  
 De desespero em oração e vigília,  
 Mas uma vez colhida a lenha que o mar trouxe,  
 Construída uma lareira, e pendurado  
 O nosso caldeirão como um firmamento,  
 Quebrou-se a ilha sob os nossos pés como  
 uma onda.

A terra que nos sustinha parecia  
 Só ter firmeza quando a abraçávamos  
*In extremis*. Tudo o que lá sucedeu,  
 Creio, foi visão.

(*Da Terra à Luz*: 169)

Graça Capinha

John Banville.  
*The Untouchable*.  
 Picador, 1997

192

O último livro do escritor irlandês John Banville, *The Untouchable*, lançado em Maio deste ano, foi recebido com os elogios já habituais pelos críticos e pelo público em geral da República da Irlanda, mas está a gerar alguma polémica entre os críticos ingleses. Banville, que se tornou conhecido em 1989 com *The Book of Evidence* (edição portuguesa da D. Quixote, com o título *O livro da confissão*), tem lugar cativo nas preferências dos leitores da Irlanda e do Reino Unido, que acorrem às livrarias e às suas leituras públicas em grande número. Banville é conhecido pelo virtuosismo com que trabalha a linguagem e por se inscrever numa tradição novellística europeia (leia-se, do continente europeu), num aparente movimento de recusa da tradição mesmo anglo-saxónica em geral, e irlandesa em particular.

Em *The Untouchable* o leitor encontra o mundo habitual de Banville, um mundo criado deliberadamente pela arte, por vezes à revelia da realidade. A narrativa interroga a possibilidade de conhecimento do real, para chegar à conclusão de que este resulta da percepção (ou dos erros de percepção) do seu narrador/criador. Se os temas e o estilo são aqueles a que Banville nos habituou, onde reside a razão para a polémica, as vozes críticas e discordantes? Trata-se de uma biografia romanceada, o que também não constitui um dado novo, visto que Banville já publicou outros dois romances do género. Porém, enquanto *Copernicus* e *Kepler* lidavam com as personagens de cientistas, há muito desaparecidos, e a narrativa das respectivas vidas, ainda que imaginadas, é relativamente pacífica e não levanta questões políticas significativas, o mesmo não se pode dizer deste último livro. *The Untouchable* tem, inegavelmente, como modelo, a figura de

Sir Anthony Blunt. Blunt, crítico de arte conceituado, foi conservador dos quadros da Casa Real Inglesa entre 1945 e 1978 e, por via deste seu posto, íntimo da família real. Em 1979, para grande embaraço do Palácio, foi desmascarado como tendo estado ao serviço da União Soviética desde os seus tempos de estudante em Cambridge. O romance (o qual, entre outras, convida a uma leitura como *roman à clef*) retrata o grupo de amigos que ficou conhecido como «os espões de Cambridge», consentindo assim críticas ao que muitos entendem como imprecisões e desvios à «verdade histórica», levantando um coro de reparos e objecções que não o colocam em questão enquanto arte mas questionam, isso sim, o seu tratamento da História.

Essa polémica é, no mínimo, algo espúria. Banville não pretende escrever um romance histórico, pelo menos no sentido do relato fiel e verdadeiro dos eventos «tal como aconteceram».

Blunt é apenas a matéria prima a partir da qual é tecida a ficção da vida de Victor Maskell. Para além de lhe dar outro nome, Banville atribui-lhe uma vida que não corresponde à vida de Anthony Blunt — tal como é conhecida através de inúmeros textos de índole jornalística e/ou histórica — em vários episódios significativos. Por exemplo, fá-lo nascer em Belfast e carregar consigo uma identidade irlandesa que lhe acentua as características de excluído, para sempre alguém que se move nas margens da sociedade; dá-lhe uma mulher e dois filhos (apenas para que lhe sejam mais tarde retirados, sublinhando assim a solidão essencial a que se encontra condenado, uma característica de todos os anti-heróis de Banville); inventa a sua iniciação na homossexualidade já em idade adulta. Isto é, constrói uma vida pessoal e íntima que é resultado de um trabalho de criação de um artista, e não da investigação aturada de qualquer historiador.

Este mesmo processo criativo é aplicado às outras personagens, sendo a de Querrell

(vagamente baseada no escritor Graham Greene, com quem John Banville teve, em tempos, um contencioso), pela sua negatividade — é o único vilão de uma história sem vilões —, a que mais censuras tem suscitado por parte dos críticos zelosos guardiões da verdade histórica.

Mas não reside aí o maior interesse deste romance. É narrado em forma de diário por um Maskell/Blunt de meia idade, já na situação de espião exposto e, por isso, pária («untouchable» adquire também esse sentido, para além do primeiro, o que comporta a ideia de sacralidade e impunidade), que regista, alternadamente, o seu quotidiano de homem acochado e as memórias do passado, dos tempos de Cambridge, da infância, da Guerra e de Londres durante o *Blitz*, dos anos de excesso das décadas de cinquenta e sessenta.

Esta voz que aqui se confessa é, em larga medida, herdeira da voz de Freddy Montgomery, o herói de *O livro da confissão*. A narrativa é, desde o início, uma confissão, o registo de uma viagem ao passado e uma análise, distanciada e fria, das circunstâncias que conduzem ao crime. A questão da culpa não é nunca colocada por esta voz que confessa o que as nações entendem como o mais imperdoável dos pecados: a traição à pátria. Tal como Freddy — que matou por matar, por acidente, porque podia —, Maskell é um herói sem mácula e sem remorsos. À pergunta de uma jornalista «Did anyone die because of you?», responde com ironia: «Yes, dearie, they swooned quite away.» Escolhe assim jogar na ambiguidade e aqui, como em muitos outros passos da narrativa, justapõe a homossexualidade à espionagem. Ao deslocar o significado de «morte» da área da política para a área dos jogos amorosos, Maskell está a reduzir a importância que a sua traição assume aos olhos da sociedade em geral, e a dar-lhe o lugar insignificante que tem na sua hierarquia, muito pessoal, de valores. Esta resposta é ainda um reflexo da displicência com que são encara-

dos os problemas éticos que a actividade da espionagem supostamente levanta. A ética não é uma questão que importe a este herói — como não o são a ideologia ou a crença em utopias. Não se trata de traição à pátria: Maskell torna-se espião por enfado, para combater o tédio, como explica a dada altura: «it was essentially a frivolous impulse: a flight from ennui, a search from diversion». A rede de espões aqui retratada/criada corresponde à rede dos afectos; as traições, a existir, são as traições aos amores, no eterno jogo deste losango amoroso (Maskell, Boy, Nick...) em constante movimento, criando sempre novas formas, novas constelações de afectos.

A traição — ou o engano — reside ainda na impossibilidade de conhecer o real (outro dos temas queridos a Banville), o reconhecimento de que «nothing, absolutely nothing, is as it seems», e o gozo do puro jogo de máscaras, do teatro, do assumir diferentes papéis e desempenhá-los com rigor, sem qualquer crença em algo que resida para além da superfície das coisas. Não há espaço para metafísicas nos mundos de Banville: Deus é «the Great Nobodaddy»; a História é reduzida aos detalhes mais ínfimos e insignificantes. O pacto Hitler-Estaline — «that momentous alliance» —, fica na memória e na história pessoal e íntima (a única possível) significado por «the sunlight in the river ... the soiled-socks smell of Camembert.» Talvez seja esta redução ao trivial, esta visão da história que a esvazia de sentido, que a rejeita como lugar onde se constrói e legitima o significado do humano, o que tanto incomoda e alimenta a polémica. Mas Banville e os seus leitores não vão por aí.

Adriana Bebiano

# A Well-Tempered Pencil, being a review in verse of Charles Bernstein's verse polemic, *A Poetics*

Poetry is a continuation of politics by other means.

C. Bernstein

What's in a name? That which we call a rose

By any other name would smell as sweet...

W. Shakespeare

With regard to language, democratic nations  
prefer obscurity to labour.

de Tocqueville

The political is replacing the metaphysical  
as the characteristic mode of grasping reality.

H. Cox

History, in the human sense, is a language net  
cast backwards.

G. Steiner

As for expression and feelings or emotions, the  
liberation, in contemporary society, from the older  
*anomie* of the centered subject may also mean  
not merely a liberation from anxiety, but a libera-  
tion from every other kind of feeling as well...

F. Jameson

Faith is not a conversation for one hand.

J.S. Bach

THE PROBLEM with the self.

The problem of expression.

The expression of the self in words.

The irreducibility of the self to words.

The irreducibility of words to self.

The futility of «self» as an organizing construct  
or dominant theme.<sup>1</sup>

The problem of the expression of futility.

For example: the futility of expression which intends  
to express  
emotion in the face of terror.

The inexpressibility of emotion in the face of terror.  
The emotion of inexpressibility, the futility.

The irrelevance of the expression of the  
emotionally earnest response to a  
situation of pure terror.

The modifier «pure». The substantive «terror».

The ironic expression of emotion in response to  
a source of pure terror.

The source of terror and its failure to excite emotion.

The source of terror as a pure expression of irony.

The irony of terror.

The earnest self before the ironic terror, and  
the futility of the self's  
ideology of earnest response.

The terror of terror. The pleasure of words.

The words for terror. The terror of words.

The ideological repression of the earnest self.

The repressive ideology of the earnest self.

The ideology of repression, as deliberately  
employed by the self,

or selves: i.e., poets, generals, and other unconscious  
or conscious legislators of the world:

Lucius Domitius Ahenobarbus,

Percy Shelley, Kafka, Nixon, Ghandi,

Napoleon, etc.

The names of historical figures. The figures of  
history.

The historicity of names. The narrative of history.

The history of narrative. The impulse to narrate.

The need for words. The use of words in narration.

The use of words in the narration of the terrors of  
history.

The ideologically repressive use of words by the  
earnest self

in its attempt to come to terms with the terrors of  
history.

The earnest self misled by its own attempt to  
come to terms.

The irrelevance of the attempt to come to terms  
with the terrors of history. The problem with terms.

The problem with history.

The problem with terror.

The inability to objectively narrate the terrors  
of history with words (see the above).

The earnest self's inability to form other methods  
of analysis

besides those which rely, dramatically, on earnest  
employment of the words

1. Charles Bernstein, *A Poetics* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1992), p. 120.

customarily and conventionally used to connote such concepts as have been conventionally attributed to so-called history, retrospectively. Human grief. The earnest employment of grief as a self-mediating artifact in a period of late Capitalism; or, if you prefer, in a period of general belatedness, or, if you prefer, in a period of belated generality; or, in fact, in a period of prelude; but prelude predicated on the complete obsolescence of words, a mechanical dawn. Perhaps I'm missing the point. The mechanism of fin de siècle grief. The ironically detached response to millennial chaos as a species of gesture which is only incidentally verbal, characterized by an absence of sentiment or the residual faith in the deity(ies) of the present millennium; or, on a so-called personal level, as in death, especially of a so-called loved one, or merely, if you will, of a good horse, as a species of gesture which no longer relies on the naming of the thing lost, but rather would respond by an antideterminatively synechdochal display of verbal «textures»—to be wrapped in the verbal fabric of our grief, and to thus mourn without over-earnestly privileging the thing mourned for. To liberate our mourning from the inherited, though redundant ideologies of grief in the face of historical terror and personal loss. The word «loss» in the mechanical dawn of the new verbal liberation theologies. Yes a perfect example of what I am talking about. The word «loss», or is it rather the loss of the word for loss; or rather the loss of the ability to express loss through the word for loss; or rather the futility of expression, as «expression», of loss by so-called words, words for sentiments, or losses which too earnestly surround, appropriate and ultimately replace our «sense» of loss.

The expression, dating back through several mislaid centuries:

«I am at a loss for words!»

Poetic?

The poetics of loss. The loss of certain categories from the new poetics of verbal liberation due to the redundancy of the so-called ideas which presumably,

though we now know only casually relate to those categories,

and the fact that they have no unitary or definitive sense within poetics.<sup>2</sup>

Categories like: form, process, tradition, communication, subject

matter, abstraction, representation, concreteness, expression, emotion, intellectuality, plane

ness, voice, meaning, clarity, difficulty, content, history, elegance, beauty, craft, simplicity, complexity, prosody, theme, sincerity, objectification, style, imagination, language and realism.<sup>3</sup> These categories, and those who use them;

in fact, more importantly those who use them; for words need mouths, just as mouths

need minds, just as minds need to express (whoops) what is in them; so these words and all those who use them as definitive categories

to express concepts which are presumably attached to them,

shall be banished from the republic of the new poetics, and forthwith

sent into exile on the periphery of discourse where they cannot effect

the current poetic course, the course of the discourse.

«Poetry makes nothing happen.» Correction:

«Poetry is a continuation of politics by other means.» a war

in which poetry, the word for the making of the inviolability of the polity

persists in the inviolability of the word «political» — from polis,

center, city, the city of the word, the city of the difference of the word,

2 . *Ibid.*, p. 157.

3 . *Ibid.*, p. 157.

city of cities, word of words, the centerpiece  
(codpiece?)  
of the central poetics of our time, a way of being in  
the course  
of the discourse, a way of avoiding «fraudulent  
narrative invention»,<sup>4</sup> of avoiding  
«emotional realism and ideologically repressed  
earnestness  
that makes up the bulk of today's magazine verse»<sup>5</sup>  
in the Republic of Poesis.  
Long live the death of the Zeitgeist!  
Dionysis against the crucified!  
«It is possible for poetry to make the consciousness  
constituting activity  
of ideology audible, to respect the origins of  
words,  
and to invent new worlds for them. The project  
persists.»<sup>6</sup>  
And the well-tempered pencil persists. Though the  
tempering of the  
well-tempered pencil would not persist  
were it not for the near futility of persistent  
temperament.  
Where were we?

Martin Earl

---

Mario Materassi,  
*Il romitorio*,  
Firenze, Giuntina, 1989, 45 p.

---

*Como definir estes contos de Mario Materassi? Histórias de solidão generalizada? O tempo que passa e arrasta somente tristes recordações ou, pior ainda, saudades. Uma vida sem amor, onde também o sexo — e que sexo! — é um desejo inconfessável e irrealizado. Espera de algo ou de alguém que jamais chegará, se não soubermos de quem estamos a falar, tendo-se perdido toda a capacidade de escutar em silêncio a*

*nossa alma. A única possibilidade reside talvez em meter um pouco de ordem no nosso passado, na nossa existência, analisando-a até com o auxílio de uma caneta. No fundo, como diria uma ingénua personagem de Materassi, «nunca é tarde de mais». É assim que se apresenta, de forma sumária, na contracapa, *Il Romitorio*, de Mario Materassi.*

Constituída por cinco contos («O terraço sobre o vale»; «O chá de domingo»; «De l'autre côté de la rue»; «Posta restante»; «A lista»), todos eles gravitando à volta do tema da solidão, a colectânea representa, da parte do autor, um desafio ao leitor para uma reflexão sobre as barreiras que a vida moderna vai levantando entre o comum dos cidadãos. Organizados segundo uma estrutura de moldura, o primeiro e o último desses contos têm por tema o isolamento dos mais idosos que, muito particularmente no primeiro, assume dimensões dramáticas. Estes dois contos distinguem-se ainda dos restantes pela perspectiva adoptada pelo narrador. Em «O terraço sobre o vale», dominando os mais recônditos pormenores do que passa pelo pensamento das personagens, analisam-se os diferentes estados de alma do protagonista, desde a ansiedade pela chegada de um amigo aos momentos de plena felicidade que essa amizade e a cumplicidade que ela pressupõe podem provocar. A nostalgia pelo passado, a recordação da figura tutelar da mãe, o tabu da morte de um irmão nascido e falecido antes dele, que teve lugar precisamente no terraço sobre o vale donde se disfrutavam belíssimas paisagens com os cenários fantásticos do sol-posto, dominam as amarguras e as quezílias entre dois irmãos, Aldo e Elvira, únicos sobreviventes de uma família em franca decadência, que ao longo dos tempos se manteve afastada da sociedade, numa casa isolada pelos jardins e por um fosso que a separa do vale. O ciúme causado pela interferência do amigo de um deles anima as relações entre ambos e até as pequenas questiúnculas do

4. *Ibid.*, p.127.

5. *Ibid.*, p.114

6. *Ibid.*, p.127

dia-a-dia assumem dimensões que só a senilidade explica e justifica. Daí uma certa puerilidade nos esquemas de pensamento, nas atitudes de cada um, mas sobretudo nas da personagem central, Aldo. Em contraponto, a amizade representa, na diegese, um valor supremo: além de ser o lenitivo da solidão, transforma-se na comunhão de interesses, na possibilidade de partilha de algo mais do que de uns momentos de companhia, na cumplicidade que resulta de tudo isso e num apoio desinteressado que se projecta por toda uma vida, dando lugar à reflexão e à análise de sentimentos e sensações...

O último conto, por sua vez, representa um ponto de chegada. Após tentativas frustradas para levar a cabo a tarefa insana de sistematizar o seu passado, a elaboração que o protagonista faz da lista de todos os nomes de pessoas representativas no seu mundo sentimental (daí o título) é o meio que lhe permite reflectir sobre as suas relações amorosas, as amizades, ou aquelas ligações que não se encaixam em nenhuma destas categorias. A elaboração deste elenco é, ao mesmo tempo, um modo de revisitar o passado, a assunção da certeza de que é impossível recuperá-lo de modo diferente; mas é também a tentativa de sistematizar uma existência que se pressente estar a chegar ao fim. Talvez seja por isso que os medos e receios anteriormente sentidos se desvanecem numa certa serenidade que tal meditação implica. Por outro lado, a obsessão que tal tarefa representa leva o protagonista a reflexões de carácter formal inerentes ao próprio acto da sua elaboração: o *como*, o *quando*, o *onde*, o *qual*, as datas, a própria ordenação dos nomes, a necessidade de os distinguir em termos de afinidade e intimidade consigo próprio — o eixo central do discurso e, necessariamente, da sua existência. A luta contra o esquecimento, contra a perda dos acontecimentos, de episódios ocasionais, de nomes e rostos, o esclarecimento de situações, o traçar do seu percurso existencial, o nexo que

tudo permite articular, o curso do pensamento, os seus fundamentos, se não ontológicos, pelo menos pessoais, representam, assim, outras tantas preocupações que à partida pareciam não merecer a menor atenção. A organização do passado parece deste modo intimar o futuro: o desafio da memória é o lançar da sorte vindoura. Fim e princípio articulam-se, o fluir do tempo esvai-se e assiste-se à possibilidade de um reencontro com os nomes e os rostos que por essa via readquirem a importância do passado através da escrita.

Se o primeiro conto representa a exaltação da amizade, o último traduz outra mensagem fortemente humanista: cada homem só pode definir-se na rede de relações que o ligam aos outros e, fora dessa rede, a existência não tem sentido.

Os restantes três contos, mais breves, mas também mais incisivos, demarcam-se destes pela ironia, pelo humor, por uma certa jovialidade e pelo jogo resultante da discrepância entre o que é dito e o que é sugerido, oferecendo, por isso, uma leitura menos dramática.

«O chá de domingo» é um texto construído sobre a alternância de dois tipos de registo: uma carta que um jovem residente em Milão escreve à mãe, que permanece no Sul da Península, e o discurso da responsabilidade do narrador. Depois das notícias em que dá a conhecer a situação auspiciosa que alcançou na empresa onde trabalha como contabilista, a carta transmite uma mundivisão puritana e conservadora no que se refere ao comportamento social, à família, à imagem da mulher e até a divertimentos como o cinema, censurando a falta de pudor da sociedade moderna, em especial a da juventude. Numa atitude submissa, solicita o parecer da mãe sobre a aquisição de um óculo de longo alcance. Em paralelo, e à medida que a carta vai ganhando corpo, assiste-se ao ritual do «chá de Domingo»: a preparação do chá, a montagem do óculo, afinal já adquirido, junto da janela, a chegada da filha da senhoria, acompa-

nhada de um namorado de ocasião, e a sua entrada num apartamento em frente, a cena de sexo que aí tem lugar, avidamente observada através do óculo num acto gratuito de *voyeurismo* e, no final, a sensação de solidão que permanece como uma pesada sombra na penumbra daquele quarto. Além da ironia criada com a situação e da hipocrisia que lhe fica inerente, a solidão daquela vida torna-se trágica: a personagem revolta-se contra os valores, ou contra a sua falta, mas cai numa existência vazia, limitando-se a observar à distância a vida dos outros.

«De l'autre côté de la rue» tira o título da canção homónima, cujo refrão se repete ao longo de toda a narrativa. Achille é uma personagem pivô e, à sua volta, giram todas a outras. Sentado num banco à beira de uma rua de um bairro residencial da burguesia média, é mais um ancião que assiste ao contínuo passar dos autocarros, à chegada dos vizinhos e, mais importante que tudo, à abertura de um «American Bar», no edifício em frente, enquanto capta pedaços de diferentes conversas, parece-res e alvitre sobre o acontecimento. O novo estabelecimento torna-se, naturalmente, o centro das atenções, devido à embriaguez das cores e das luzes, da música, dos sabores novos e exóticos que proporciona. Representa um pólo de atracção para a população ali residente e o próprio nome torna-se apelativo porque sugere uma imagem estereotipada da América, que teima em permanecer no imaginário dos Italianos. Denuncia-se deste modo um fenómeno cultural da Itália contemporânea, a *americanização* do *modus vivendi* de gente que, no entanto, apenas apreende os aspectos mais triviais dessa imagem exportada para todo o mundo. Como seria de esperar, o novo «eldorado» seduziu Achille; apesar das suas dificuldades de locomoção, deixa-se tentar, mas a tentativa foi-lhe fatal...

Finalmente, «Posta restante» trata das aventuras de um empregado dos correios e das

suas perplexidades em responder a um anúncio aparecido numa revista erótica. Se, por um lado, a pulsão sexual o leva a deixar-se seduzir pelo prazer de uma aventura fácil, as condicionantes sociais, o risco e o receio da delação impedem-no, por outro, de tomar uma resolução decisiva a esse respeito.

À semelhança de «O chá de domingo», também este conto é construído com base na alternância de dois tipos de discurso: o da narrativa propriamente dita, ora da responsabilidade do narrador, ora em discurso directo, através dos diálogos que trava com a colega do guiché ao lado, ou com os clientes que buscam a resposta a anúncios de teor idêntico — ou até mesmo àquele que ele próprio pretende responder; e, depois, a reprodução de textos retirados de anúncios classificados propriamente ditos, pondo em destaque a retórica que lhes é inerente.

Profundo conhecedor das estratégias discursivas necessárias para a montagem da narrativa e para a organização da diegese, o autor revela uma aguda perspicácia na observação da realidade circundante e na sua representação, ao valorizar os pormenores mais minuciosos, particularidade também presente na reconstituição dos processos psíquicos e na corrente de pensamento das personagens. No plano da linguagem e do estilo, é impossível ler Mario Materassi sem ter em conta os grandes mestres da novelística italiana, de que ele é um digno herdeiro: é sobretudo nas partes em discurso directo que mais se evidencia a sua perícia. O uso de expressões de sabor oralizante, até mesmo com uma coloração regional ou arcaizante, como a florentina no caso do último conto, confere às suas personagens uma espontaneidade tal, que o leitor é levado a visualizar as situações assim reproduzidas. Por outro lado, o requinte, a sobriedade e a densidade patentes na construção de cada conto evidenciam o humor, a ironia com que cada situação do dia-a-dia é reproduzida. O leitor é levado a sorrir nos momentos mais caricatos e, por vezes, a distanciar-se criticamente

ou a interrogar-se até que ponto ele próprio não se encontra ali retratado. No fundo, é essa relação íntima da escrita de Mario Materassi com a vida quotidiana que confere ao texto toda a vitalidade e faz da sua leitura um exercício tão estimulante.

Uma última nota à cerca do título do volume — *Il Romitorio*. Recorrendo à construção de um neologismo, em que facilmente se distinguem duas componentes — «romito» (eremita) e o sufixo «-orio», que evoca, de imediato, palavras como «dormitório» —, o autor encara essencialmente o tema da solidão, como aliás tem sido sobejamente afirmado. Sem retomar os problemas da velhice focados no primeiro e último dos contos, todos os restantes reproduzem episódios da realidade, que é a sociedade italiana contemporânea e, por sinédoque, a sociedade do mundo em que vivemos. O individualismo, o recolhimento de cada um na sua cela e a incomunicabilidade generalizada fazem de cada ser um eremita em sociedade e os bairros residenciais, como aquele em que abre o «American Bar», mais não são do que vastos eremitérios colectivos.

Para além do valor estético da obra, os contos de Materassi impõem-se pela dimensão poética e trágica da temática abordada e por permitirem ao leitor uma reflexão consciente e profunda sobre algumas das questões mais pertinentes da actualidade.

Manuel Ferro

---

A margem que lidera: a propósito de *Out of Everywhere*, de Maggie O'Sullivan (org.) (London: Reality Street Editions, 1996).

---

Não me posso impedir de começar a apresentação deste livro com os últimos três versos do último poema da primeira autora representada nesta extraordinária antologia, a norte-americana Susan Howe:

Must lie outside the house  
Side of space I must cross

To write against the Ghost.  
(*Out of Everywhere*: 18)

A primeira razão para esta escolha poderia ser a mais egoísta de todas, a que passa pelo reconhecimento de palavras que me abriram caminhos novos na problematização de uma poética a cujo estudo me tenho vindo a dedicar nos últimos anos. De facto, o trabalho sobre o recentemente falecido poeta norte-americano, Robert Duncan, encontrou nesta sua amiga de longa data, e (auto-)proclamada herdeira da sua voz poética, uma fonte inesgotável de conhecimento e brilhante interlocução, quando, no contexto do *Programa de Poética* da Universidade de Nova Iorque em Buffalo, me foi permitido participar do seminário de pós-graduação por ela dirigido.

O pensamento de Ernst Kantorowicz<sup>1</sup> sobre a questão teológica e política da autoridade do Rei estará sempre presente, quer na reflexão de Duncan, quer na de Howe, sendo que, para esta, a relação desta autoridade com o feminino detém uma posição central. Nesse direito divino, a mulher fica fora dos dois corpos do Rei — o físico e o imanente, que lhe confere a autoridade, o espiritual. Em Howe (e em Duncan também) é esse poder falológico que dá forma e autoridade à linguagem que usamos. Por isso, escrever contra a autoridade é escrever contra o Espírito (*the Ghost*). Por isso, e também nos dois poetas, o lugar da margem é o único lugar possível e o único lugar que permitirá implodir esse poder legitimador presente na linguagem.

Chego assim à razão principal da escolha do meu começo, pois, creio, é nessa margem que se inscreve toda a poesia publicada numa colectânea que reúne as vozes femi-

---

<sup>1</sup> Kantorowicz, Ernst. *The King's Two Bodies. A Study in Medieval Political Theology*. Princeton: Princeton University Press, 1981 [1957].

ninas que (ainda?...) conseguem ocupar esse lugar perante a antropofagia neutralizadora dos vários cânones que hoje dominam o panorama literário. Trata-se, como o subtítulo claramente indica, de «linguistically innovative poetry by women in North America & the UK», ou, como diz Nicole Brossard, outra grande poeta canadiana, também uma interlocutora do acima mencionado *Programa de Poética* e participante dos Encontros Internacionais de Poetas de Coimbra:

i thought in profile and face to face  
that nothing could put an end  
to this skin of origin we know  
splendidly in our territories  
that this battle skin  
knife undertow \_\_\_\_\_ eyes  
that break up and bind turn amatory  
phrases that address (letters)  
women whose curves scintillate.

(*Out of Everywhere* : 112)

A autoridade de um outro corpo a que a linguagem — depois de já derrotada — tem agora que se dirigir, na procura libidinal da origem de uma outra representação, de uma outra forma de «curvas que cintilam». Será na procura dessas cintilações que a própria representação se revelará e que devolverá à consciência da ficcionalidade a fé numa qualquer visão, por natureza sempre inexacta, como a stevensiana Barbara Guest afirma:

The light of fiction and light of surface  
sink into vision whose illumination  
exacts its shade

(*Out of Everywhere* : 192)

Como se poderá ver, a diversidade de estilos é flagrante, mas o objectivo é comum e parece ser, como Maggie O'Sullivan explicitamente refere nas páginas introdutórias da antologia, «excavating language» (*Out of Everywhere*: 10), não se oferecendo uma

poesia que possa ser lida, como O'Sullivan também faz notar, através de estratégias mais convencionais de leitura, porque a leitura do mundo que estas mulheres levam a cabo não passa, de forma alguma, pela convenção («Each poet featured here [...] does not represent a familiar world and therefore cannot be read in familiar ways»). De resto, não poderia terminar esta pequena nota sem chamar a atenção para os três curtos textos da autoria da organizadora Maggie O'Sullivan, o primeiro («To the Reader»), e dos editores, Wendy Mulford e Ken Edwards, os dois últimos («After Word» e «Postscript»), porque conseguem, numa forma extraordinariamente reduzida, não só justificar os objectivos manifestamente políticos desta publicação, mas inseri-la, de forma brilhante a meu ver, no contexto da sua tradição de margem, em que pontuam técnicas ligadas ao *open field* e à *radical performance*, bem como as poéticas pioneiras de Gertrude Stein, Mina Loy, H.D. e Lorine Niedecker, as quais se enquadram, de forma ainda vanguardística, no movimento que hoje conhecemos por L=A=N=G=U=A=G=E em que esta antologia, sem dúvida, se inscreve. E aqui estarei, de forma algo contraditória e provocadora, a refutar o seu título, já que *Out of Everywhere* significa não só «vindas de todos os lugares» (e estas poetisas vêm realmente de muitos, embora, convenhamos, de muitos de língua inglesa — o que nos mergulha na problemática tão actual do local e do global...), mas também «fora de todos os lugares»: fora da autoridade, fora do corpo divino, fora da linguagem e fora de todos os cânones, incluindo o feminista (facto a que quer a organizadora, quer os editores aludem repetidamente).

A questão é se hoje, e especificamente apenas no que se refere aos cânones literários anglo-americanos, a L=A=N=G=U=A=G=E pode continuar a considerar-se uma margem. Claro que Charles Bernstein e Bruce Andrews responderiam imediatamente que sim e tentariam impedir-me, como é seu

hábito, de falar de um movimento ou de uma escola, mas, se é verdade que os autores que se identificam como L=A=N=G=U=A=G=E estão longe de assumir uma posição preponderante, quer ao nível académico, quer ao nível editorial, não posso impedir-me de me perguntar se não estamos perante o facto consumado da sua neutralização pela inclusão nesse outro, hoje tão actual e (pós-)moderno, «cânone das margens»? A questão é velha e fica mais bem colocada no próprio livro, situando-se entre o autismo, de que nos fala Maggie O'Sullivan

Autistic low  
twindom

to live in the Sky  
to live Underground

(*Out of Everywhere* : 70)

e o desejo de ser ouvida(s), de que nos fala a também inglesa Geraldine Monk:

I wasn't here      I was here      I won't  
here I wasn't      here I was      here I  
wasn't was  
here

today gone to  
for a feeble

bit part

my tongue off on  
off was was not

here was I was not I t-here I was here me  
HEAR ME.

(*Out of Everywhere* : 153)

Graça Capinha

Jayne Marek. *Women Editing Modernism. «Little» Magazines and Literary History*. Lexington, The University Press of Kentucky, 1995.

1. O presente estudo de Jayne Marek constitui um contributo, para além de significativo, duplamente inovador, por se abalar a uma reavaliação do movimento modernista anglo-americano mediante a recuperação de dois contributos desperdícios da história literária: o das pequenas publicações literárias e o das mulheres que dirigiram algumas delas. *Women Editing Modernism* parte dos interstícios geralmente ignorados entre o autor e o público: as revistas literárias, cujas páginas frequentemente precediam a publicação de obras individuais e cujas direcções constituíam o primeiro momento de selecção dos textos. A preponderância da auto-definição de um movimento modernista másculo, por um lado, e a preferência da crítica pela análise de obras 'acabadas', por outro, para além da obscuridade a que o *New Criticism* votou estes canais de comunicação entre o autor e o público, explicam a marginalidade das áreas que a análise de Marek vem focar.

Mas, se o presente estudo recupera o papel crucial das revistas literárias como palco de experimentação da literatura e arte que vieram a ser designadas 'modernistas', a centralidade é reivindicada para as mulheres que, contra todas as pressões culturais da sua época, tiveram a coragem, não apenas de construir e gerir esses órgãos, como também de contribuir para a ousadia da inovação. Como a autora afirma, «qualquer lista que pudessemos coligir de obras-primas do início do século XX incluiria uma larga proporção de obras para as quais as mulheres forneceram o fórum da primeira publicação, o ímpeto, o apoio monetário, ou a recepção crítica inicial [...]». Quanto mais observamos, mais provas encontramos de que, não fossem a perspicácia e desenvol-

tura das mulheres, grande parte da mais importante literatura, arte e crítica modernista poderia nunca ter sido publicada» (12). A actuação destas mulheres foi, porém, marcada por formas de intervenção cuja subtilidade tem facilitado o seu apagamento; elas são aqui reabilitadas por Marek como as estratégias possíveis de afirmação do poder feminino.

São cinco as publicações seleccionadas para análise: as norte-americanas *Poetry*, *The Little Review* e *Dial*, e as inglesas *The Egoist* e *Close-Up*, através das quais se revela o papel de Harriet Monroe e Alice Corbin Henderson, Margaret Anderson e Jane Heap, Marianne Moore, H(ilda) D(oolittle) e Bryher (Winnifred Ellerman), respectivamente. Ao expor e analisar as políticas editoriais dessas mulheres, Marek reclama o reconhecimento da sua quota de responsabilidade no traçado das linhas mestras do modernismo em função, não apenas da sua sensibilidade pessoal e artística, mas também entendendo o sexo como subtexto dos seus escritos e movimentações editoriais.

Se, até à data, a multiplicidade e fragmentaridade próprias das pequenas publicações modernistas têm afastado os estudos críticos, a análise pós-modernista de Marek reivindica nesses aspectos justamente um campo privilegiado para a aplicação de teorias sobre as mulheres, como as propostas por Luce Irigaray, que se distinguem precisamente por valorizarem a subjectividade e a multiplicidade implícitas nas tradicionais definições do feminino como espaço de caos ou desordem. É assim que o feminismo que norteia a desconstrução de Jayne Marek recusa teorias dualistas/separatistas, as quais tendem a reduzir a escrita a uma mera guerra entre os sexos, onde a orientação da mulher se define sempre por oposição à do homem e por isso a criação intelectual feminina é reduzida ora a um avesso do momento literário (Shari Benstock), ora a uma reacção ou imitação dos modelos masculinos (Gilbert e Gunbar), ora

a uma mera herança de marginalidade (Hanscombe e Smyers). Pelo contrário, *Women Editing Modernism* busca uma releitura da história literária modernista com base na igualdade. A participação das mulheres no panorama editorial não é entendida como outra; ela é apresentada *a par* da dos homens — no que ganha também a sua independência. Daí que Marek opte por entender o sexo emergente no trabalho e na acção destas mulheres como mais um dentre os vários assuntos da esfera pública que elas discutiam: «as percepções das mulheres de si próprias como habitantes de uma cultura patriarcal alinhavam frequentemente assuntos de sexo com outras matérias cruciais às suas agendas artísticas: a guerra era um desses assuntos, tal como o eram a injustiça racial, a atenção às culturas étnicas, os efeitos da propaganda e a psicologia das multidões, a base intelectual da anarquia, a educação pública, as responsabilidades artísticas para com o público, o uso atento da herança cultural, a psicanálise e as interacções entre a América e a Europa no desenvolvimento da poesia moderna» (195).

2. Dedicando capítulos distintos à análise de cada uma das revistas, são três as linhas que estruturam a tese de Marek: o valor da colaboração editorial no feminino, a análise pormenorizada dos contributos de cada uma destas mulheres para o modernismo emergente e a denúncia do tratamento desigual de que foram vítimas, em particular através da desconstrução do mito de Ezra Pound como o grande teórico e líder do modernismo.

A colaboração, baseada na ideia da comunidade feminina, é apresentada como uma espécie de aliança destinada a viabilizar, se não a reforçar, o poder das directoras num ambiente literário dominado por homens e funciona exemplarmente em *Poetry: A Magazine of Verse* (Chicago, 1912), a revista pioneira do renascimento poético norte-americano. Já em *The Little Review*, ora

periódico feminista, ela é levada às últimas consequências com a relação lésbica entre as directoras Margaret Anderson e Jane Heap, enquanto em *Dial* (1925-1929), a colaboração funciona como estratégia de ficção, optando Marianne Moore por estratégias de invisibilidade e aparente subversão que, no entanto, permitiam salvar os seus interesses de partilha do poder com os outros dois directores principais da publicação.

Partindo da tese de Benstock de que «o lesbianismo permitia o acesso a uma subcultura feminina distinta que fornecia uma base forte de comunidade» (19), Marek desenvolve a análise mais interessante e inovadora da obra: a leitura da cooperação editorial em *The Little Review* à luz da relação lésbica entre as suas directoras. Estas mulheres reivindicavam, acima de tudo, a tolerância e a liberdade do espírito como da sexualidade — uma luta que Marek defende ser o verdadeiro motor de toda a cruzada artística de Margaret Anderson: «as suas ideias sobre arte codificam a sua frustração com a sociedade e a sua preferência por um mundo de ideias onde os espíritos se possam encontrar num plano de igualdade, livres de convenções» (66).

O aspecto da colaboração em *Close-Up*, uma publicação sobre cinema, centra-se no apoio financeiro de Bryher à publicação de obras de HD e no trabalho conjunto desta com Amy Lowell na publicação das antologias *Some Imagist Poets*, cujo processo terá primado por uma cooperação e democracia alheias à preparação da antologia rival, *Des Imagistes*, de Ezra Pound. Tendo o capítulo sobre Anderson e Heap resultado numa leitura tão atraente, não deixa de ser um mistério por que razão a autora abstrai por completo da relação amorosa entre HD e Bryher, das quais faz o tratamento mais separado de todas as análises.

3. Resgatar os contributos efectivos destas mulheres é, em larga medida, denunciar a usurpação masculina da cena cultural

modernista, em particular no campo da publicação, usurpação que se torna óbvia mediante uma apreciação atenta das relações que Ezra Pound mantinha com várias das directoras em análise e a forma como três destas revistas — *Poetry*, *The Little Review* e *The Egoist* — ficaram para a história como meros instrumentos das políticas literárias de Pound. Para além de Alice Corbin Henderson, de *Poetry*, o grande sustentáculo do experimentalismo e a parceria mais bem sucedida com Pound, Marek salvaguarda o contributo pouco estudado de Jane Heap e reclama a independência de Margaret Anderson contra a tese que a define como um simples instrumento de Ezra Pound. Vale igualmente a pena seguir Marek na revisão desta revista como a afirmação de um espaço feminino que corre paralelamente à sua supressão, continuando com subtileza a afirmação de uma «New Woman» que o modernismo procurava a todo o custo silenciar.

No caso de HD, a directora da revista de arte e crítica social *The Egoist*, o eclipse é tanto mais evidente quanto consideremos terem sido os seus poemas o verdadeiro arranque do imagismo, a teoria protomodernista através da qual Pound conheceu o reconhecimento crítico. A carreira crítica de HD no imagismo é uma história por contar e o estudo de Marek é nesse aspecto uma revelação; Marek salienta que a poeta prosseguiu o seu envolvimento com o imagismo através da organização das três antologias (dirigidas por outra mulher excomungada do modernismo, Amy Lowell), que deram um contributo indiscutível à divulgação daquela tendência literária nos Estados Unidos. Mas a prova maior da invisibilidade desta intelectual terá sido a sua crítica pioneira da poesia de Marianne Moore (*The Egoist*, Agosto de 1916), atropelada pela apreciação crítica de Pound em *The Little Review*, dois anos depois. Da mesma forma que Bryher, tendo promovido a carreira de vários escritores, entre eles a própria HD, Marianne Moore e Gertrude Stein, apoiado

financeiramente a série de traduções de poesia da Egoist Press e dado um contributo crítico importante para o desenvolvimento da arte cinematográfica, foi, todavia, também ela apagada da cena literária, a favor do protagonismo do seu marido, Robert McAlmon, sendo vulgarmente omitido que a editora deste era fundada no capital financeiro e na influência internacional da própria Bryher.

204 Quanto a Marianne Moore, Marek trata de libertá-la da tutela de Thayer e Watson, os directores principais de *Dial*, nomeadamente atribuindo-lhe a ela a responsabilidade do lançamento do modernismo nesta revista tradicionalmente de carácter conservador. O aval de Moore à divulgação dos textos modernistas é perceptível, não só a partir da análise das suas políticas editoriais, como da natureza fragmentária e diversificada dos seus artigos. Foi Moore quem introduziu em *Dial* apreciações críticas sobre autores modernistas e o próprio trabalho de Gertrude Stein e de Ezra Pound, o que, inclusive, garantiu a este intelectual maior visibilidade nos Estados Unidos, na década de vinte, dada a projecção de *Dial*.

4. Se, na década de 70, Hugh Kenner estabeleceu o mito literário Pound ao declarar o modernismo como «A Era de Pound», quase trinta anos volvidos uma boa porção do presente estudo visa destruir esse mito, demonstrando como ele foi construído à custa da desvalorização de um trabalho de mulheres que, em larga medida, lhe serviu de base e sem o qual a afirmação da poesia e poética de Pound dificilmente teria sido tão bem sucedida. Marek denuncia como o esquecimento a que as modernistas foram votadas foi o resultado da construção de um cânone assumidamente misógino (como fica patente na correspondência de Pound com outros homens), assim como de relatos solitários do próprio Pound acerca das relações profissionais que com elas mantivera, ao passo que as suas difi-

culdades de relacionamento com directores homens (inclusive com o próprio T. S. Eliot) escapam sistematicamente a essas avaliações críticas. A visão que Marek contesta é, basicamente, a do «idealizado 'homem' soberano, [que] forma a base crítica central do discurso da história literária e na qual as mulheres surgem como figuras imbecis ou desorientadas, carecendo de uma direcção.» (191)

Das relações de Pound com as direcções das revistas, como Marek nota, fica clara a forma como aquele dividia claramente as tarefas editoriais, com o intuito de controlar o envolvimento das mulheres no panorama literário, um envolvimento que Pound considerava excessivo e perigosamente conducente a uma feminização da cultura onde homens como ele teriam de negociar o poder, mas, ao mesmo tempo, deixa perceber como era impossível prescindir do contributo das mulheres. Assim, Pound era capaz de lhes reconhecer mérito apenas em tarefas de bastidores, como a supervisão dos trabalhos de escritório, a recolha de financiamento para revistas ou o mecenato, mas não lhes admitia qualquer capacidade ou autoridade na apreciação da criatividade literária, a qual também definia à partida como exclusivamente masculina. Mas Marek vai ainda mais longe; esta estudiosa inverte totalmente a 'verdade' até agora assumida acerca da instrumentalização das mulheres modernistas por Ezra Pound, defendendo que há provas de que as directoras de *Poetry* e *Little Review*, pelo contrário, manipularam habilmente, elas próprias, a influência daquele intelectual, sem perderem o controlo sobre as suas publicações nem o perfil que para elas pretendiam.

Por outro lado, Marek acentua também a medida desigual na avaliação dos comportamentos editoriais em função do sexo. Era assim que a censura de Pound era uma benção e um desbaste fundamental ao aperfeiçoamento do trabalho poético, mas já a censura de Harriet Monroe era invaria-

velmente definida como ortodoxia e, consequentemente, um entrave ao desenvolvimento do modernismo; ou que o apoio de Pound a James Joyce é sobejamente conhecido, ao passo que quase ninguém recorda as vicissitudes que a sua publicação custou à revista de Margaret Anderson e Jane Heap, ou ainda o apoio financeiro de Harriet Shaw Weaver, directora de *The Egoist*, à sua publicação em livro. Da mesma forma, o alargamento e aprofundamento da teoria imagista teria sido impensável sem a discussão promovida nas páginas das publicações literárias em questão e os contributos teóricos das próprias Harriet Monroe e Alice Corbin Henderson, Jane Heap e Margaret Henderson, Amy Lowell, Eunice Tietjens ou May Sinclair. A Pound coube a glória e fama da criação do movimento, embora as dívidas para com as teorias de outros homens, como Hulme e F. S. Flint, sejam devidamente reconhecidas, mas a história literária optou por ignorar que a inspiração imediata coube a uma mulher, HD, e que a dinamização dos vagos preceitos elaborados por Pound esteve a cargo do talento crítico de figuras femininas.

5. Apresentado pela autora como um trabalho pioneiro no estilo e no âmbito de aná-

lise, este estudo deixa, com efeito, uma série de questões, ao mesmo tempo que abre múltiplas direcções, vindo, assim, contribuir para uma revisão da história crítica literária do modernismo, que pode bem começar a partir desta nova definição que Jayne Marek também nos deixa: «O modernismo designa, portanto, não apenas um fenómeno literário, mas também um período durante o qual as mulheres iam desenvolvendo modos alternativos de pensar e de viver as suas vidas. Derrubando as convenções, as mulheres modernistas desenvolveram os seus gostos literários e as suas vidas de maneiras que não eram necessariamente baseadas nas prerrogativas dos homens. Se as mulheres participaram no seu próprio silenciamento, o silêncio serviu frequentemente como uma diversão de modo a poderem trabalhar sem atrair a censura. Se as mulheres serviram como mediadoras, a mediação não tem de ser vista como um compromisso aquiescente mas como um indício de ligação e interacção. Se as mulheres desafiaram abertamente a tradição, este desafio pode ser visto como um protesto através do qual podem surgir novas e válidas definições de cultura.» (20)

Maria José Canelo