

Graça Capinha (Investigadora Responsável)

Relatório Final

“Novas Poéticas de Resistência:
o século XXI em Portugal”

FCOMP-01-0124-FEDER-007264

Fevereiro 2011



centro de estudos sociais
FACULDADE DE ECONOMIA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA

FCT

Fundação para a Ciência e a Tecnologia
MINISTÉRIO DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR

Índice

Conteúdo

1. Poéticas para novos mundos	4
Graça Capinha	4
2. Letras e reciclagens, dois espaços em escrita	24
Clara Keating e Olga Solovova.....	24
Multilinguismos, mobilidades, instituições: o espaço aparentemente aberto – Olga Solovova	42
Letras tóxicas e instituições terapêuticas: os espaços aparentemente fechados – Clara Keating.....	83
3. “‘Essa marca que eu tenho na língua’. O papel da escrita criativa na reinserção social: um estudo de caso”	27
Teresa Fonseca.....	27
4. Movimentos e Revistas	128
Graça Capinha, Jorge Fragoso, Rita Grácio e Cristina Néry.....	128
4.1 “ ‘A palavra larga’: mulheres nas revistas portuguesas de poesia contemporânea: três estudos de caso na “outra tradição” [tese de mestrado]	129
Cristina Néry Monteiro.....	129
5. Observatório da Poesia Electrónica: Redes de Poesia em Rede: Poesia Portuguesa em Blogues e Sítios.....	229
Manuel Portela e Rita Grácio	229
5.1 .mur.mur(i)o. poetas na blogosfera [tese de mestrado].....	260
Rita Grácio	260
6. "Resistir à Linguagem: a Tradução".....	350
Isabel Pedro.....	350
6.1 Linguajar, ou a Radical Alteridade do Poema	387
Adriana Bebiano	387
7. “O exílio, a obra e a imigração - As três vertentes da resistência na obra de Fernando Lemos”	403
José Manuel Lourenço	403

8. Semânticas de identidade na palavra migrante de autoras portuguesas e-migrantes em França e no Canadá	458
Clara Moura Lourenço.....	458
9. Identidades diaspóricas no feminino plural: poesia e poéticas entre dois Estados	483
Gisele Giandoni Wolkoff	483
10. Marcas de oralidade na tradicional resistência judaica	524
Aline Bernar.....	524
11. “Culturas em Diálogo: um estudo comparativo entre o cordel do Brasil e o cordel de Portugal”	580
Maria Isaura Rodrigues Pinto.....	580
12. Para uma sociologia do autor: Radicalismo Itinerante e os Processos Inventionistas Alentejanos	631
Feliciano de Mira.....	631

1. Poéticas para novos mundos

Graça Capinha

Este projecto usa a palavra “poética” a partir da sua raiz etimológica: o primeiro fazer da primeira forma – dar forma a partir da raiz da raiz do som. Como diz o poeta e principal teórico da L=A=N=G=U=A=G=E School, Charles Bernstein, a linguagem é “a primeira coisa forjada”, o primeiro extensão da forma do corpo: uma cópia e uma ilusão (Bernstein, 1992). A partir desse primeiro momento, aquilo a que chamamos “o real” não é mais do que um real humana e socialmente “forjado”: um artifício cuja artificialidade se transforma em “objectividade fantasma” (Michael Taussig, 1998). O trabalho de Clara Keating mostra à evidência como essa relação/extensão do corpo se faz na escrita – e como ela se pode também transformar em corpo de resistência aos mecanismos de regulação dominantes.

Tendo como cerne estas “formas de forjar o mundo”, este projecto procurou as formas contra-hegemónicas deste fazer na linguagem. Isto significa que se centrou em políticas de linguagem através da observação de alguns discursos que, das suas margens, produzem o centro, ao mesmo tempo que o desafiam e lhe resistem: “servindo o que não é” (Dante, 1995), re-inventando e investigando os violentos territórios do excesso (Jean-Jacques Lecercle, 1990), onde se encontram todas as formas da linguagem do não-dito, do interdito e do inaudito (Susan Howe, 1993).

As “novas poéticas de resistência” residem nesse território fundador – do não-dito, do interdito e do inaudito – e nas suas infinitas possibilidades: em formas literárias experimentais e transformadas pelas novas tecnologias; em inevitáveis e impossíveis

esforços da tradução; no conhecimento da incompletude de uma hermenêutica dia(multi)tópica (Sousa Santos, 1994) exigida pelo multiculturalismo, o bilinguismo e trajetórias migratórias e multi-étnicas; numa pesquisa epistemológica baseada na procura permanente de linhas de fuga que levam a práticas descentradas e nómadas de desterritorialização das palavras e das identidades por elas forjadas (Deleuze e Guattari, 1975). A memória biográfica surge aqui como evento da “escrita do corpo”, referência histórica e motor de identidades híbridas em que crenças multiculturais e a saudade acendem a imaginação e se transformam em elementos significativos de uma cultura portuguesa dinâmica que hoje enfrenta os novos desafios impostos pela globalização.

Tentou-se, a partir de toda esta observação, participar numa epistemologia de presenças e ausências (Sousa Santos, 2002) oferecida pela transversalidade dos diferentes saberes. Nesse sentido, este projecto interdisciplinar cruzou 4 áreas científicas (Estudos Literários, Sociologia, Estudos de Tradução, Linguística) em 9 sub-projectos, a que, ao longo dos 3 anos e meio de investigação, se vieram juntar outros 3 (Cf. “Desvios”, no formulário deste relatório), num total de 12 sub-projectos: (a) “Poéticas para Novos Mudos”, (b) “Observatório da Poesia Electrónica Portuguesa”, (c) “Movimentos e Revistas de Poesia em Portugal”, (d) “Resistir à Linguagem: a Tradução”, (e) “Para uma Sociologia do Autor: o Áudio-Visual”, (f) “A Poesia e o Design de Fernando Lemos: política, exílio e imigração”, (g) “Semântica da Identidade na Palavra Migrante de Autoras Portuguesas em Paris e Montréal”, (h) “Poética de Resistência e Literatura Oral — Vozes de Mulheres Judias nas Comunidades de Belmonte (Portugal) e Bom Fim (Brasil)”, (i) “Letras, Identidades e Contextos: reciclagem discursiva, desenvolvimento e transformação identitária em dois contextos de escrita e leitura”, (j) "Culturas em diálogo: um estudo comparativo entre o cordel do Brasil e o cordel de Portugal", (k) "Irlanda e Portugal: Identidades Representadas na Poesia Feminina dos Anos 1960 em

diante" e (l) “ ‘Essa marca que eu tenho na língua’. O papel da escrita criativa na reinserção social: um estudo de caso” (também uma tese de mestrado). As outras duas teses de mestrado, concretizadas pelas duas bolsistas de investigação no âmbito deste projecto, (uma, sobre Poetas Bloguers; e outra, sobre Mulheres Poetas em Revistas seleccionadas), inseriram-se em (b) e (c), respectivamente.

A poesia constitui-se como núcleo principal do projecto: a resistência sobretudo entendida no “erro” e “malformação” do experimentalismo – com a voz, o corpo, a imagem, e através das novas tecnologias – intervindo no espaço público e fora dos 2 grandes centros difusores da cultura portuguesa (Porto e, sobretudo, Lisboa – ambos fora do âmbito desta pesquisa); mas também a resistência de tradições literárias menos “centrais”, e quiçá simbolicamente entendidas ainda como subalternizantes num país que se pretende central, como é o caso da poesia da tradição oral ou da poesia escrita por mulheres; e, finalmente, o ensino da escrita poética através de uma perspectiva criativa e participante, num contexto de reinserção social de jovens delinquentes. Mas o campo analítico incluiu uma perspectiva comparada com outras dimensões, contextualizantes e problematizadoras, de escrita de leitura: a resistência como “erro” e “malformação” no âmbito do exílio, da emigração/imigração, da etnicidade e da terapia anti-toxicodependência.

No sentido de incluir Portugal no actual debate acerca das políticas das formas poéticas, pretendeu-se que o sub-projecto “Poéticas para Novos Mundos” funcionasse em rede com o projecto “pennsound” (áudio e vídeo) e com o “Electronic Poetry Center” (texto e links), ambos dirigidos por Charles Bernstein da Universidade da Pennsylvania, Philadelphia, consultor deste projecto: <http://writing.upenn.edu/pennsound/> & <http://epc.buffalo.edu/authors/bernstein/blog/>; e ainda com um grupo de S. Paulo, no

Brasil, à volta do poeta Régis Bonvicino, também consultor do projecto, e da revista de poesia “Sibila”, <http://lgpessoa.web.br.com/sibila2/>. Para isso, foi também criado um arquivo online, texto e imagem, disponível na página do projecto

Toda esta investigação tenta participar no processo de democratização dos campos literário e cultural portugueses, também no âmbito de um espaço mais amplo oferecido pela internacionalização (nomeadamente, através da divulgação que a tradução em 4 línguas coloniais oferece como um ponto de vista privilegiado para a observação dos desafios, colocados pelo “erro” e a “malformação”, às práticas discursivas hegemónicas de cada língua), para lidar com o invisível e/ou o silenciado nesses campos, assim procurando demonstrar a relevância criativa da língua portuguesa.

Tenta-se perceber de que forma a linguagem e a ideologia dominantes podem ser desterritorializadas através de novos fazeres poéticos que introduzem a malformação e o erro como possibilidade para uma cidadania em devir – em usos da palavra que procuram, não só referir, mas interferir na ordem do mundo. 48 anos de silêncio – e um poema visual era considerado subversivo – têm implicações nas práticas culturais portuguesas. Eles significaram a impossibilidade de desenvolver um debate, uma verdadeira troca democrática nos campos da cultura, da literatura e do pensamento sobre a língua portuguesa – uma língua cuja diversidade e potencial de transgressão permanecem por descobrir.

Qual a razão, perguntam muitos/as, para que, 37 anos após o 25 de Abril, se sinta a necessidade de abordar as políticas de linguagem e as políticas literárias no contexto português? Segundo os/as mesmos/as, não existindo já a censura ou a exigência do exílio; sem precisarmos da clandestinidade que nos levava ao estrangeiro ou a certas caves de livrarias, a horas pouco próprias, para comprar livros proibidos (muitos deles,

de poesia); em plena democracia e liberdade de expressão – parece tratar-se de um mero exercício supérfluo e até inútil.

Contudo, muitos/as outros/as – como aqueles/as que a este projecto se dedicaram (mas há muitos/as outros/as) – têm vindo a sentir que a imagem da poesia portuguesa contemporânea não só é cada vez mais diminuta na comunidade (nas livrarias, nas editoras, nos media e na própria escola) mas, mais grave, esse lado visível e/ou audível do criação poética portuguesa reduz-se a um número também bastante reduzido de poetas e poéticas, sobre os quais todos/as parecem estar de acordo. Trata-se sobretudo de poesia de índole discursiva, lírica e confessional, quase sempre fruto de um epigonismo pessoano ou da poesia empenhada e/ou de intervenção (que tão relevante foi durante os 48 anos de ditadura e no pós-revolução, mas que já não nos fala) ou, quanto muito, de um epigonismo da anglo-americana ironia anti-romântica da década de 50. A PO.EX parece não ter deixado herdeiros/as ou remetê-los apenas para episódios quase exóticos que fazem a sua carreira sobretudo fora de Portugal. O caso de Fernando Lemos, ligado ao Surrealismo português, é aqui paradigmático, como podemos perceber no trabalho de José Manuel Lourenço.

Isto, associado ao centrismo sistémico e à falta de diversidade e de debate que herdámos, levou a que, de facto, nos parecesse importante tentar perceber se a poesia portuguesa contemporânea era maior, mais diversificada, mais multivectorial. Evitando os centros, fomos à descoberta, errando rizomaticamente (no sentido da errância nómada, mas também, admitindo o sentido de erro como inevitabilidade) pelo território nacional em causa.

Todo o manancial encontrado no espaço poético em observação – de 110 publicações (das seleccionadas, 17 activas: 8 electrónicas e 9 em papel), 686 blogs e 139 sites

(seleccionados 50 blogs e/ou sites como estudos de caso, dado a imensidão do campo), 85 grupos e 93 editoras – foi “catalogado”, numa base de dados criada pelo projecto, de acordo com uma tipologia-base que fomos buscar a dois autores norte-americanos, Charles Bernstein e Marjorie Perloff, que se debruçam, há várias décadas, sobre as questões de políticas de linguagem e, sobretudo, as políticas da forma poética.

Ambos observam o campo literário norte-americano a partir das suas hierarquias de poder e das suas dinâmicas. Claro que estas são bem diferentes das portuguesas, mas a sua terminologia – para falar de centros e margens, territorializações e desterritorializações da linguagem dominante, do senso-comum, da discursividade hegemónica e da necessidade de uma reinvenção emancipatória das imagens do mundo e de nós próprios/as – foi-nos muito útil. Assim sendo, optámos por duas categorias base para tratar as revistas: “discursiva, lírica, confessional” (poesia da cultura oficial) e “outra tradição. Além da “tradição oral” (3ª categoria), restou ainda a categoria “Outra” (a 4ª, quando impossível de situar nas variantes anteriores). Criaram-se, a seguir, várias categorias híbridas, no espaço entre estas quatro, num total de onze categorias.

Passando então a explicar o que se entende pelas duas categorias base: a crítica norte-americana Marjorie Perloff é a autora do conceito “poesia da outra tradição” (Perloff, 1981) para se referir, no contexto norte-americano, ao experimentalismo poético contemporâneo que, nos EUA, surge como uma tradição paralela e alternativa à da poesia mais discursiva, lírica e/ou confessional (vertente dominante que Charles Bernstein, poeta e teórico do mais reconhecido movimento de vanguarda poética norte-americano, a L=A=N=G=U=A=G=E School, referirá como a “poesia da cultura oficial”. Bernstein, 1992).

A designação “poesia da outra tradição”, usada pela primeira vez em 1981 e afinada teoricamente em 1986 (em *The Futurist Moment. Avant-Garde, Avant-Guerre and the Language of Rupture*), refere-se a uma tradição que surge na esteira daquilo que Perloff, humoristicamente, apelida de “the French Connection”, ou seja, do despontar do experimentalismo modernista que vem desafiar os modelos de representação hegemónicos – do sujeito e do mundo – experimentalismo em que se inclui o Simbolismo, o Cubismo, o Dada e o primeiro Surrealismo. A estes junta-se a própria vertente emancipatória anglo-americana e irlandesa, com nomes como Stein, Pound, Williams ou Beckett.

Ao usar a designação “outra tradição”, Marjorie Perloff não pretende, contudo, transformar o experimentalismo modernista em algo de normativo ou, de alguma forma, afirmar a sua superioridade (em relação ao passado ou ao presente). Tal como ela explica mais tarde, o que a perturba é a promessa – por cumprir – do que considera um certo “impulso poético revolucionário”, um impulso que parece perdido na maior parte do que hoje se entende por poesia (Perloff, 2002). E cita Wittgenstein, quando este afirma: “Imaginar/inventar uma linguagem é imaginar/inventar uma forma de vida” (Wittgenstein apud Perloff, 2002)

Por tudo isto, e tal como Bernstein, quando falamos de “política e poesia” neste projecto, são as “políticas da forma poética” que nos importam e não, a eficácia da poesia na “Realpolitik”. Acreditamos que a poesia pode interrogar a forma como a linguagem constitui – e não apenas reflecte – os valores e os sentidos sociais. Mas sabemos que é impossível fazer a crítica da cultura dominante quando nos encontramos confinados/limitados às formas linguísticas através das quais esta se reproduz – não porque estas formas hegemónicas tenham assumido um qualquer compromisso, mas

porque a sua capacidade crítica já se encontra “formulada” pela racionalidade dominante (Bernstein, 1990 e 1992).

A característica principal desta “poesia da cultura oficial”, de acordo com Charles Bernstein, é a negação constante da sua estreita ortodoxia estilística, que se oculta sob a capa de princípios poéticos de universalidade inquestionável. Trata-se de uma poesia conservadora, ao serviço da conformidade, que celebra o individualismo – para além do que este poeta-teórico considera os limites da decência –, mas que recusa liminarmente qualquer expressão que seja capaz de libertar o indivíduo de uma forma, já reconhecível (ou legível), desse sentido/valor “universal”. Os ataques a um pensamento crítico e as fobias relativas a qualquer grupo poético que pusesse esses “universais” em risco, encorajaram alguns e algumas poetas e teóricos/as norte-americanos/as a assumir-se declaradamente como “activistas” e como “oposição” (e foi isso que levou à criação, na década de 70, nos EUA, do movimento de vanguarda L=A=N=G=U=A=G=E).

Se o individualismo dominante gerou conformismo acrítico, então, defende Bernstein, talvez os grupos poéticos, as formações colectivas, possam oferecer o espaço para a diferença e o debate poéticos (Bernstein, 1999).

Em Portugal, em vez de ataques, teríamos que falar de silenciamentos e/ou apagamentos de todos/as estes/as poetas “activistas” (?), algo que se traduz numa condenação à não-existência no espaço público nacional. A questão é: porquê?

Por que se considera que a oposição poética deixou de fazer sentido depois do 25 de Abril? Porque o centrismo sistémico, herdado do salazarismo, ainda não foi ultrapassado? Porque, dessa mesma herança, vem a ausência de diversidade e de debate polémico no nosso campo literário? Porque as práticas literárias e/ou artísticas não são sequer consideradas práticas sociais no sentido mais lato, ficando cristalizadas e restritas

a um número limitado de autores/as que tem, forçosamente, que se encontrar num dos dois grandes centros difusores da cultura oficial (ou com estreitas relações pessoais com quem neles se movimente)? Porque, numa dialéctica da colonização que nos deixa curiosamente no espaço da periferia, as nossas elites continuam a sentir-se periféricas, limitando-se, assim, apenas a imitar as elites do centro prestigiante (veja-se, por exemplo, a rapidez com que hoje “a literatura da cultura oficial” dos EUA é traduzida e publicada pelas editoras do centro português)?

Muitas vezes nos deparámos com as mesmas perguntas e com as várias possibilidades de resposta nas nossas mais de 100 entrevistas, nos blogues, nos editoriais de algumas das 110 publicações periódicas (alguns excertos estão transcritos nos descritores), embora devamos confessar que poucos foram os casos em que a reflexão crítica dos responsáveis se preocupava com a política dos modelos de representação. Mesmo quando a prática da escrita seguia, como diria Perloff, a promessa – por cumprir – do que considera um certo “impulso poético revolucionário”: o que nos leva a concluir que a necessidade do cumprimento desta promessa modernista e/ou a necessidade de responder ao seu desafio ainda não deixaram de se fazer ouvir. E, mesmo sem intencionalidade na resistência, há, em Portugal também (como os resultados deste projecto comprovam), ainda quem ouça esse apelo futurante de aversão à conformidade.

O resultado é que a maioria dos projectos vai do local ao transnacional sem passar pelo nacional e, talvez mais interessante, alguns migram para espaços ditos “da província” porque percebem que não encontrarão nunca espaço/visibilidade/voz nos grandes centros difusores de cultura/literatura. Quanto aos que já aí se encontram, é de referir que a maior parte tem uma posição muito pragmática e há muito desistiu de ter qualquer papel no âmbito da literatura nacional.

O local torna-se pois uma variável muito interessante de observar: olhando para os projectos situados ao redor de Lisboa (como Setúbal ou Torres Vedras, que, ainda que pertencendo ao distrito, se sente na “região oeste”) ou do Porto (como Vila Nova de Cerveira); mas olhando também para a criatividade que irrompe da consciência de que se ocupam lugares remotos (como Vila Real ou Guarda): e, finalmente, para a importância da imigração (mesmo que só sazonal) em certos lugares, como o Algarve.

De relevar o papel que as Câmaras Municipais têm nestes projectos – alguns no campo da recolha da literatura oral, como podemos ver no trabalho de Maria Isaura Pinto –, mas também, em muitos casos, a ausência de transparência na escolha do que é apoiado, ou não, e no aproveitamento político de que esses apoios podem vir a ser objecto – o que leva muitos actores a distanciar-se e a recusar apoios.

Sendo verdade que as novas tecnologias oferecem hoje um espaço de abertura nunca antes experimentado, não deixa de ser interessante o facto de, nas entrevistas, a maior parte dos poetas e responsáveis por publicações electrónicas (revistas, blogues ou sites) continuar a ter a ansiedade de reconhecimento pelo centro e, nesse sentido também, a entender a publicação em papel como sendo a mais desejável (até porque se entende que, na internet, o excesso de possibilidade acaba por impedir a selecção da “qualidade” – seja lá o que for que isso significa). Poucos foram aqueles que se assumem como participando num processo desejável de ruptura com o mercado editorial e com os poderes (académicos, ou outros) reguladores do cânone literário português.

De referir, antes de concluir, que, no tocante aos blogues, além da categorização básica, que levou à primeira selecção (da “outra tradição”, com a excepção de 2, necessariamente ilustrativos), eles foram ainda classificados em 3 grupos, A-B-C, de acordo com o grau de presença do meio digital na produção, distribuição e recepção.

A verdade é que se tentou ser o mais exaustivo possível na recolha de dados, mas demos conta da imensidão do campo literário em causa, não só pelos 20 anos em observação, mas pela inesperada e diversificada produção poética encontrada – o que, de certo modo, sublinha a pertinência das hipóteses de trabalho de onde partimos, ou seja, da gravidade dos fenómenos de invisibilização e silenciamento que intuíamos. Perante o escopo e as dinâmicas surgidas na investigação, percebemos que, de facto, poderíamos não conseguir dados absolutamente definitivos. Por isso se considerou que, em vez de um simples relatório nos trâmites usuais, deveríamos antes criar uma base de dados em processo de actualização permanente – em nosso entender, além da criação do programa de doutoramento, este será, porventura, o outro indicador, não previsto, mais relevante de todo o projecto que, indubitavelmente, oferece – a académicos e ao público em geral – informação detalhada e cientificamente tratada sobre o que nos surgiu como um campo literário alternativo português (publicações periódicas, editoras e grupos de intervenção poética, além de uma selecção de blogues e sites de poesia; como já referido, a totalidade destes últimos, impossíveis de serem tratados pela sua vasta dimensão numérica, surge, numa lista, nos anexos ao relatório).

Ainda que só a poesia dita da “outra tradição” (experimental, na esteira da investigação artística do Modernismo) nos interessasse, a verdade é que seria impossível descobrir uma sem passar pela outra. Das 110 publicações periódicas recolhidas, apenas 37 seriam efectivamente objecto deste estudo, sendo que a análise mais detalhada se centrou apenas nestas (descritores mais alargados e inclusão de índice de autores).

Talvez o primeiro grande problema deste projecto seja conseguir convencer os agentes responsáveis pelo campo literário e pelo cânone portugueses que, efectivamente, existe um problema no campo literário português – que se nos afigura como sendo grave,

sobretudo, 37 anos após o 25 de Abril. Nesta sociologia das ausências que concretizámos, torna-se inevitável acolher a sociologia das emergências, como diria Boaventura de Sousa Santos (2002). Para que isso aconteça, há que deslocar o enfoque de uma monocultura do saber poético, o enfoque numa grelha de leitura crítica pretensamente neutra e universal (“a qualidade intrínseca do texto”, que “o tempo há-de comprovar”) e passar a situar e a contextualizar os critérios de leitura, bem como os seus leitores/críticos (Quem diz o que é qualidade? Quais os critérios? Quem ganha com isso?). Trata-se, claramente, de uma questão política (não só literária, mas de linguagem e de sujeito), uma questão a que decerto não será alheia a lógica do mercado.

Mas este aspecto revelou-se particularmente interessante de observar nos workshops de tradução: precisamente porque os textos não apresentavam imagens reconhecíveis e/ou legíveis do mundo, quem decide o sentido a traduzir?

Ao percebermos a dimensão das ausências, outro problema começou a emergir da investigação realizada. Olhando para os produtores oficiais das estatísticas sobre a cultura em Portugal, Observatório de Actividades Culturais – OAC (Ministério da Cultura - MC, Instituto de Ciências Sociais-ICS e Instituto Nacional de Estatística-INE), não deixa de ser interessante verificar que as áreas temáticas abordadas, ainda que incluam uma categoria “Género”, não se debruçam especificamente sobre a questão das escritoras portuguesas (ao contrário do que acontece, por exemplo, com o caso da música). De resto, a questão da literatura aparece sobretudo analisada a partir de dados sobre o mercado editorial (no que se refere ao domínio profissional) e sobre os públicos.

Embora essa não fosse uma das tarefas propostas por este projecto, a verdade é que, ao longo dos 3 anos da sua realização, a pesquisa começou a apontar para números que, se é certo que não são inesperados, deixaram as várias investigadoras envolvidas bastante

preocupadas pela dimensão do fenómeno. Tendo por base esta preocupação, resolveu-se avançar para um levantamento, também nunca antes feito, que se traduziu num pequeno Observatório da Imprensa portuguesa (2007-2009).

Tratando os dados relativos à presença das mulheres e começando no nosso próprio objecto de estudo, nas 37 revistas seleccionadas e desde 1990, a presença de mulheres fica-se pelos 31% – este é, apesar de tudo, o melhor índice. Mas olhemos para a presença das mulheres na imprensa portuguesa, por exemplo, para as recensões literárias sobre poesia portuguesa nos suplementos literários de três jornais de referência e no único jornal nacional especializado em literatura e artes (JL), entre 2007 e 2009: no *Diário de Notícias*, a percentagem de poetisas portuguesas que foram objecto de recensão fica-se pelos 10% e a percentagem de mulheres a fazer crítica literária, pelos 31%; no *Público*, nos mesmos anos, a percentagem das que foram objecto de recensão fica-se pelos 12% e o número de críticas, pelos 36%; no *Expresso*, a percentagem das que foram objecto de recensão passa a 11% e de críticas, passa a 19%; finalmente, no *Jornal de Letras*, a percentagem de poetisas portuguesas que foram objecto de recensão é, para as mesmas datas, 17%, sendo difícil contabilizar os números das mulheres a fazer crítica literária, já que a muitos artigos não aparecem assinados ou, se o são, apenas surgem iniciais. Informação mais detalhada encontra-se nos “Anexos” deste relatório.

Também um olhar pelos catálogos de algumas das principais editoras portuguesas, entre 1990 e 2009, é revelador: Assírio & Alvim – em 94 títulos de poesia, 6 são de mulheres poetisas, ou seja, 6% (deixando de fora as duas colecções, Fiamma Hasse Pais Brandão e Maria Gabriela Llansol); Quasi – em 93 títulos de poesia, 12 são de mulheres, ou seja 13% (deixando de fora a colecção Natércia Freire); Relógio d’Água, em 34 títulos de

poesia, 5 são de mulheres, ou seja, 15 %; Campo das Letras – em 35 títulos de poesia, 7 são de mulheres, ou seja, 20%; Averno – em 26 títulos de poesia, 3 são de mulheres, ou seja, 12%; Caminho – em 47 títulos de poesia, 23 são de mulheres, ou seja, 15%.

Quando passamos à análise de alguns números relativos, por exemplo, a 10 dos mais reputados prémios de poesia no nosso país nos últimos 20 anos, a situação discriminatória torna-se ainda mais preocupante. Mas não apenas esta questão se coloca. Considerando a excepção do Prémio Camões, que inclui todos os países lusófonos, e considerando que os Prémios Teixeira de Pascoaes e Daniel Faria só existem desde 1997 e 2005, respectivamente, as percentagens que vamos indicar dar-nos-iam números bem mais complicados no relativo à falta de diversidade e à autoridade de um número bastante limitado de nomes que exercem a sua justiça poética. De facto, além da parca presença das mulheres quando a comparamos com a dos homens, percebemos que o número de vezes que alguns dos grandes nomes da poesia portuguesa (e/ou da crítica) se repetem nos júris dos prémios só pode ter como resultado essa escassíssima diversidade poética do campo literário português visível (aquilo que denominamos, com Charles Bernstein, como a “poesia da cultura oficial”). De facto, 7 nomes (todos de homens) pontuam mais de 10 presenças em júris das 89 edições (descontadas que foram as 22 edições em que não foi possível obter informação sobre os nomes incluídos no júri), sendo que um desses nomes está 38 vezes presente. A percentagem de mulheres nos júris fica-se pelos 20%. E, quanto aos premiados, há 6 nomes que receberam cumulativamente entre 4 e 6 prémios, sendo que alguns nomes surgem em listas de júris e de premiados, simultaneamente, ainda em edições diferentes. A percentagem das poetisas premiadas fica-se pelos 25%, nestes 20 anos em análise. Para mais informação, consulte-se a secção “Anexos” deste relatório.

Ficam-nos algumas perguntas acerca desses júris: onde estão os/as representantes do panorama académico fora das 3 grandes universidades? Onde estão os/as editores/as independentes que se encontram pelo país (93 editoras identificadas desde 1990)? Onde estão os/as poetas que não fazem parte dos circuitos de Lisboa e Porto?

Infelizmente, não foi possível concluir a análise no relativo aos programas de literatura portuguesa actualmente em vigor nas universidades portuguesas: porque muitos não aparecem na internet e porque os/as professores/as, apesar de a tal terem sido solicitados/as, não os disponibilizaram. Porém, na informação conseguida, mais uma vez é gritante a ausência de mulheres poetas e, sobretudo, de poesia do século XX que se aventure além de Fernando Pessoa. Será que a poesia portuguesa do século XX não merece ser estudada? E o trabalho de Gisele Wolkoff é aqui particularmente relevante – também pelos nomes escolhidos.

Ou seja, um dos resultados deste projecto é também o facto de ter confirmado – com dados objectivos e apesar de não ser uma recolha inicialmente prevista – um outro problema no campo literário português: neste campo, há claramente discriminação em relação às mulheres poetas portuguesas que, tal como a grande maioria dos projectos poéticos encontrados, vivem ou num silenciamento total ou numa espécie de penumbra onde, de vez em quando, a emergência, temporária e “exótica”, de uma pequena luz serve para afirmar que esta situação não se verifica. Mesmo no nosso objecto de estudo, embora a situação seja melhor percentualmente, a verdade é que a diferença continua a ser muita. Quando questionados, nas entrevistas, sobre esta matéria, percebemos que para os nossos interlocutores não existe sequer uma consciência de que isto é uma questão a exigir outras práticas menos discriminatórias.

E, olhando para os trabalhos de Olga Solovova, Teresa Fonseca, Aline Bernar, e Clara Moura Lourenço, decerto há aqui, agora no espaço étnico e das migrações, muito trabalho de investigação ainda por fazer no campo linguístico e literário português. Não podemos deixar de recordar o trabalho pioneiro de Naseem Khan, na década de 70 em Inglaterra e de pensar que se torna premente uma abordagem do género em Portugal – não só na poesia, mas nas artes em geral. De facto, parece-nos da maior relevância que toda esta investigação e todas estas experiências (artísticas/poéticas, educativas, terapêuticas, existenciais) consigam fazer-se presença e, sobretudo, fazer-se um contributo importante de participação comunitária e cidadã. Para terminar com um breve apontamento ilustrativo do que pretendemos dizer: em Outubro de 2010, na missão realizada em Inglaterra, para participar no Congresso Internacional “Taking Part: Arts, Culture and Civil Society” (Southbank Center e Goldsmiths College da Universidade de Londres), o que as investigadoras deste projecto puderam comprovar – através do que foi uma apresentação de inúmeros projectos artísticos, de natureza literária e artística, um pouco por toda a Europa e não só (embora com agentes europeus); e através das várias entrevistas realizadas a artistas ou outros responsáveis – foi que Portugal está muito longe ainda dessa participação comunitária através das artes que encontramos noutros países (de facto, o subfinanciamento actual destes projectos nesses países resultavam em queixas que pareceriam a descrição de um qualquer paraíso milionário aqui). Desde a década de 60 que a Europa parece ter percebido a importância da literatura, e das artes em geral, na sociedade industrializada e tecnológica, hoje, globalizada.

O que se percebeu foi que existe a necessidade de usar a arte como forma de (re)criar os laços de comunidade que se foram perdendo nas grandes urbes; a necessidade de, através das artes, fazer escutar as diferentes vozes (de classes, de etnias, de sexos, de

línguas, etc.) no seio dessa sociedade, para que os conflitos sejam objecto de prevenção, mediados e resolvidos; a necessidade de activar o potencial criativo de cada pessoa para reinventar as práticas sociais; a necessidade de criar públicos que venham a interessar-se em participar na produção de um sentido que apele ao devir (chamemos-lhe um novo senso-comum, ecoando Boaventura de Sousa Santos; Santos 1995); em resumo, a necessidade de olhar para todo o potencial de resistência de discursos que aparentemente se encontram fora de ordem – no erro e na malformação desses discursos existe todo o potencial de possibilidades das novas ordens ainda por dizer. Só procurando escutá-las se poderá cultivar uma cidadania activa. Foi essa escuta que esta investigação inter- e transdisciplinar procurou fazer e espera-se que a complexidade rizomática, proliferante e multivectorial, destes resultados possa, de alguma maneira, responder à promessa – por cumprir – do que se considera um certo “impulso poético revolucionário”, como diria Marjorie Perloff. Com Wittgenstein, mas também com o impulso poético que a história recente do nosso país nos ensinou (ou nos deveria ter ensinado), é preciso não esquecer que “Imaginar/inventar uma linguagem é imaginar/inventar uma forma de vida”.

BIBLIOGRAFIA

- Andrews, Bruce & Bernstein, Charles (eds.). 1984. *The L=A=N=G=U=A=G=E Book*. Carbondale: Southeastern Illinois University Press.
- Armantrout, Rae. 1991 *Necromance*. Los Angeles: Sun & Moon Press.
- Beach, Christopher (ed.).1998. *Artifice and Indeterminacy. An Anthology of New Poetics*. Tuscaloosa & London: The University of Alabama Press.
- Bernstein, Charles (ed.). 1990. *The Politics of Poetic Form. Poetry and Public Policy*. New York: Roof Books.
- Bernstein, Charles. 1986. *Content's Dream: Essays 1975-1984*. Los Angeles: Sun & Moon Press.

- Bernstein, Charles. 1987. *The Sophist*. Los Angeles: Sun & Moon Press.
- Bernstein, Charles. 1992. *A Poetics*. : Cambridge: Harvard University Press.
- Bernstein, Charles. 1999. *Log Rhythms*. New York: Granary.
- Bernstein, Charles. 1999. *My Way. Speeches and Poems*. Chicago: University of Chicago Press.
- Cazé, Antoine. 1998. "Form as Freedom in the L=A=N=G=U=A=G=E Group" in Esther Giger and Agnieszka Salska (eds). *Freedom and Form: Essays in Contemporary American Poetry*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego (52-66).
- Dante Alighieri. 1995. *Vita Nuova*. Lisboa: Bertrand.
- Davidson, Michael. 1989. *The San Francisco Renaissance. Poetics and Community at Mid-Century*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Deleuze, Gilles e Guattari, Felix. 1975. *Kafka: Pour une Littérature Mineure* Paris: Minuit.
- Deleuze, Gilles e Guattari, Felix. 1987. *A Thousand Plateaux*. London: Athlone.
- Deleuze, Gilles. 1969. *Logique du Sens*. Paris: Minuit.
- Derrida, Jacques. 1987. "Structure, Sign and Play in the Discourse of Human Sciences" in Vassilis Lambropoulos and David N. Miller (eds). *Twentieth-Century Literary Theory*. Albany: State University of New York Press.
- Friedman, Susan S.. 1998. *Mappings: Feminism and the Cultural Geographies of Encounter*. Princeton: Princeton University Press.
- Giger, Esther and Salska, Agnieszka (eds). 1998. *Freedom and Form: Essays in Contemporary American Poetry*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Hall, Stuart and Du Gay, P. (eds). 1996. *Questions of Cultural Identity*. London: Sage.
- Hartley, George. 1989. *Textual Politics and the Language Poets*. Bloomington: Indiana University Press.
- Hejinian, Lyn. 1987. *My Life*. Los Angeles: Sun & Moon Press.
- Howe, Susan. 1993. *The Nonconformist's Memorial*. New York: New Directions.
- Howe, Susan. 1999. *Pierce-Arrow*. New York: New Directions.
- Khan, Naseem. 1976. *The Arts Britain Ignores. The Arts of Ethnic Minorities in Britain*. London: Commission for Racial Equality.

- Lambropoulos, Vassilis and Miller, David N. (eds). 1987. *Twentieth-Century Literary Theory*. Albany: State University of New York Press.
- Lecerclé, Jean-Jacques. 1990. *The Violence of Language*. London: Routledge.
- Lecerclé, Jean-Jacques. 1994. *The Philosophy of Nonsense*. London: Routledge.
- Losa, Margarida L., et. al. (Orgs). 1996. *Literatura Comparada: Os Novos Paradigmas*. Porto: Afrontamento
- Mackey, Nathaniel. 1990. "Sound and Sentiment, Sound and Symbol", in Charles Bernstein (ed.). *The Politics of Poetic Form. Poetry and Public Policy*. New York: Roof (87-118).
- Olson, Charles. 1966. *Selected Writings*. New York: New Directions.
- Messerli, Douglas (ed.). 1987. "*Language*" *Poetries. An Anthology*. New York: New Directions.
- Palmer, Michael (ed.). 1983. *Code of Signals. Recent Writings in Poetics*. Berkeley: North Atlantic Books.
- Perelman, Bob (ed.) 1985. *Writing/Talks*. Carbondale: Southern Illinois University Press.
- Perelman, Bob. 1994. *The Trouble with Genius. Reading Pound, Joyce, Stein and Zukofsky*. Berkeley: University of California Press.
- Perelman, Bob. 1996. "An Introduction to Language Writing", in *Révue Française d'Études Américaines*, 67. Paris: Belin.
- Perelman, Bob. 1996. *The Marginalization of Poetry: Language Writing and Literary History*. Princeton: Princeton University Press.
- Perloff, Marjorie. 1981. *The Poetics of Indeterminacy. Rimbaud to Cage*. Princeton: Princeton University Press.
- Perloff, Marjorie. 1986. *The Futurist Movement. Avant-Garde, Avant Guerre, and the Language of Rupture*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Perloff, Marjorie. 1988. *Postmodern Genres*. Norman & London: University of Oklahoma Press
- Perloff, Marjorie. 1991. *Radical Artifice: Writing Poetry in the Age of the Media*. Chicago: Chicago University Press.

- Perloff, Marjorie. 1996. *Wittgenstein's Ladder. Poetic Language and the Strangeness of the Ordinary*. Chicago: Chicago University Press.
- Perloff, Marjorie. 1999. *Poetry On and Off the Page. Essays for Emergent Occasions*. Evanston: Northwestern University Press.
- Perloff, Marjorie. 2002. *21st-Century Modernism. The "New" Poetics* (Malden, Mass.: Blackwell Publishers.
- Quartermain, Peter. 1992. *Disjunctive Poetics. From Gertrude Stein and Louis Zukofsky to Susan Howe*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Samuel, R. and Thompson, P. (eds). 1990. *The Myths We Live By*. London: Routledge.
- Santos, Boaventura de Sousa. 2002. "Para uma Sociologia das Ausências e uma Sociologia das Emergências", *Revista Crítica de Ciências Sociais*, # 63.
- Santos, Boaventura de Sousa. 1994. *Pela Mão de Alice. O social e o político na pós-modernidade*. Porto: Afrontamento.
- Santos, Boaventura de Sousa . 1995. *Toward a New Common Sense*. New York: Routledge.
- Stein, Gertrude. 1993. *A Stein Reader*. Evanston: Northwestern University Press.
- Taussig, Michael. 1980. *The Devil and Commodity Fetishism in South America*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.

2. Letras e reciclagens, dois espaços em escrita

Clara Keating e Olga Solovova

Enquadramento teórico e perguntas de base

A partir de um conjunto de teorias socialmente situadas de aprendizagem, linguagem, escrita e leitura e discurso (Wenger, 1998; Engeström, 1999; Halliday, 1993; Barton e Hamilton, 1998; Chouliaraki e Fairclough, 1999), da metáfora das “migrações” para entender os mecanismos simultaneamente sociais e mentais de criatividade e reinvenção da linguagem humana e de uma definição de “pessoa na história” (Holland, 2001), pretendemos nesta linha de investigação explorar as dinâmicas de realocização, desterritorialização e reterritorialização linguísticas tais como as vimos manifestarem-se em dois contextos de escrita e leitura quotidianas aparentemente opostos. O primeiro contexto, o da imigração de Leste numa cidade portuguesa, assume o carácter migratório de onde parte a motivação para o projecto e toma como pontos de partida as dinâmicas de movimento, abertura, hibridismo e travessia de fronteiras (translinguísticas, transnacionais e outras) que se caracterizam desde logo como espaços de reinvenção e criatividade linguística. Em oposição a este, encontra-se o segundo contexto, assumidamente fechado, regulado, disciplinado e monolinguê de uma comunidade terapêutica para toxicodependentes. Nele se assumem a priori processos de normalização feitos pelo discurso terapêutico, cujo objectivo se centra no tratamento da dependência e no acompanhamento terapêutico que envolve esse tratamento. O contexto de escrita e leitura é, ao contrário do primeiro, profundamente regulamentado e controlado. A produção verbal, e textual, reproduz este mesmo ambiente fechado, certamente acompanhado por práticas resistentes, manipulatórias e criativas.

Apesar de parecerem opostos – de um lado o resistente e do outro o regulador, – registámos dinâmicas claras de constrangimento, regulação e disciplina nos espaços ‘abertos’ e, em espaços aparentemente ‘disciplinados’, dinâmicas activas, resistentes, e de inesperada criatividade, todas elas em actos de sobrevivência. A implosão do ‘aberto’ e do ‘fechado’, do ‘criativo’ e do ‘regulador’, do ‘plurilingue’ e do ‘monolingué’, levamos a descrever, para cada objecto retirado dos nossos contextos, um conjunto de processos, simultaneamente semióticos, sociais, e políticos, que constroem as (e se constroem nas) configurações dos espaços, dos ritmos e dos tempos das instituições observadas. Numa descrição detalhada sobre pontos-lugares-espacos e momentos-ritmos-tempos de textos e pessoas em contextos, procuramos, na comparação aparentemente impossível, um “devir-linguística” que nos ajude a encontrar instrumentos e metodologias – ou, por outras palavras, línguas de descrição – que melhor explorem as resistências manifestas nas actividades humanas da linguagem que observámos nos nossos contextos.

Sobre a linguagem, as línguas, as falas e o linguajar

“Relocalização linguística” foi o conceito de trabalho de que partimos e que aponta para o desenvolvimento, a criatividade linguística e a transformação identitária que ocorre nas dimensões mental, pessoal, socio-semiótica e discursiva (logo histórica e estrutural) que agem em complexa interacção, de acordo com as forças, radicalmente locais, que configuram os contextos de acção e as possibilidades de participação criativa e transformadora.

Partindo das intuições de Deleuze e Guattari (Deleuze e Guattari, 1987) sobre “desterritorialização” (ou “linhas de fuga”, derivas inerentemente traidoras e delirantes) e “reterritorialização” (o “devir outra coisa”), detivemo-nos no uso das línguas, nas dinâmicas de fuga e variação observadas em contextos quotidianos, assumidas como o

trabalho de agitação e “quebra da língua maioritária pelas suas próprias minorias”, procurando aquilo que Deleuze chama de “agenciamento”, ou seja, a fuga da língua que de nós faz “o estrangeiro na língua, tanto quando ela é a nossa língua”, em modo de agir “bilingue até numa única língua” (Deleuze, G. & C. Parnet, 1996: 14). Se tais dinâmicas se procuram na acção da linguagem poética, da tradução ou da criatividade literária, ela torna-se particularmente importante como ordem de trabalhos nos estudos linguísticos, quando estas se definem como as “ciências da linguagem”.

Assumindo a natureza da linguagem humana a partir dos seus aspectos inerentemente biológicos, mentais, sócio-culturais e históricos, as abordagens que partem dos estudos linguísticos assumem dois conceitos que podem criar dissonância num projecto que se desenha em torno das poéticas, da arte e das resistências. Primeiro, que apesar da variação, da diversidade e do caos babélico do uso, parecem existir, de facto, algumas propriedades universais na actividade humana da linguagem, manifestas nas materialidades das línguas, e provavelmente sustentadas por uma base fisiológica de funcionamento cerebral, produto da evolução humana. Segundo, que uma das formas para entender esse mesmo funcionamento simultaneamente neurobiológico, sociocultural e político, se faz através do modo como o cérebro humano adquire estruturas manifestas nas línguas e as processa e as reinventa, a partir de, entre outros, mecanismos de memória de curta e longa duração e processos sócio-semióticos complexos.

Nos estudos linguísticos permanece uma poderosa definição sistémica de “língua”. Por um lado, e assumindo a língua como a base da significação, as ciências da linguagem procuram nas línguas – no que estas manifestam de sistema/estrutura, forma/função, combinação binária ou sistema estratificado – o conhecimento modular e/ou as dinâmicas sócio-semióticas que organizam e sustentam a actividade da linguagem

humana. Por outro lado, assumindo a história e a sedimentação do uso da língua, um pouco na senda filológica, e, quem sabe, por inerência de cargo, os estudos de variação e mudança assumem muitas vezes definições implícitas de língua, na sua maioria sem a avaliação explícita (ou sem o “portal adequado”) de que conhecimentos linguísticos, processos de gramaticalização, normas, variações, mudanças ou emergências/mortes de línguas, (só) se entendem pela tensão hegemónica e contra hegemónica de usos minoritários e majoritários, dentro de línguas, entre línguas e sempre em contexto de uso de línguas. Mais recentemente, assistimos a um desenvolvimento bastante significativo no âmbito da reflexão em torno da linguagem, ideologia, (contra)hegemonia e poder, e é neste movimento – que parte, no nosso caso concreto, de etnografias linguísticas críticas desenvolvidas em contextos de multilinguismo, migrações e globalização no mundo contemporâneo – que nos encontramos. Neste campo, o olhar para a língua desenvolve-se em torno da identificação de ideologias/hegemonias linguísticas e, em muito casos, de um profundo desmontar dos processos históricos e socioculturais que levaram à própria emergência e avaliação de sistemas linguísticos como sendo distintos uns dos outros. A esta abordagem não é alheia toda uma reflexão sobre as línguas como capital simbólico, que agem em mercados e bolsas de trocas verbais (Bourdieu, 1981). Em muitos casos, porém, a reflexão sobre as complexidades dos contextos, principalmente no que concerne o campo da investigação sobre multilinguismos, migrações e globalização, não é suficientemente desenvolvida. Assumir a mútua constituição do fenómeno verbal e do contexto em que ele ocorre é, em muitos casos, um conceito difícil para as instituições dominantes, e que passa por um acto de des-naturalizar línguas e logo contextos, de desmantelar o que em nós se tornou corpo pelo próprio processo, biologicamente e politicamente determinado, de aquisição, sedimentação e domesticação.

Devir linguística

Diz Deleuze, com alguma razão:

“A linguística só encontra na linguagem o que já lá está: o sistema arborescente da hierarquia e do comando. O eu, o tu e o ele pertencem profundamente à linguagem. É preciso falar como toda a gente, é preciso passar pelos dualismos, 1-2, ou mesmo 1-2-3. Não se pode dizer que a linguagem deforma uma realidade pré-existente ou de outra natureza. A linguagem está primeiro. Foi ela que inventou o dualismo. Mas o culto da linguagem, a institucionalização da linguagem, a própria linguística é pior que a velha ontologia que veio substituir. Devemos passar pelos dualismos porque eles estão na linguagem. Não se trata de passar sem eles. Mas é preciso lutar contra a linguagem, inventar o gaguejar, não para voltar a uma pseudo-realidade pré-linguística, mas para traçar uma linha vocal ou escrita que fará correr a linguagem entre esses dualismos, que definirá um uso minoritário da língua, uma variação inerente, como diz Labov.” (Deleuze e Parnet, 2004:46-47).

Assumir uma linha de fuga a partir da linguística é, assim, assumir as propostas de Deleuze, no sentido de reavaliar a própria posição de linguística como “pior que a velha ontologia”. Deveremos nós, num devir-linguística então, assumir algumas das grandes questões que a Linguística se propõe responder, também a fim de entender a(s) tal(is) “variação(ões) inerente(s)” que o próprio William Labov tanto procurava. Algumas destas questões vão sendo formuladas em estudos linguísticos que procuram entender a interacção complexa e não linear entre as dimensões da transformação pessoal (a aquisição, a aprendizagem e o desenvolvimento) e os mecanismos da transformação social (a diversidade, a variação e mudança linguística, assim como as apropriações, por alguns estudos linguísticos, de reflexões sobre linguagem, ideologia e poder), certamente motivadas por desenvolvimentos recentes nas neurociências, nas ciências da cognição, na antropologia, nas humanidades, e nas ciências sociais.

O exercício que aqui fazemos vai para além de uma definição prévia de língua, ainda e também presente na reflexão de Deleuze e da qual este próprio não conseguiu sair. Querendo saltar fora da prisão da língua, mas assumindo-a como estrutura inescapável e incontornável, quisemos explorar o modo como a actividade linguística e discursiva

constrói espaços/tempos e neles se constrói, em práticas rotineiras, racionalidades, ordens discursivas inscritas em actos de enunciação e troca verbal. *Fazemos linguística* porque assumimos, tal como tantos outros linguistas, que a natureza complexa da actividade humana da linguagem (simultaneamente mental e social), só é possível de entender nesse encontro transdisciplinar da teoria crítica e da teoria social, das neurociências, das poéticas, das ciências humanas e outras. *Fazemos discurso* porque assumimos que a actividade dinâmica da linguagem humana se situa e distribui por jogos de poder e ideologia que se tornam explícitos a partir de reflexões teóricas críticas, ajudando a desmontar a própria metalinguagem que sustenta a análise, como tal tornando explícito também o “paradoxo do observador”. *Fazemos sociolinguística*, ou antes, uma linguística social, porque não concebemos língua sem fala; fala sem texto; textualidades sem contextos, nem vida social sem textos. Textos e textualidades são, para nós, produtos e processos de semiose e modos de acção social (cf. Halliday, 1984) que resultam das materialidades que lhes são próprias. Nesta dinâmica, entre o que é língua, o que é fala, o que é texto e contexto, encontram-se actos dinâmicos de “fazer língua”, ou seja, línguas em constante performatividade, contacto, múltipla articulação e mediação.

É isto que aqui denominamos por *linguajar*. Partindo do nosso percurso teórico no âmbito dos estudos do multilinguismo e de escrita e leitura e, em particular, da necessidade de ultrapassar os constrangimentos e as cegueiras que o conceito de língua produz na reflexão sobre situações de contacto, multilinguismo e diversidade linguística, propomos, com Ofelia Garcia, uma abordagem dinâmica que coloque as línguas na acção sócio-discursiva. Diz Ofelia Garcia:

We reimagine language as language practices, languaging as a resource of imagination, languaging without bridles, languaging without prejudices, in its full *realia* of modes and meanings that are supported by technology today. We focus here not on language per se but on the multiple discursive practices that constitute what we call languaging [...] [W]e

always consider bilingualism in the interrelationship created by languaging, and the agency of those who language. (García, 2009:40)

Sendo nosso ponto de partida o espaço do multilinguismo até na própria língua, onde línguas e registos vários se digladiam em múltiplas ecologias de saberes, reimaginamos, com Ofelia García, a linguagem como prática discursiva, e o acto de linguajar, de «agir língua», como um recurso à imaginação, que é ancorada sem preconceitos no concreto e real agir de modos, modalidades e significações configurados pelas próprias tecnologias e materialidades que os sustentam. Também com García, avaliamos o bilinguismo (ou multilinguismo) na interrelação criada pelo próprio linguajar e pela acção criativa dos que “linguajam” (García, 2009: 40). Isto implica uma posição epistemológica que vai para além da “questão linguística” e, nesse sentido, se revê no debate das poéticas, da tradução e das materialidades, sempre considerando que o seu espaço é o das línguas que se fazem, desfazem e reinventam no seu uso quotidiano, permeado por múltiplas – e policêntricas – dimensões de diversidade¹.

Espaços, tempos e contextos

A nossa reflexão sobre o linguajar multilingue pede necessariamente uma reflexão sobre contextos de acção, configurados por espaços e por tempos concretos. Partindo nós de trabalho sobre línguas em contacto, e situando-nos na interidentidade de linguistas sociais e analistas do discurso, não podemos descurar a importância que questões de espaço e de tempo têm no nosso trabalho, nem descurar a importância que estes aspectos tiveram no próprio desenvolvimento dos estudos linguísticos e nos estudos sociolinguísticos *latu sensu*. Numa sucinta mas fundamental revisão de literatura desenvolvida sobre a apropriação de questões de espaço e tempo nos estudos

A noção de “policentricidade” tem vindo a ser usada por vários autores para descrever percepções e regimes diferenciados de multilinguismo como conjuntos aceitáveis de usos e recursos propiciados e instigados por diferentes lugares, Blommaert et al. (2005a,b). Cf. também Zentella (2007) sobre o espaço policêntrico, assim como a existência de regimes diferenciados de bilinguismo, na fronteira entre o México e a Califórnia. Para uma reflexão sobre posições policêntricas de enunciação em regimes de multilinguismo em português, cf. Keating MC, Solovova O. (2011)

sociolinguísticos de contacto de línguas, Collins, Slembrouck e Baynham (Collins *et al.*, 2009) apontam para a ubiquidade dos estudos sobre contacto, assim como para a importância de identificar a complexidade de espaços e de tempos que afectam a acção verbal, desde os projectos de grande escala – impérios e nações, colónias e plantações, escola, exército, igreja e mercado – até às negociações a escalas médias e micro – comunidades, grupos, redes sociais locais e interacções verbais em encontros interpessoais. De acordo com estes autores, apesar de identificada, esta complexidade de espaços e tempos é desenvolvida de modo insuficiente nos estudos sociolinguísticos, em parte devido à ênfase dada aos produtos e resultados formais-estruturais e gramaticais de mudança e não tanto ao desenrolar dinâmico do próprio processo comunicativo (Collins *et al.*, 2009: 2-4). Propondo uma reflexão sociolinguística que parte de um olhar para a acção dinâmica e discursiva da produção, em processo comunicativo, de escalas de espaço e de tempo, estes autores alertam para a necessidade de análises – simultaneamente sociolinguísticas e discursivas – que apontem para o modo como se produz a acção verbal na negociação radical de sentidos e se re-colocam estas acções – e seus resultados – (Collins *et al.*, *ibidem*) e em escalas de espaço-tempo simultaneamente micro e macro, numa ordem de trabalhos que aponta para uma “sociolinguística sociologicamente realista”.

Porque nos detivemos no comportamento quotidiano da linguagem, consideramos ser crucial o desenvolvimento de uma observação aturada, etnográfica e qualitativa. Os nossos métodos seguem, assim, as linhas da etnografia linguística, que, a nosso ver, melhor nos permite observar, explorar e identificar os aspectos envolvidos na intrínseca e mútua constituição de linguajares, línguas, textos e contextos.

Colocando em diálogo olhares disciplinares oriundos da antropologia cultural e da linguística, a "etnografia linguística" define-se como metodologia – e não método – que,

pela participação e a observação de práticas comunicativas na vida social e/ou institucional durante um considerável período de tempo, tenta compreender «por dentro e por fora» as dinâmicas de linguagem que regulam os espaços e contextos sociais. Adoptando uma perspectiva tanto quanto possível «émica», exploram-se olhares simultaneamente participantes e observadores da emergência de racionalidades locais manifestas na acção situada em ecologias culturais específicas. Explorando sistemas e particularidades da acção verbal e semiótica, a abordagem da etnografia linguística tenta identificar os conceitos e as metalinguagens que são sensíveis aos contextos locais. Assumindo a irredutibilidade da experiência – e dando a devida atenção à actividade da linguagem, do linguajar e das línguas humanas, para a qual recupera as metodologias de análise linguístico-verbal – a etnografia linguística tenta explorar, para cada contexto, línguas de descrição (sempre diferentes) que melhor tornem explícitos os modos de negociação e significação em eventos e práticas comunicativas concretas, sustentados por sistemas complexos. Reconhecendo a existência de representações, assim como de produtos e enunciados gramaticalmente cristalizados, a etnografia linguística torna-se, pela sua observação radicalmente local, uma abordagem que explora representações em uso, dando ênfase aos processos comunicativos dinâmicos que sustentam e criam essas mesmas representações, e que se situam em simultâneo no corpo (visão, gesto, outros), na voz (oral e auditivo, falas), nas tecnologias (sistemas de escrita, textualidade, hipertextos), nas interações e actividades partilhadas, nos contextos e espaços de acção.

Na especificidade de cada espaço, dos dados recolhidos, dos tempos e dos ritmos de cada lugar, procederam-se a metodologias comuns de recolha de dados: observação participante em eventos e episódios comunicativos, observação e documentação de práticas comunicativas consideradas pelos participantes relevantes para o contexto, recolha de documentos e materiais mais ou menos formais de escrita, produzidos pelos

participantes do estudo, fotografias dos espaços textualmente mediados das instituições (espaços mediados por letras e artefactos escritos, como seja, quadros de recados, posters, sinalética, etc.), recolha áudio ou vídeo de produção verbal em eventos comunicativos, entre outros.

Tanto por detrás deste trabalho de observação, como na reflexão sociolinguística mencionada, encontra-se a necessidade de repensar as definições de contexto com que nos deparamos nesta vasta área dos estudos linguísticos sociais e culturais. A observação de William Hanks é, de facto, apropriada:

Ultimately context is nothing less than the human world in which language use takes place and in relations to which language structure is organized. How we describe it and what properties of organization and duration we ascribe to it depend on what we focus on. In other words, because context is so pervasive, 'context' is necessarily a theoretical construct. (Hanks, 1996: 140, *apud* Collins *et al.*, 2009: 13)

Dado o nosso devir linguística, não podemos descurar a importância de identificar esses mesmos mundos humanos onde a linguagem age e nesse agir os transforma, e em torno dos quais linguisticamente se estrutura. Do enfoque dos nossos trabalhos emergem aspectos desses mesmos contextos que serão de fundamental importância para a identificação dos espaços e dos tempos de resistência, de criatividade, mas também de constrangimento e configuração material e histórica da acção semiótica. Apesar de todos os mecanismos de criatividade, quem, o quê, como, quando, onde, afinal, se reconhecem estes mecanismos? Que discursos, que espaços e que tempos permitem o reconhecimento dessas mesmas criatividades?

Linguajar como prática social

Em conjunto com a antropologia linguística, a linguística crítica, os novos estudos de escrita e leitura e os estudos críticos do discurso, identificamos os seguintes aspectos na linguagem como prática social (cf. também Barton, 2005): em primeiro lugar, sendo a linguagem permeada por materialidades, artefactos e tecnologias, o linguajar é produto

reificado de processos (Kress,1997; Barton, 2005); em segundo lugar, práticas de linguagem emergem de conjuntos de acções repetidas/padronizadas (...) em configurações espacio-temporais mais ou menos definidas (Barton,2000; Duranti, 1998); nas palavras de Ron Scollon, “a prática não se localiza na acção, antes na sequência histórica de acções de onde a prática se constitui em habitus” (Scollon, 2001: 150); em terceiro lugar, a linguagem é discurso no sentido em que se constitui em conjuntos de enunciados e versões do mundo sustentados por configurações estruturalmente definidas em tempos, espaços e instituições históricas (Chouliaraki e Fairclough, 1999); finalmente, linguagem é participação dinâmica em **actividade**, onde os aspectos acima mencionados – materialidades, práticas, e discursos – se configuram uns aos outros em actos – ou acções -- dinâmicos de inscrição, juntamente com pessoas que agem com as suas histórias, os seus desejos e as suas avaliações de futuro. O lugar da análise está no modo como todos estes elementos mutuamente se criam, inventam, reproduzem, subvertem ou resistem uns aos outros em movimentos semióticos simultaneamente individuais, materiais e sociais (Chouliaraki e Fairclough, 1999; Halliday, 1993, Holland e Lave, 2001; Engestrom, 1999; Lemke, 2000; Scollon, 2003).

Um olhar histórico sobre a acção pode ser providenciado por teorias de **actividade**, tal como estas têm vindo a ser desenvolvidas em pesquisa recente no âmbito dos estudos da psicologia histórico-cultural ou em teorias sociais e situadas de aprendizagem e acção humana, conhecimento e desenvolvimento. Parte-se do pressuposto de que toda a acção é mediada e situada historicamente em actividades, configuradas por práticas simultaneamente pessoais, sociais e institucionais. Actividades são, assim, momentos de encontro das histórias dos elementos que configuram uma determinada acção, criando-lhe constrangimentos, mas ao mesmo tempo transformando-a. Neste sentido, a configuração de uma actividade, isto é, as acções configuradas por indivíduos e outros

actores (textos, artefactos e suas materialidades, regras formais e informais, práticas e comportamentos partilhados) transformam a própria actividade em que participam, em dinâmicas recíprocas de mudança. O que resulta de uma determinada actividade é, por isso mesmo, sempre retomado e reinventado em actividade futura, permitindo às vezes a surpreendente retoma – ou relocalização – de algo antes nunca reconhecido. Este tipo de reflexão surge da definição de acção e actividade mediadas, desenvolvidas por Vygotsky e Leont'ev, tendo vindo a ser retomado recentemente por vários enquadramentos (cf. Daniels *et al.*, 2007). O trabalho desenvolvido por estas linhas de pesquisa permite-nos olhar para a acção – no nosso caso semiótica – como sendo radicalmente local, simultaneamente mental, social e distribuída, e intrinsecamente histórica, ou, nas palavras de Engenstrom, simultaneamente ontogenética e filogenética (Engenstrom, 1999). Em trabalhos anteriores, foi este enquadramento que nos permitiu observar os modos como indivíduos – no nosso caso crianças e mulheres adultas em contextos migratórios– agiram nos seus mundos, fazendo-o em eventos situados, em que a literacia e as letras, configuradas nas suas materialidades textuais e nos seus artefactos, significados, valores e papéis institucionais, determinaram actos de significação e subsequente desenvolvimento linguístico em contextos multilingues.

Em textos anteriores sugerimos já formas de aplicar estas reflexões sobre actividade nos estudos sociais de escrita e leitura. Dado que escritas e leituras são inerentemente práticas sociais, configuradas pelas suas múltiplas materialidades, configurações discursivas e pelas participações, acções e aprendizagens de actores humanos e não humanos, um olhar sobre actividade permite-nos as seguintes intuições (para um desenvolvimento destas intuições, ver Keating, 2005): em primeiro lugar, materialidades de linguagem são forjadas em actividade e usada como artefactos e instrumentos que permitem a mediação em acção futura; em segundo lugar, práticas,

que emergem em sequências históricas de acções, são configuradas em actividades, sendo apropriadas, usadas como recursos e reproduzidas (mesmo quando resistidas) em modos únicos que afectam a prática e a mudam a longo prazo; em terceiro lugar, subjectividades discursivas são forjadas em actividade local, e na tensão entre os discursos e as ideologias que os elementos da actividade evocam e configuram, criando espaços de instabilidade identitária, múltiplos centros (ou seja, múltiplos momentos discursivos de prática social, cf. Chouliaraki & Fairclough, 1999) e logo múltiplas possibilidades de fuga. Porque a acção é eminentemente discursiva, ela existe pela sua dinâmica eminentemente polifónica, policêntrica, sendo matéria de criatividade em refração; finalmente, a participação de pessoas em actividades é transformadora, ou seja, implica aprendizagem e emerge de negociações na própria actividade. Um olhar próximo para os mecanismos de participação de actores humanos e não-humanos em determinadas actividades permite observar, não só a transformação dos indivíduos, mas também a de todos os elementos que a compõem: textos, regras formais e informais, registos partilhados, práticas verbais e não-verbais.

Interessa-nos, assim, neste projecto, expandir e desenvolver algumas dinâmicas de participação – entre elas, as de aprendizagem, desenvolvimento verbal e construção identitária – vistas como acções semióticas e sociais criativas e expansivas situadas em prática social em transformação (Engenström, 1999; Lave e Wenger, 1991). Esta perspectiva vai para além de uma visão interna e individual do conhecimento (que não é só processamento cognitivo) e procura entender estes processos e acções como sociais e sustentados em usos e práticas de linguagem subjacentes à vida social e humana em constante mutação, desenvolvimento e transformação. É esta mutação que queremos ver como movimentos discursivos feitos em trajectórias que se sobrepõem e entrecruzam em caótica diversidade, polifonia, e heteroglossia. Na nossa observação, começámos por

desenvolver uma observação apurada e aturada das pessoas com quem lidámos, no sentido de identificar as suas acções em contextos concretos, como actores humanos com recursos e percursos profundamente ancorados na história (cf. Holland, 2001). Como segundo ponto de partida, assumimos expectativas, já comumente aceites, sobre a natureza discursiva dos contextos sociais e políticos das acções individuais e sociais que observámos: no primeiro, o espaço das migrações, esperamos dinâmicas criativas e inovadoras, frutos do hibridismo e do trabalho de fronteira que um enquadramento migratório propicia; no outro, o espaço institucional da terapia e toxicodependência, esperamos as dinâmicas disciplinadoras, reguladoras e vigilantes frutos do fechamento e do trabalho em contexto de cárcere e vigilância que estrutura o próprio processo de “terapia da dependência”.

A partir destes dois lugares – o da suposta abertura e o do suporte fechamento – iniciámos o nosso trabalho de comparação. Nos nossos trabalhos conseguimos identificar quatro nós distintos que emergem do encontro e cruzamento de quatro tipos de percursos discursivos.

- O primeiro nó (ou nexó), as *pessoas* e seus lugares de enunciação – com as suas trajectórias e experiências vividas de linguagem, associadas a memórias, individuais e colectivas, a pessoa transporta-se como lugar e recurso para a acção semiótica.
- O segundo nó reúne as linhas de *materialidade* identificáveis, visíveis, palpáveis: o texto, a imagem, a voz, o desenho e o movimento da mão; os objectos, o papel e o lápis usado, a textura e a hiperligação, assim como todos os actos de enunciação e materialização da linguagem; os recursos materiais usados no acto de inscrição, os produtos concretos, ou seja, o que permanece como traço dos processos.

- O terceiro nó, o evento, ou o episódio observado, foca a *situação*, com a complexidade das dinâmicas de identificação de contextos explorada e desenvolvida pela antropologia linguística norte-americana, e, em particular a partir da reflexão desenvolvida em Duranti e Goodwin (1992, cf. a reflexão sobre a especificidade da antropologia linguística na exploração da “não-neutralidade” da linguagem, Duranti, A. no prelo). Ou seja, tudo quanto possa, em actividades concretas, observadas e registadas, contribuir para o “acontecimento” (Deleuze, G.& Parnet,C, 1996: 14), acto de eminente significação e acção situada da linguagem.
- O quarto nó reúne as linhas discursivas identificadas pelas *práticas* verbais, sociais, representacionais e discursivas que evocam as histórias, as racionalidades, as ideologias e os valores em jogo nas actividades observadas. Quando analisadas em lugares concretos, elas constituem-se como “nexos de práticas”, ou seja, redes de práticas interligadas, tal como Ron Scollon as define. Sendo as práticas definidas na sequência histórica de acções que se constituem em ‘habitus’ (Scollon, 2001: 150), nexos de práticas são, na teoria de acção mediada proposta por este autor, redes de ligações, de incomensurabilidades, e de enquadramentos ou nós produzidos por estas mesmas ligações, que, como pontos de intersecção de acções rotineiras e de hábitos, se constituem como lugares de participação e co-existência de discursos múltiplos (“sites of engagement”, Scollon, 200:147).

Será então, a partir destes quatro nós, que iremos descrever a acção quotidiana da linguagem, tal como esta se nos manifestou nos nossos contextos.

Referências bibliográficas:

Barton, David; Hamilton, Mary (2005), “Literacy, reification and the dynamics of social interaction” *in*: Barton, David; Tusting, Karin. (org.), *Beyond Communities of Practice*. London: Cambridge University Press,14–35.

Blommaert, Jan (2007), “Sociolinguistic Scales”, *Intercultural Pragmatics*, 4-1, 1-19.

Blommaert, Jan; Collins, James; Slembrouck, Stef (2005a), “Polycentricity and interactional regimes in ‘global neighborhoods’ ”, *Ethnography* 6 (2), 205–235.

Blommaert, Jan; Collins, James; Slembrouck, Stef (2005b), “Spaces of multilingualism”, *Language and Communication*, 25 (3), 197–216.

Bourdieu, Paul (1981), *Ce que parler veut dire: Léconomie des échanges linguistiques*. Paris: Fayard.

Chouliaraki, Lillie; Fairclough, Norman (1999), *Discourse in Late Modernity: Rethinking Critical Discourse Analysis*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Collins, James; Slembrouck, Stef ; Baynham, Michael (org.), (2009), *Globalization and Language in Contact*. London: Continuum Press.

Creese, Angela (2008), “Linguistic ethnography”. *In*: King, Kendall, Hornberger, Nancy (org.), *Encyclopedia of Language and Education*, 2^a ed., Volume 10: *Research Methods in Language and Education*. New York: Springer Science and Business Media LLC, 229–241.

Daniels, Harry; Cole, Michael; Wertsch, James (org.) (2007), *The Cambridge Companion to Vygotsky*. Cambridge: Cambridge University Press.

Deleuze, G. & C. Parnet, (1996), *Diálogos*. Trad. José Gabriel Cunha. Lisboa: Relógio de Água

Deleuze, Giles; Guattari, Felix (1987), *A Thousand Plateaux: Capitalism and Schizophrenia*. Trad. Brian Massumi. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.

Deleuze, Gilles; Parnet, Claire (2004), *Diálogos*. Trad. José Gabriel Cunha. Lisboa: Relógio de Água.

Duranti, A.; Charles Goodwin (Eds.), 1992. *Rethinking Context: Language as an Interactive Phenomenon*. Cambridge: Cambridge University Press

Duranti, A. (em preparação), “Linguistic Anthropology: Language as a Non-Neutral Medium”. *The Cambridge Handbook of Sociolinguistics*, Raj Mesthrie (org). London: Cambridge University Press.

Engeström, Yrjö (1999), “Activity theory and individual and social transformation”, in: Engeström, Yrjö; Miettinen, Reijo., Punamaki, Raija-Leena (org.), *Perspectives on Activity Theory*. London: Cambridge University Press, 19–38.

Fairclough, N., Jessop, R., Sayer, A. (2004), “Critical realism and semiosis”, in Joseph, Jonathan; Roberts, John (org.), *Realism, Discourse and Deconstruction*. London: Routledge, 23–42.

García, Ofélia (2009), *Bilingual Education in the 21st Century: A Global Perspective*. Chichester: Wiley-Blackwell.

Halliday, M.A.K. (1984), ‘Language as Code and Language as Behaviour: A Systemic-Functional Interpretation of the Nature and Ontogenesis of Dialogue’, in R. Fawcett, M.A.K. Halliday, S.M. Lamb and A. Makkai (eds) *The Semiotics of Culture and Language. Vol. 1: Language as Social Semiotic*. London: Pinter: pp. 3–35.

Holland, Dorothy; Lave, Jean (2001), *History in Person: Enduring Struggles, Contentious Practice, Intimate Identities*. New Mexico: School of American Research Press, Santa Fe.

Keating, Maria Clara; Solovova, Olga (2011), “Multilingual dynamics among Portuguese-based migrant contexts in Europe”, *Journal of Pragmatics* 43: 1251–1263

Kress, Gunther (2000), *Early Spelling: Between Convention and Creativity*. London: Routledge.

Kress, Gunther (2003), *Literacy in the New Media Age*. London: Routledge.

Lave, Jean; Wenger, Etienne (1991), *Situated Learning: Legitimate Peripheral Participation*. London: Cambridge University Press.

Lemke, Jay (2000), “Across the scales of time. Artifacts, activities, and meanings in ecosocial systems”, *Mind, Culture and Activity*, 7 (4), 273–290.

Rogoff, Barbara (1990), *Apprenticeship in Thinking. Cognitive Development in Social Context*. Oxford: Oxford University Press.

Rogoff, Barbara; Goodman Carolyn; Bartlett, Leslee (2002), *Learning Together: Children and Adults in a School Community*. Oxford: Oxford University Press.

Scollon, Ron (2001), *Mediated Discourse: The Nexus of Practice*. London: Routledge,

Wenger, Etienne (1998), *Communities of Practice: Learning, Meaning and Identity*. London: Cambridge University Press.

Zentella, Ana Celia (2007), “US-Mexico border crossers: polycentric identities and conflicting constructions of bilingualism” - comunicação apresentada no âmbito do 1º seminário internacional “Language and Migration”, Centro de Estudos Sociais, Universidade de Coimbra, 19 Setembro, 2007.

Multilinguismos, mobilidades, instituições: o espaço aparentemente aberto – Olga Solovova

Multilinguismos, mobilidades, instituições: o espaço aparentemente aberto

Um dos espaços investigados no âmbito deste sub-projecto encontra-se em contexto migratório. Partindo de uma escola informal domiciliária, este espaço transitou para uma identidade institucional como associação de imigrantes de Leste, a cujo processo de realocização e integração na sociedade de acolhimento temos vindo a acompanhar na nossa pesquisa doutoral. Uma vez que o trabalho de campo e a pesquisa-acção tem vindo a decorrer desde o início da sua formação em 2004 (enquanto “escola em casa”) até hoje, este trabalho mais lato foi sendo definido, tanto na sua metodologia como no tempo nele dispensado, como uma etnografia linguística com carácter longitudinal. Os dados recolhidos fazem, assim, parte de um projecto mais lato cujo objectivo é o de acompanhar as práticas multilingues e multiletradas de um conjunto de crianças de segunda geração de imigração de Leste em Portugal.

No âmbito desta etnografia longa, foram realizadas, para este projecto em particular, 16 entrevistas semi-estruturadas com os encarregados de educação das crianças e foram observadas interacções entre pais e crianças na escola e nas suas casas. As observações incluíram registos fotográficos dos ambientes linguísticos das crianças, recolha de textos, desenhos, folhetos etc., para além de artefactos de leitura e escrita em várias línguas. As entrevistas com crianças (4 até à data, e ainda em curso) foram feitas a partir de um registo fotográfico de “Línguas nas suas vidas” feito pelas próprias crianças.

A fim de identificar os discursos dominantes co-existentes no espaço de migrações, foram, numa fase inicial, também entrevistados funcionários do Ministério da Educação

ligados à implementação do plano de Português Língua Não-Materna (PLNM), assim como representantes oficiais do departamento de Educação Intercultural do ACIDI (4 entrevistados). Mais ainda, realizaram-se recolhas de textos para análise das orientações políticas quanto à provisão oficial de línguas (documentos no âmbito do PLNM, Provas de Línguas, Prova de Domínio perfeito de Língua Portuguesa, Plano para Integração, etc.) entre o período de 2004 e 2010. Foram também analisados discursos oriundos da comunicação social, tanto de jornais e revistas portuguesas como de textos publicados pelas comunidades de imigrantes de Leste. Neste âmbito, têm vindo a ser exploradas algumas trajectórias discursivas suscitadas pela co-existência de representações de modelos distintos de ensino de línguas.

O espaço migratório em observação é bastante diverso, já que reúne crianças de grupos etários diferentes (3-13 anos), famílias com diferentes percursos migratórios, estratos sociais distintos e pessoas de nacionalidades diferentes – russa, ucraniana, moldava, bielorrussa e portuguesa. Mais ainda, as iniciativas provenientes deste espaço não contemplam apenas as crianças imigradas, uma vez que têm acolhido crianças portuguesas que aprendem russo, assim como vindo a promover sessões culturais, campos de férias e cursos de russo em espaços públicos (escolas e outras instituições), para além de cursos de português como língua estrangeira. Ao longo dos anos de observação participante foi possível detectar vários actores sociais cuja acção consistia em restringir o escopo das actividades deste espaço. Temos vindo, assim, a observar um eventual e gradual fechamento deste espaço, que passa pela óbvia distribuição desigual de poder entre instituições da sociedade de acolhimento e imigrantes, subjacente à natureza social e política desta mesma relação. Existem, porém, outros mecanismos e actores que contribuem para o fechamento deste espaço, alguns de natureza externa,

outros de natureza endógena ao próprio grupo de imigrantes. São nestes mecanismos e nestes actores que nos detemos e que passamos a descrever neste relatório.

Da escola em casa a uma associação de imigrantes

A escola informal surgiu da iniciativa das mães, pais e avós imigrantes e da sua vontade em participar na vida escolar dos seus filhos e netos, no intuito de manter laços com a cultura e com as práticas educativas de origem. Esta vontade surge, assim, como uma acção intencional dos adultos, não só no sentido da intervenção activa na construção de identidade cultural e linguística das crianças, como de reacção e simultaneamente de emancipação perante instituições educativas oficiais, manifestas principalmente nas opiniões reveladas nas entrevistas recolhidas.

No âmbito da etnografia foi possível observar a trajectória de institucionalização deste espaço, desde 2004 até à data. Tendo iniciado o seu percurso enquanto “escola em casa”, a sua integração legítima na sociedade portuguesa fez-se através da constituição de uma associação de imigrantes. Para isso, este organismo social teve a necessidade de “se inscrever no papel”, isto é, criar órgãos administrativos, escrever estatutos e objectivos, enfim, construir uma identidade institucional que fosse reconhecida por categorias e critérios pré-existentes, inscritos nas práticas jurídico-legais desta sociedade de acolhimento. Neste âmbito, identificaram-se constrangimentos culturais e sociais por parte dos líderes associativos: em primeiro lugar, o desconhecimento das especificidades do processo de constituição de uma associação e das possibilidades de acção de uma ONG em Portugal, em segundo lugar, a falta de acesso e conhecimento ao registo formal de Português, fundamental para a redacção da documentação deste organismo social; em terceiro lugar, o número limitado de membros da futura

associação (em 2006-2007) que, pela própria natureza das suas relações no campo profissional português (por exemplo, contacto com escolas, universidades, instituições autárquicas, entre outros), tivessem acesso e/ou exposição ao uso dos registos formais em português. Por isso mesmo, esta associação necessitou de apoio formal, disponível na sociedade de acolhimento.

A diversidade de prioridades das instituições contactadas, situadas a escalas diferentes de acção (religiosas, culturais, autárquicas ou nacionais, desde, por exemplo, a Junta de Freguesia ao ACIDI) acabou por influenciar as representações identitárias desta escola-associação. Como resultado destes contactos, a escola-associação não só tem percorrido áreas geograficamente diferentes da localidade como também tem modificado os seus objectivos e prioridades (por ex. do ensino à promoção cultural), e que dependem principalmente da necessidade estratégica de visibilidade social, como tal avaliada pela própria associação.

Os primeiros contactos estabelecidos passaram pelo Alto Comissariado para a Imigração e Minorias Étnicas (designação anterior ao ACIDI), nomeadamente, o Gabinete de Apoio Técnico às Associações de Imigrantes, onde se concluiu que este apoio legal se orientava apenas para associações que correspondessem a critérios pré-determinados, por exemplo, um registo oficial e o comprovativo de um número mínimo de 100 associados. Deu-se assim, início a uma trajectória pelo sistema e pelos registos burocráticos portugueses, tendo esta associação procurado apoio técnico legal junto de uma autarquia local.

Através dos documentos recolhidos ao longo destes anos podemos encontrar vestígios materiais de todos os contactos institucionais, assim como das resultantes modificações textuais de identidades produzidas no âmbito de actividades institucionais da associação. Deste modo, se no início da sua constituição, em 2006, uma proposta de

projecto associativo tinha “*como objectivo principal dar o conhecimento da cultura e tradições da Rússia, Ucrânia e Belarússia através do ensino integrado da língua e cultura russas, matemática e música, permitindo assim alargar o horizonte cultural das crianças*”, uma outra proposta no mesmo ano já descrevia este espaço como “*um espaço de interação entre culturas e tradições da Rússia, Ucrânia, Bielorrússia e Portugal*”. Os estatutos oficiais da associação constituída registam como “*objectivo fundamental a promoção da interculturalidade, em especial entre as comunidades portuguesa e eslavas residentes em Portugal, desenvolvendo iniciativas de carácter lúdico e pedagógicas*”. A construção discursiva da identidade institucional pelos líderes associativos passou, assim, da ênfase dada à “transmissão cultural” à “promoção de interculturalidade”, apostando sempre no diálogo e ensino.

Esta observação difere das observações feitas no âmbito da análise textual das representações mediáticas das actividades da associação recolhidas no mesmo período. Assim, actores institucionais consideram a celebração de protocolo com Junta de Freguesia como “*simbiose de culturas*” (Diário de Coimbra, 22.11.07), descrevendo a iniciativa de imigrantes como sendo ditada pela “*vontade, dinamismo e interesse em partilhar a sua cultura e assimilar o que é nosso*” (Campeão das Províncias, 22.11.07). O campo de férias organizado pela associação é visto como “*mais uma iniciativa que pretende divulgar a diversidade cultural e desenvolver as competências sociais num contexto social multicultural, alargando o conhecimento das tradições culturais de vários países do mundo*” (Portal da Educação <http://www.educare.pt>—21.07.08). A celebração de protocolo com um agrupamento escolar é vista pelo director do agrupamento como a oportunidade de “*colaborar em projectos que ajudem a integração dos imigrantes, tanto mais que o número de alunos filhos de imigrantes, sobretudo de Leste, está a crescer de ano para ano*” (Diário As Beiras, 15.01.08). O

Vereador da Cultura vai ainda mais longe, classificando a iniciativa da Junta de Freguesia como “*um abraço fraterno*” e congratulando o agrupamento por saber “*dar guarida aos projectos da associação*” (ibidem).

Nestes dados as instituições locais surgem como agentes protectores e patrocinadores das actividades da associação de imigrantes, estabelecendo assim uma hierarquia, aliás socialmente implícita, nas relações entre imigrantes e instituições oficiais. Esta representação, no entanto, marginaliza e faz desaparecer todas as possibilidades de **inter**-acção e diálogo entre uma associação de imigrantes e instituições oficiais. O espaço de acção para a associação encontra-se restrita à “divulgação cultural”, enquanto as instituições oficiais adoptam uma posição re-activa (e não pro-activa) perante as iniciativas da associação.

Dos dados apresentados torna-se também evidente que a diferença *cultural* (entendida aqui como a existência de manifestações culturalmente exóticas – tradições e costumes, celebrações festivas) é o critério principal de construção de uma identidade pública para a associação, pelos actores institucionais envolvidas, e não qualquer reconhecimento da existência e da vontade de manutenção de práticas educativas culturalmente diferentes. Este aspecto é particularmente bem ilustrado no momento de negociação do texto de protocolo de colaboração com a Junta de Freguesia em 2007, em que duas propostas da associação 1) “*contribuir para o desenvolvimento e enriquecimento curricular e extracurricular nas escolas de localidade*” e 2) “*promover contacto intercultural*” foram eliminadas do texto final escrito pelo representante da Junta de Freguesia, tornando impossível (e inconcebível) qualquer intervenção imigrante no campo escolar.

Para além disso, “*a colaboração cultural a longo prazo*” da proposta associativa transforma-se, no texto final, em “*disseminação da cultura de comunidades imigradas*”. Ao mesmo tempo que afirma a existência de diferenças culturais, este texto

(pela mãos dos seus revisores institucionais) constrói, pelo uso do singular, **uma** cultura para os imigrantes, ignorando deste modo a diversidade sócio-cultural destes imigrantes, oriundos de vários países, grupos etários e estratos sociais). Confirma-se esta observação com um excerto de uma entrevista dada pelo Presidente da JF a um semanário nacional: “*Se por um lado lhes damos a conhecer o que é nosso, por outro também recebemos a sua cultura. É a isto que se chama partilha*” (Despertar, 17.10.08). Assim se constroem duas categorias discursivas: “nós” = portugueses e “eles”=imigrantes de Leste, que, pelo uso de referências genéricas, se homogeneizam para se distanciarem. Desta forma faz-se uma política sociocultural que reforça as diferenças culturais e sociais (sobretudo as de classe) e torna invisíveis as potencialidades de uma acção educativa proveniente dos imigrantes. Até hoje, todas as acções públicas da associação estão associadas a “mostras culturais”, como concertos e sessões de contos tradicionais, ao passo que as tentativas de apresentar ideias alternativas sobre o ensino foram sistematicamente ignoradas e silenciadas pelos diversos actores institucionais envolvidos (seja Casa Municipal da Cultura, Junta de Freguesia, ou publicitação nos meios de comunicação social).

Em suma, a análise da trajectória institucional deste espaço de migrações (da escola a associação) revelou um conjunto de acções de fechamento pela parte dos discursos institucionais:

- Eliminação de uma possibilidade de intervenção educativa de imigrantes nas escolas oficiais;
- Marginalização de acção educativa de imigrantes e/ou seu reforço pela divulgação cultural;
- Invisibilização de interacção e diálogo entre imigrantes e portugueses;

- Reprodução de hierarquias entre portugueses e imigrantes;
- Construção de categorias de “Portugueses” e “Imigrantes” – intrinsecamente homogéneas e assentes na diferença cultural.

Da PLE a PLNM, das “línguas” a uma língua: políticas de língua em contexto

Tanto da perspectiva dos actores institucionais portugueses como dos líderes da associação a “língua” é o nó que agrega tensões políticas de ordem diferente. Num constante evocar do estereótipo, os agentes políticos continuam a construir a “pátria” em torno da língua portuguesa, tendo também a associação utilizado este argumento -- ‘*não perder laços com a cultura e língua de origem*’ (entrevista com a Presidente da Ass., Despertar, 2008) – para a sua estratégia de visibilidade.

Do mesmo modo, segundo o Plano para a Integração dos Imigrantes (PII)(2007-2009) a integração profissional e educativa de imigrantes passa pela ‘aquisição’ de língua portuguesa. A título de exemplo, uma das medidas no âmbito de trabalho, emprego e formação profissional estipula o seguinte:

Promover e divulgar, junto das empresas, um referencial de acolhimento e integração dos trabalhadores imigrantes, com o envolvimento dos trabalhadores portugueses, desenvolvido com o apoio e suporte de entidades especialmente vocacionadas para o efeito. A considerar, entre outras, acções no domínio do apoio à aprendizagem da língua, do acesso a mecanismos de formação e qualificação profissional e à participação activa nas estruturas socio-culturais dos trabalhadores da empresa. (PII, 2007, p.10)

Nota-se que a justaposição de ‘acções no domínio do apoio à aprendizagem da língua’ com o ‘acesso à formação e qualificação profissional’ e ‘participação activa nas estruturas da empresa’ faz com que a aprendizagem da língua se torne uma condição de acesso à progressão na carreira profissional e no relacionamento com os colegas. Isto significa que uma pessoa que não domina bem português não teria voz activa no emprego nem teria acesso a um emprego qualificado. Para além disso, ao longo de todo

o PII a expressão definida no singular “a língua”, assim como outras expressões como ‘competência linguística’, se referem exclusivamente à língua portuguesa, em oposição ao plural, “línguas”, com referencia a todas as outras línguas que não o português. Surge deste modo um valor ideológico oficial da língua portuguesa que empurra para as margens todas as outras línguas faladas no território português e por famílias imigradas. Neste texto, são reconhecidas as outras línguas apenas pelo seu valor de fonte de erros em português e obstáculos à sua aprendizagem. É sintomático, aliás, como todos os objectos de observação desta etnografia linguística – associações de imigrantes, língua portuguesa e línguas faladas por imigrantes -- se encontram explicitadas no excerto seguinte;:

Estabelecer um diálogo interinstitucional, com associações de imigrantes e outros parceiros, no sentido da melhoria das condições específicas de suporte à aprendizagem das diferentes línguas maternas dos alunos.

Identificar, em colaboração com aquelas organizações, bolsas de especialistas, nas diferentes línguas, de apoio ao reconhecimento das interferências nos processos de ensino e aprendizagem de português. (PII, 2007, medida 53)

Por um lado, a medida proposta reconhece a presença da diversidade de línguas maternas nas escolas portuguesas, reconhecendo a necessidade de apoio nessas mesmas línguas maternas. Por outro lado, não fica claro que público irá beneficiar do apoio adicional a estas línguas maternas: se os alunos estrangeiros ou todos os alunos da escola. Ao mesmo tempo, este fragmento explicita o tipo de colaboração solicitado junto às associações de imigrantes: ajudar a identificar as interferências das suas línguas maternas na aprendizagem do português. Assim, a colaboração proposta estabelece discursivamente uma relação desigual entre o português e outras línguas: sendo definidas na medida do português, e avaliadas como fontes de erros para a aprendizagem desta língua dominante, colocam discursivamente as línguas faladas pelas comunidades migrantes como línguas minoritárias, assumindo uma abordagem

monolíngue – fundamentada no português – a toda a complexidade que emerge da diversidade linguística nas escolas.

Outras medidas enunciadas no PII – nomeadamente aquelas relativas às áreas denominadas de “Cultura e Língua” e “Meios de Comunicação Social” – representam a relação entre o português e as línguas das comunidades imigradas, aqui enunciando a promoção da visibilidade destas últimas. Esta visibilidade, porém, encontra-se especialmente restringida a “museus e centros de interpretação”, “centros de informação” e a actividades culturais como “teatro e artes plásticas”. Apesar de ditadas por uma política aparentemente liberal, elas relembram, no entanto, medidas de política cultural e linguística da União Soviética, nomeadamente a criação de quotas para produções culturais “nacionais” nas artes e literatura, que as mantinha nas margens da cultura maioritária (Alpatov, 1997). Na prática, as medidas do PII não teriam nem impacto nem o âmbito para além do anunciado no Plano, nomeadamente: ‘*reforço da expressão da diversidade cultural em todos os domínios e actividades[...]*’ (PII, 2007, medida 58). Isto significa que a visibilidade obtida em resultado destas medidas teria apenas o efeito do **exotismo celebratório que não atribui poder real a nenhuma destas línguas.**

A distribuição hierárquica entre as línguas no contexto multicultural português encontra-se especialmente reforçada na área de “Educação” que define implícita ou explicitamente a ‘*valorização de ensino de português como língua não materna*’ (PII, 2007, medida 52) como o seu objectivo prioritário. O plano prevê alcançar este objectivo através de implementação do Documento Orientador de Português Língua Não-Materna, homologado em 2005 (DGIDC, 2005). Este documento, por sua vez, representa uma reacção algo demorada do Governo Português face (1) à crescente diversidade linguística nas escolas portuguesas (Fischer, 2005 identifica mais de 50

línguas faladas por alunos em algumas das escolas) e (2) ao facto de que, em 2001, a comunidade ucraniana se ter tornado a maior comunidade imigrante de Portugal e assim ter continuado. Pela primeira vez, afirma-se, em Portugal, uma comunidade sem aparentes ligações históricas, culturais, linguísticas ou económicas com este país.

Já em 1999, Maria Helena Mira Mateus alerta, no congresso de Associação Portuguesa da Linguística, para a “inexistência de uma política linguística em Portugal” (Mateus, 2002:7). Esta falta de política linguística levou a uma oferta desordenada de ensino do português no período que decorre até à legislação do Documento Orientador de PLNM, de 1998 a 2005. As iniciativas de ensino de português tinham, assim, uma acção predominantemente **local** e eram dirigidas, na sua maioria, a **adultos** (por exemplo, o ensino de Português como Língua Estrangeira (PLE) a imigrantes nas escolas e igrejas, em horário pós-laboral, pelos professores voluntários, sem formação especial). Centros, escolas de línguas e algumas universidades promoveram cursos de PLE a adultos, muitas vezes inacessíveis a imigrantes por razões financeiras. Entre 1991 e 2005 surgiram projectos e medidas dirigidos a comunidades **concretas** (e.g. caboverdiana, cigana – especificamente ‘mediadores culturais’) e em **localidades específicas** – bairros sociais nos arredores de Lisboa identificados como “Territórios Educativos de Intervenção Prioritária”. Crianças imigradas falantes de outras línguas integravam-se assim nas turmas em regime de **imersão linguística**, com apoio extracurricular planeado e implementado pelas direcções das escolas, pelos professores de línguas estrangeiras ou de ensino especial. Algumas das crianças foram colocadas em turmas abaixo do seu grupo etário. Os professores careciam de materiais e de formação que lhes permitisse lidar com a realidade das suas turmas. Em suma, as políticas oficiais de Português caracterizavam-se por serem locais e específicas ao contexto comunitário, não prevendo o ensino de língua a crianças.

Essa não-visão nacional no ensino de português a crianças-falantes de outras línguas em escolas do país teve influências e repercussões nas práticas locais, e reflectidas nas entrevistas recolhidas junto dos pais e avós das crianças do espaço observado. Nelas, são narradas experiências relativas à frequência de aulas de português nas igrejas, e da existência, para as crianças, de aulas de português em horário pós-escolar. Também relevante é a referência, nestas narrativas, às reacções de surpresa e até de pânico entre os professores dos seus filhos.

A emergência de uma visão nacional sobre estes temas nasce da tomada de consciência, por parte dos legisladores, da natureza multilingue da sociedade portuguesa. Convém também sublinhar a escolha, bastante significativa, do termo “Português Língua Não Materna”. Ao contrário de “língua estrangeira”, que aponta para o ensino formal de uma língua a que os indivíduos não são expostos no quotidiano, a denominação de uma “língua não materna” visa situações em que as crianças desenvolvem a socialização nessa língua, e evita, ao mesmo tempo, os problemas de utilização do termo ‘língua segunda’ (dada a possível situação de aquisição simultânea de várias línguas no mesmo contexto familiar, cf. Block, 2003).

Passemos, então, à análise de alguns exemplos do Documento Orientador. Desde logo na introdução estabelece-se uma hierarquia entre as várias línguas existentes no contexto multilingue das escolas portuguesas, e que colocam o domínio do português no centro, como língua de escolaridade:

A escola é o espaço privilegiado para desenvolvimento da integração social, cultural e profissional das crianças e jovens recém-chegados. O seu sucesso escolar, intrinsecamente ligado ao domínio da língua portuguesa, é o factor essencial desta integração. Assegurar uma integração eficaz e de qualidade é um dever do Estado e da Escola (DGIDC, 2005:3).

A modalidade verbal do fragmento não deixa a margem para dúvidas, uma vez que constrói as declarações seguintes como factos, sem as questionar: (1) a escola representa o local especialmente propício à integração e (2) esta integração é vista como ligada

directamente à competência linguística em português. A escolha do advérbio “intrinsecamente” para caracterizar a ligação entre o sucesso escolar, a integração e a competência em português reforça a ideia de que o domínio de português será a condição *sine qua non* da integração educativa de falantes de outras línguas. Com esta declaração, fica justificada a implementação do modelo de imersão linguística para estes alunos, enquanto todas as outras línguas ficam empurradas para as margens, para fora da escola e do tempo lectivo. Os fragmentos seguintes confirmam as nossas conclusões e expandem ainda mais a esfera de influência da língua portuguesa:

[...] avançar com medidas que possibilitem a eficaz integração dos alunos no sistema educativo nacional, garantindo o domínio suficiente da língua portuguesa como veículo de todos os saberes escolares. Esta é a língua em que os alunos vão seguir os seus estudos, mas é também a língua que lhes vai permitir orientarem-se num novo espaço que não pode ser conquistado sem a sua consolidação. [...] O desconhecimento da língua portuguesa é um dos obstáculos à integração dos alunos e ao acesso ao currículo (DGIDC, 2005:4).

Este excerto constrói e reforça a ideia da língua portuguesa como a única língua legítima na escola que permita, não só o acesso ao currículo, como também de meio de comunicação fora da sala de aula. Assim, e de acordo com este documento, todos os espaços e tempos da escola são reservados e habitados pela língua portuguesa. As outras línguas faladas por membros da comunidade escolar tornam-se assim invisíveis, passando a quase ilegítimas na comunidade escolar.

Esta legitimidade única do português no espaço escolar ficou reflectida nas práticas escolares, testemunhadas por pais imigrantes. Ao matricularem-se nas escolas portuguesas, as crianças tiveram de deixar as suas línguas maternas literalmente à porta.

Nas palavras de uma das mães:

*“Na escola ela [a filha] não fala ucraniano. Até há crianças ucranianas na escola mas ela não sabe disso e fala português com elas, porque os **professores não lhes deixam** falar ucraniano, dizem “nós não percebemos o que vocês estão a dizer” (E1)[ênfase da autora]*

Por falta de espaço, não nos é possível dar mais exemplos concretos da perspectiva sobre a competência linguística construída pelo Documento Orientador e por outros

documentos que orientam a prática do ensino de Português língua não materna. Falta apenas referir que, tanto nos discursos como nas práticas, prepondera ainda uma abordagem que quantifica a competência linguística separada de qualquer avaliação social dos falantes. Na prática observada, os alunos de outras línguas distribuem-se por **níveis**, consoante o perfil linguístico avaliado pelo professor da turma, e vêem a sua **competência registada em portefólios** elaborados com base no Quadro Europeu Comum de Referência para as Línguas, construído para contextos de aprendizagem adulta de língua estrangeira. Neste tipo de práticas de avaliação linguística, é já conhecida a utilização geral de terminologia de “diagnóstico”, que introduz a dimensão médica neste discurso, e cujas orientações partilham ainda vozes discursivas do campo da formação profissional, com origens em discursos associados à avaliação da eficiência (por exemplo, ‘unidades capitalizáveis’). Estes discursos remetem para a ideia da competência linguística em português com um valor simbólico face outras línguas, de importante investimento em mercados concreto de trocas verbais.

Em suma, os documentos políticos analisados no âmbito do projecto percorrem um caminho que se inicia no reconhecimento da existência de diversidade linguística por falantes imigrantes, à colocação da língua portuguesa no centro das atenções educativas e, subsequentemente à invisibilização e marginalização de todas as outras línguas, através de mecanismos textuais de representação que revelam tratamento desigual. Esta distribuição desigual – assim como um forte e defensivo investimento no português -- é ainda ilustrado pela fraca alteração da oferta de línguas estrangeiras em estabelecimentos de ensino em Portugal, apesar das mudanças drásticas na paisagem linguística nacional da última década. Destacam-se ainda as últimas iniciativas governamentais que investem no “Português para todos” e “Português empresarial”, centralizando o acesso e normalizando registos especializados em português. A língua

portuguesa, num movimento de expansão, ganha assim novos registos e descobre novos campos de uso.

Aparentemente, este movimento é apoiado pelos membros da associação em questão, já que estes próprios admitem que a cultura portuguesa **teria de dominar**: *“Uma vez que estamos aqui, temos que seguir a cultura [portuguesa], se não a manter mas respeitar”* (I1-3). Este tipo de declarações alimenta-se, por um lado, da dependência do Estado português sofrida pelos pais migrantes. Por outro lado, ela justifica-se pelas experiências pessoais das políticas linguísticas dos Estados de origem (falaremos desta questão mais adiante).

Dado que o trabalho de campo decorre numa comunidade de imigrantes de Leste (falantes de russo, ucraniano, romeno e bielorrusso), parece-nos também importante olharmos para a oferta destas línguas em estabelecimentos oficiais de ensino no país. Nenhuma destas línguas é ensinada nos níveis de ensino básico e secundário. Mesmo existindo oferta de russo em várias universidades do país, nenhuma das universidades oferece cursos do ucraniano, apesar da grande comunidade imigrada em Portugal. Esta ausência reflecte, por um lado, a falta de acesso e o estigma social do imigrante e por outro lado, o valor simbólico atribuído à língua ucraniana face à língua russa (língua de cultura e ciência) na escala vigente de valores culturais herdada dos tempos da União Soviética, em que a língua russa era uma língua da cultura. Não nos cabe aqui analisar as origens desta distribuição de capital simbólico, importa de referir, no entanto, que o processo de construção destas hierarquias no âmbito cultural não pode ser dissociado do poder económico.

Do mesmo modo que as ideologias oficiais de língua portuguesa no contexto institucional têm tendência a marginalizar e tornar invisíveis todas as outras línguas, no contexto local as várias línguas faladas por imigrantes ficam também nas margens da

comunicação, onde a língua russa ocupa o centro. Analisemos um folheto de divulgação de actividades, produzido e distribuído pela direcção da associação, que revela as ideologias linguísticas institucionais em jogo neste espaço.



Fig. 1. Folheto associativo. Frente.

O texto na Fig.1 usa a versatilidade e alguma ambiguidade de símbolos gráficos nos alfabetos cirílico russo e português (a simetria dos símbolos A-A; R-Я, primeira e na segunda linha do título, respectivamente), assim anunciando a abertura e hibridismo no espaço associativo. No entanto, esta mesma versatilidade não deixa espaço para aprendizagem de outras línguas. Veremos de perto a citação utilizada:

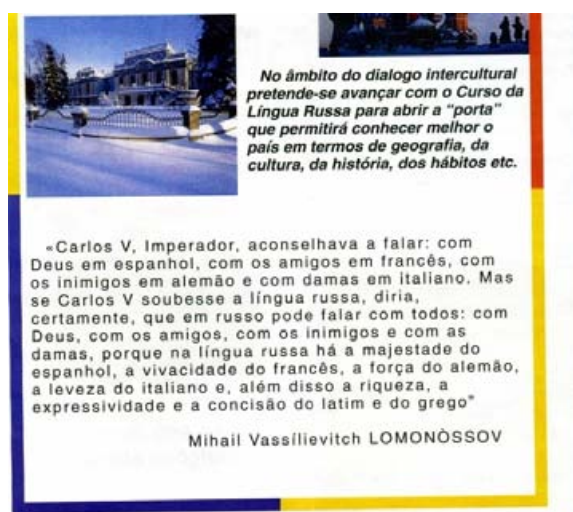


Fig.2. Folheto associativo. Verso

“Carlos V, imperador, aconselhava a falar: com Deus em espanhol, com os amigos em francês, com os inimigos em alemão e com damas em italiano. Mas se Carlos V soubesse a língua russa, diria, certamente, que em russo pode falar com todos: com Deus, com os amigos, com os inimigos e com as damas porque na língua russa há a majestade do espanhol, a vivacidade do francês, a força do alemão, a leveza do italiano e, além disso a riqueza, a expressividade e a concisão do latim e do grego. (Mihail Lomonossov)”

Estas palavras pertencem a um dos maiores cientistas russos (1711-1765), defensor de Iluminismo, que sendo filho de camponeses, caminhou de Arkhanguelsk no Mar Branco até Moscovo, para continuar os seus estudos, que haviam sido iniciados como autodidacta. A sua obra inclui ensaios nos mais diversos campos de conhecimento: Geografia, Física, Química, Biologia e Astronomia. Iniciou uma reforma da língua russa, descreveu a gramática da língua russa e construiu os princípios de poesia em russo.

Se no seu tempo realizou um enorme e importante trabalho ideológico, cultural e social, Lomonossov continua a fazê-lo agora. A acção deste cientista no século XVIII consistiu em elevar a língua russa, até então considerada uma língua popular, à alta cultura, pela produção de ciência e literatura em russo. Em grande parte, esta tarefa contribuiu para a construção do império russo. O transporte desta citação para a tradução aqui apresentada ilustra a decisão, pelos membros desta associação, em colocar a língua russa no centro de escolarização, simultaneamente marginalizando todas as outras línguas faladas pelos membros da associação.

De facto, as outras línguas em uso neste espaço multilingue têm vindo a ser empurradas para as margens de comunicação: falantes de ucraniano e romeno começaram a frequentar aulas de russo e readaptaram os padrões de uso habitual das suas línguas maternas. Muitos dos pais e avós explicam essa mudança à luz das suas próprias histórias de escolarização, onde adoptaram o russo ao entrarem nas escolas da União Soviética. Nas palavras de uma das mães:

*OS - Que língua falavam pessoas à sua volta?
J1 -Ucraniano. Mesmo assim, a língua russa era muito importante... Era como se fosse a mais importante do mundo, como a língua do futuro” (J1-1)*

Outros pais optaram pelo russo em resistência às políticas de nativização implementada nos países pós-soviéticos. De facto, a língua russa passou a ser a língua de comunidades de aprendizagem, em espaços de diáspora.

Nesta secção tentámos demonstrar como os mecanismos subjacentes à construção das ideologias institucionais de língua dos espaços de escolarização de crianças participantes no estudo convergem, no sentido de um reconhecimento inicial de coexistência de várias línguas no contexto, que dá lugar à escolha de **uma só língua** para o processo de escolarização. Tanto no âmbito da escola oficial como no da escola informal, prevalece o modelo de imersão linguística, em português ou em russo.

Instalam-se simultaneamente movimentos de invisibilização ou marginalização de línguas menores que actuam como sinais de tempos de reinvenção de impérios, agora construídos em torno da língua.

Escolarização: das interacções na escola às histórias de socialização na escrita e leitura

Desde a sua formação, este espaço de migração foi reconhecido por imigrantes como um espaço de aprendizagem e ensino e representa uma estratégia de manutenção não só de línguas maternas e de afinidade próxima (a língua russa, como vimos na secção anterior) mas também das **práticas do ensino** nestas línguas. Nele, directa e indirectamente, interagem histórias de socialização nas línguas e no ensino de várias gerações. A título de exemplo, apresentamos aqui o modo como o processo de negociação das diversas práticas de ensino em interacção fica registado nos cadernos escolares das crianças participantes.



Rosa



Tânia

Fig.3. O ditado nos cadernos da Rosa e da Tânia

Estas imagens representam um fragmento da mesma tarefa desenvolvida na escola informal por duas meninas da mesma idade, a Rosa e a Tânia. A tarefa consistia em escrever, de maneira autónoma, as letras ditadas por professora, organizadas em grupos de acordo com a sua semelhança na forma gráfica. O trabalho da Rosa inclui, para além destes grupos, alguns grafemas escritos pela professora ao longo da tarefa, ao pedido da Rosa. O trabalho da Tânia tem o formato de uma tabela que contém uma espécie de dois níveis de grafemas distinguidos pela cor, alguns deles riscados. Os grafemas maiores retirados do sistema de escrita da língua russa estão elaborados a azul, enquanto os

grafemas mais pequenos e situados por cima dos do russo provém da escrita latínica. Estes últimos correspondem de maneira exacta à imagem fonética dos símbolos gráficos ditados.

Existem várias possibilidades para a análise destes dados. Por um lado, eles são **resultados** verbais do processo de ensino/aprendizagem de russo num contexto multilingue. De acordo com a **pedagogia tradicional**, ainda muito comum nas escolas portuguesas e nos países pós-soviéticos, a versão da Tânia pode ser assim interpretada como uma série de tentativas-erros que indicam a “falta” de compreensão da tarefa, enquanto a versão da Rosa se aproxima do resultado desejado pela professora, tanto no **conteúdo**, como na **forma** (linhas de grafemas vs. uma tabela). Da perspectiva ideológica institucional exposta na secção anterior, a versão da Rosa representa um caso de sucesso, já que esta aluna consegue concentrar-se na língua em questão, mantendo todas as outras à margem. A versão da Tânia, porém, torna evidente que a aluna não consegue, no momento da produção do artefacto, separar os dois códigos de escrita co-existent no contexto e utiliza um deles (o da língua portuguesa) para interpretar a mensagem escrita noutra (no da língua russa). Servindo de filtro, a língua portuguesa está manifestamente a dominar no sistema hierárquico de códigos desta aluna, o que, nesta análise tradicional, pode constituir um “problema”. No entanto, de uma perspectiva **informada por abordagens sócio-culturais à aprendizagem e acção semiótica** (cf. Rogoff, 1990; Kress, 2000) o trabalho da Tânia evidencia um trabalho notável de descodificação, tradução do modo oral – isto é, de uma série de percepções fonéticas – para o código escrito, para a plana superfície de uma página, para a linearidade e direcionalidade do código ocidental. Mais ainda, o trabalho extraordinário da Tânia produz os conjuntos que não existem no sistema gráfico do português (*cx*) e (*ts*) para codificar *Ц* /□□/ e *Ц* /t□s/, respectivamente. Uma vez que o sistema de correspondência fonema-grafema do português serve do filtro, a aluna parece

ser obrigada a inventar os meios de codificação dos grafemas que nele não se encontram, combinando criativamente as ferramentas ao seu dispor.

Existe, de facto, uma outra possibilidade da análise deste artefacto. Sendo ao mesmo tempo professora de russo nesta escola informal, a investigadora teve o privilégio de (1) **observar o artefacto na sua produção** e de (2) **seguir a sua trajectória desde a interacção até às histórias individuais de socialização na escrita e leitura dos participantes da interacção.**

No âmbito da interacção de acto de criação deste artefacto, as alunas e a professora **negoceiam vários planos da produção do artefacto, desde o seu género à sua organização espacial (design), assim como ao código utilizado.** Assim, o género do ditado pressupõe um determinado tipo de acções por parte dos participantes: enquanto a professora lê em voz alta o objecto do ditado, as alunas devem escutar com atenção e escrever nos seus cadernos o enunciado pela ordem designada pela professora, sem a interromperem nem falarem uma com outra. No decorrer do ditado, a professora pode assim andar entre as mesas dos alunos para monitorizar o seu processo. A avaliação faz-se depois da realização do ditado. No entanto, no âmbito desta interacção concreta, as acções não correram como fora planeado: a professora fora constantemente interrompida pela Rosa, com pedidos de aprovação de cada grafema escrito no caderno e de escrita de outros que a aluna considerava difíceis. No decorrer do ditado, a Tânia perguntou à professora uma vez se podia escrever “as letras portuguesas também”, o que lhe foi permitido, com a condição de que o fizesse “só depois de escreveres as russas”. No fim do ditado, quando a professora se virou para ver o trabalho da Tânia, encontrou a tabela já finalizada. A professora apenas conseguiu assim monitorizar o trabalho da Rosa (dada as suas chamadas de atenção) sem conseguir ver o que estava a ser criado noutros cadernos. No final, ambas as alunas conseguiram subverter

sucessivamente todas as fases do ditado, **reinventando o género do ditado** para melhor adaptá-lo às suas condições individuais de aprendizagem, resistindo, assim à acção constrangedora do papel institucional da professora.

Também a **organização espacial** do ditado se encontra em negociação nesta interacção. Num contexto de aprendizagem formal é normalmente o professor quem pré-visualiza o formato mais adequado para o conteúdo avaliado, cabendo aos alunos apenas reproduzir o formato proposto pelo professor. No caso desta interacção concreta, só circunscrevendo o trabalho da Rosa (como que evitando o transbordar da sua produção de grafemas), é que a professora conseguiu implementar/disciplinar o formato proposto no caderno desta aluna. No caso da Tânia, porém, a professora falhou no seu papel institucional, já que a aluna conseguiu implementar o seu próprio esquema de organização, introduzindo apenas uma indulgência às práticas institucionais comuns (a palavra “Ditado” logo a seguir à tabela e a inserção de um autocolante de ‘Hello Kitty’, que indicava “bom trabalho”). Nesta interacção, as alunas tentaram mostrar à professora qual das configurações espaciais (spatial design) funcionava melhor.

Finalmente, professora e alunas encontraram-se em processo de negociação conjunta da utilização do **código escrito**. A professora anuncia o sistema dos símbolos (alfabeto russo), pronuncia os fonemas, processando-os no plano mental para os grafemas correspondentes. Neste acto, espera que as alunas consigam identificar o sistema avaliado e transfiram os fonemas para os símbolos reconhecíveis dentro do sistema enunciado. Os símbolos com significado em outros sistemas ficam **especialmente marcados**, pois o significado específico associado ao sistema avaliador ultrapassa, asfixia, e silencia todos os outros disponíveis. O objectivo do professor consiste, assim, em testar o conhecimento do código anunciado. Ao processar a imagem fonética buscam, entre os sistemas semióticos disponíveis, o símbolo adequado para o registar.

Tendo dois códigos ao seu alcance, os alunos podem optar por utilizar apenas um deles, os dois códigos juntos ou a recombinação dos meios semióticos retirados dos dois. Esta escolha depende do objectivo de cada aluno na interacção com o professor, assim como da tarefa envolvida, seja (a) corresponder às expectativas do professor ou (b) registar com a maior exactidão possível a imagem fonética. Todos os participantes têm no entanto um objectivo em comum: a construção colaborativa de um espaço de afinidade, de identidade linguística e cultural do aluno. No entanto, enquanto actor institucional, a acção do professor consiste em restringir a criatividade linguística do aluno, dando-lhe uma lição de socialização e legitimidade linguística. Deste ponto de vista, a versão da Rosa representa um caso do sucesso para o professor, ao contrário de Tânia, que encara a tarefa como a possibilidade de manifestar a sua identidade multilingue. Ao fazê-lo manifesta livremente a sua criatividade, recombina, e reciclando os meios disponíveis para reinventar a linguagem, e aí reinventar-se a si própria.

Que factores podem ter influenciado as escolhas das crianças que participaram na interacção? Tentámos encontrar as raízes nas suas histórias de socialização na escrita e leitura.

Tendo sido possível inferir, através das entrevistas semi-formais com os pais destas meninas e na observação feita durante as visitas às suas casas, apesar das aparentes semelhanças, as histórias de socialização das meninas na escrita parecem ser diferentes. As duas meninas vivem em contextos multilingues: Rosa, rodeada do romeno, russo, ucraniano e português e a Tânia, do russo, inglês, português e ucraniano. Nas duas famílias, algumas das línguas são mais usadas em detrimento de outras. Em ambas as famílias existe escrita e leitura em várias línguas. As diferenças encontram-se, a nosso ver: em primeiro lugar, no grau de 'saturação' da casa pela escrita e na importância dada à escrita/leitura enquanto prática social; em segundo lugar, na determinação de padrões

de distribuição de uso de línguas e, finalmente, no posicionamento dos pais perante à escola. A entrevista da mãe da Tânia revela a grande importância que a própria atribui à escrita e leitura:

*Muita coisa da minha experiência da vida provem dos livros. Obtive tantos conhecimentos destes livros!...Às vezes fico com a pena das pessoas que não sabem russo porque **não puderam ler alguns dos nossos livros**" (C1-2)*

Quem entre em casa da Tânia fica impressionada pela quantidade de escrita, já que, para além dos habituais livros, cadernos, jornais e impressos, existem esquemas, tabelas e poemas inscritas nas paredes e nas portas da casa. A Tânia vive, assim, rodeada por um espaço visualmente estruturado e organizado, de onde, possivelmente, lhe surge o hábito de organização da sua escrita em tabelas e colunas. A avaliação, pela mãe da Tânia, de que “o professor deve falar com o aluno como um amigo”, pode permitir que esta criança se sinta mais a vontade na escola, o que possibilita a implementação das práticas aprendidas e observadas em casa.

Nas observações da casa da Rosa, destaca-se uma padronização bastante rígida na distribuição de usos das línguas: o romeno é normalmente usado entre a mãe e a avó, o russo, entre o pai, a mãe e a filha, e o ucraniano na comunicação telefónica do pai com os seus parentes. As observações na escola informal informam (a Rosa passou um mês sem falar nas aulas ou com a professora) assim como a entrevista à mãe, são disso testemunha:

*Se eu telefonasse para a escola e pedisse a filha falar comigo em russo, ela **não quer falar** e rapidamente passa o telefone à auxiliária. Como se ela tivesse medo que lhe ouçam a falar russo... Não quer ser **diferente**" (F1-2)*

Esses dados parecem indicar a avaliação da escola como um espaço regulado de uso de línguas a que Rosa parece sentir-se obrigada a conformar. Também podem contextualizar o seu comportamento na produção do ditado.

A apresentação desta interação ilustra as possibilidades múltiplas e os vários níveis de interpretação e análise, que dependem da perspectiva analítica e do método de pesquisa. Tentámos explicitar também como, através de pequenas tarefas -- repetidas, discutidas e negociadas inúmeras vezes nas interações na escola e em casa -- se instalam mecanismos de fechamento nestes espaços. Estes mecanismos têm a sua origem nas experiências vividas com escrita e leitura – de escolarização e de socialização institucional, individual e familiar.

Dada a nossa posição na pesquisa etnográfica, todas as interpretações do observador-investigador são contaminadas e alimentadas pelas experiências com escrita e leitura vividas, também pela pesquisadora; neste caso particular, pela posição social de uma adulta, mãe, professora e falante de russo como língua materna.

No âmbito das observações na escola informal e em casa, bem como nas entrevistas foi possível notar que as opiniões dos pais influenciam de sobremaneira as experiências que os seus filhos recebem com a escrita e leitura. Estas opiniões constroem expectativas dos adultos em relação aos espaços de escolarização dos seus filhos que, por sua vez, servem do filtro de todas as experiências letradas nestes espaços. Por outro lado, as opiniões dos pais sobre escolarização originam nas trajetórias individuais concretas no ensino e aprendizagem, também como traços do imaginário comum ao espaço pós-soviético. Deste modo, alguns dos pais comparam os espaços de escolarização em termos de **eficiência e organização estrutural do conhecimento:**

“Não se justifica as crianças passarem tanto tempo na escola. É absolutamente improdutivo – na Rússia teriam dado 3 vezes mais informação no mesmo tempo!” (B1)

“Os professores na escola russa fazem-na pensar de maneira lógica e sistemática” (D1)

Este discurso de eficiência (destaca-se sobretudo o termo ‘improdutivo’) associa-se a um discurso maior, herança da era soviética, onde para uma criança começar a

frequentar a escola significava a entrada no mundo laboral, com um ‘salário’ de notas. Ter boas notas numa escola neste sentido era fazer render o tempo ao máximo.

Um outro traço deste discurso passa pela noção de **autoridade forte** do professor transmitida desde criança; por isso mesmo, como diz uma das mães:

*“É bom que ele [o filho] tenha começado a escola ali [na Ucrânia]...pois foram implementados os princípios: que **seja necessário respeitar o professor**, aprender, responder só quando fores chamado” (I1-3)*

Nesta perspectiva, o espaço escolar é visto como um espaço de conformidade onde oportunidades de criar e questionar ficam condicionadas pelas práticas dominantes. Também fica claro que esta noção da escolarização não deixa muito espaço para aprendizagem fora da sala de aula, uma aprendizagem informal, nem para entretenimento ou diversão. Esta visão da escola enquanto espaço fortemente regularizado de práticas parece-nos bem capturada na fotografia seguinte que foi tirada por uma das crianças participantes.



Fig. 4. Organização do espaço na escola informal

A leitura desta fotografia depende das nossas próprias posições sociais e experiências de vida. Pelas dicas dadas pelo autor da fotografia, “filamentos de metonímia” (Peim, 2005: 70) – o tipo de mobília e a sua organização, os posters expostos nas paredes -- podemos chegar à conclusão de que a fotografia foi tirada numa sala de aula. Esta sala de aula provavelmente situa-se num edifício da escola.

O espaço e o tempo da fotografia estão organizados de determinada maneira. O espaço delimitado pela fotografia apresenta-se como local onde os corpos estão organizados no espaço de uma forma estratificada: há, nesta sala, dois grupos de participantes de acordo com a idade, aparentemente envolvidas em actividades diferentes. As próprias posições dos corpos de participantes formam dois grupos coerentes e enclausurados sobre si mesmos, dividindo assim o **espaço** da fotografia em dois. O grupo dos participantes mais novos está mais solto e disperso enquanto o se outro apresenta-se mais tenso e concentrado. Para além disso, esta organização dos corpos sinaliza a diferença dos **tempos**: o grupo dos mais novos parece ter acabado a sua actividade, mas os mais velhos aparentam estar à espera de alguma instrução, anúncio ou explicação para continuar ou finalizar a sua actividade .

A leitura da fotografia também depende do jogo de **presenças e ausências**: assim, a direcção do olhar e a posição uniforme dos corpos do grupo dos mais velhos indicam uma ausência do/a professor/a na fotografia que no entanto estava presente no momento quando a fotografia foi tirada. Esta figura de autoridade, apesar de estar invisível (“spectral body” – Peim, 2005), consegue determinar a organização do espaço-tempo nesta fotografia, o que leva à configuração das práticas naquele contexto tanto regularizadas e estratificadas como dispersas e abertas.

Que significados para esta fotografia? Através da co-existência nela de pelo menos dois tempos e dois espaços, da interface entre o presente e o ausente, a fotografia consegue simbolizar a **hibridez e a fluidez da escola informal**, situada entre a escola formal e a família. Para além disso, a fotografia indica a emergência de outros modelos de escolarização – menos estruturada e rígida, a fim de corresponder às necessidades do bem-estar e da aprendizagem dos seus alunos. Como diz uma das professoras (e simultaneamente uma das mães):

“Regras fixas, ordem, os conhecimentos mais sistematizados, os alunos mais autônomos e responsáveis... Os nossos alunos são mais... não constrangidos mas... disciplinados e isso não é sempre bom... A criança fica cheia de complexos e não é livre interiormente” (A1-1)

Dada a natureza **híbrida** da escola informal, este espaço de migrações pode actuar sobre o conjunto de memórias colectivas e individuais de escolarização dos seus participantes e ser ao mesmo tempo um espaço de experimentação de modelos alternativos e apresentar uma possibilidade de resistir aos modelos dominantes. Tendo sido criada pelos pais, a escola **informal** pode dar voz mais directa às suas experiências e opiniões múltiplas sobre o modelo de ensino e competências linguísticas. No entanto, a própria **escolha do modelo da escola** (ao contrário de um clube ou uma associação recreativa) para este espaço determina e influencia as práticas dominantes nele, tendo pre-formatado no discurso tanto os papéis sociais para os adultos (professores ou encarregados de educação) e para as crianças (alunos), bem como a organização do espaço e do tempo. A configuração discursiva da escola informal enquanto uma escola “russa” (ao contrário de uma “ucraniana” ou “intercultural”) formula **padrões determinados de uso das línguas**: de acordo com as observações e entrevistas com os pais, o uso de alternância de códigos linguísticos só é limitado ao espaço-tempo do recreio e de um contexto sem presença de um adulto vigilante.

Identities no espaço multilingue de migrações

As experiências múltiplas de escolarização e de ideologias linguísticas neste espaço dão origem a várias possibilidades de processos discursivos identitários. Ao longo do trabalho de campo, através de fotografias tiradas por alunos e as consequentes entrevistas que exploraram processos da sua produção, foi possível observar a emergência, co-existência e interacção das diferentes identidades neste contexto multilingue.

A fotografia seguinte (fig.5) ilustra bem o processo de uma identidade ‘actuada’ e é um exemplo que consegue captar todos os “nós” ou “nexos” da análise da perspectiva deste sub-projecto, nomeadamente, os nexos – ou nós – de pessoas, materialidades, situação e, finalmente, práticas (“nexos/nós”, cf. Keating, este volume, Scollon, 2001). Não sendo ligados de maneira linear, estes nexos da análise ultrapassam a sugerida semelhança à sobreposição de bem-delineadas e contidas ‘camadas de cebola’ (cf. Ricento e Hornberger, 1996). Antes, estes nexos encontram-se **interligados de maneira fluida e complexa e perpassam toda a trajectória** deste artefacto, desde o seu planeamento e preparação até à sua realização, entrega e o impacto da sua produção.

A fotografia em questão foi produzida por uma dos participantes no estudo etnográfico, uma das alunas da escola informal, como resposta ao pedido da investigadora-professora para que fotografassem “as línguas nas vossas vidas”. No primeiro momento vemos uma menina a segurar nas suas mãos um balão de fala junto à boca semi-aberta como se estivesse a falar. A inscrição em russo do balão diz “Falo em russo”.



Fig. 5. “Falo em Russo”

Olhando para esta imagem, podemos afirmar desde logo que, na produção deste **artefacto material**, existem duas relações **pessoais** em jogo, relações que influenciam, a curto prazo, o próprio processo da sua produção e, ao longo prazo, os processos

identitários em construção. A materialidade do processo da produção da fotografia, pode ser explorada a partir das possibilidades que o acto de tirar a fotografia propicia, nomeadamente 1) alguma relação, mesmo momentânea, com a pessoa que segura a máquina fotográfica nas mãos; e 2) uma relação-diálogo entre a menina e a pessoa para quem a foto foi tirada. A entrevista, realizada após as fotografias terem sido entregues, revela os seguintes actos na sua produção:

OS – E como é que chegaste a tirar esta fotografia?

a1 – Foi a minha mãe que tirou.

OS – Mas vocês tinham discutido com a mãe como é que deveriam fazer, pois parecem ter feito algumas preparações...

a1 – Não, a ideia foi minha de fazer este – como se chama – balão de fala

OS – Então, o balão de fala e...

a1 – E depois tinha explicado à minha mãe por... como e para quê...(a1_1)

A primeira relação, do ‘figurante’-filha com o ‘realizador’-mãe, de ponto de vista material, coloca desde logo a difícil questão da autoria. Quem será o autor desta fotografia – a Vera [nome fictício] que tinha planeado e preparado o balão de fala (mensagem literal) e a sua mensagem simbólica ou a mãe dela, uma vez que foi ela quem segurou a máquina, tendo ao seu alcance o poder de modificar o ângulo e a exposição, o que poderia eventualmente levar à modificação da mensagem simbólica?

O foco em pessoas – e nos seus espaços intersubjectivos – oferece-nos uma chave de entrada na dimensão histórica que levou à produção deste artefacto, deste modo ajudando a compreender as **práticas** que lhe estão subjacentes. Assim, a relação do ‘figurante’-filha com o ‘realizador’-mãe fica situada no presente imediato, sendo simultaneamente a mais duradoura e projecta-se, tanto para imaginações de passado, como para imaginações de futuro; a outra, do ‘figurante’-aluna com o ‘destinatário’-professora, é menos imediata e duradoura, projectada para um futuro mais próximo. Estas relações pessoais têm a sua **história de acções anteriores** que, na sua repetitiva sequencialidade **perfazem práticas**: com a professora, existe uma história composta por vários eventos de escrita e leitura no contexto de ensino/aprendizagem de russo, uma

história de negociação de ideologias das línguas e de escolarização, provenientes dos respectivos contextos e situações de socialização nas línguas. A relação com a mãe baseia-se em toda uma história de desenvolvimento e de socialização nas línguas e no ensino, onde muito é tido como certo e pouco é questionado ou negociado. Veremos os dois exemplos das opiniões dos pais da menina sobre a sua identidade linguística:

“Minha filha vai saber Russo e vai falar Russo. [...] Ela nunca será portuguesa, porque é russa “(G1-2 [ênfase do/a entrevistado/a nas palavras].

“Não vai ser fácil para ela pois ela fala russo, não é portuguesa. Dadas oportunidades iguais, ela só poderá alcançar um bom resultado, em colectivo qualquer, tendo notas excelentes” (B1)

Por um lado, estes exemplos revelam a identidade linguística como resultado – fixo e pré-determinado – da equação língua-nacionalidade. Por outro lado, a identidade-de-língua-russa é vista como desvantagem na sociedade portuguesa, de valor inferior e até negativo no mercado simbólico português. Paramos um pouco, antes de começar a contemplar a hipótese de que esta perspectiva nos leve a enunciar, em auto-flagelação, que ter identidade-de-língua-russa signifique ter uma malformação no seio da sociedade portuguesa.

Estas ideologias, porém, não apareceram no vácuo: elas surgem das experiências vividas com linguagem e ensino, com traços ideológicos e práticas institucionais inscritas. No caso deste contexto familiar concreto elas surgem como resultado de práticas soviéticas que construíram o império socialista fundamentado na “língua que Lenine falava”, onde a entrada na escola significava a entrada no mercado de trabalho. Por outro lado, elas aparecem como possíveis reacções às práticas suscitadas por políticas linguísticas do estado português face à existência de outras línguas no país, que colocam a língua portuguesa como “*veículo de todos os saberes escolares*” e o único

meio para conquistar estes saberes (segundo o Documento Orientador de PLNM). Deste confronto ideológico surge, neste contexto familiar, uma avaliação estanque e impermeável dos usos verbais, regimentada pela aparência de um “multilinguismo separado”, quase “diglótico”, onde “falar russo” fica reservado à casa e ao espaço da escola informal e “falar português” ao mundo lá fora. “*E assim explicamos a todos os que entram a nossa casa: aqui se fala russo e não - ucraniano ou português*” (B1).

Considerando a fotografia como resultado intermédio de um processo de negociações concretas de socialização, focamo-nos agora no evento e propomos a sua interpretação como um **acto performativo**, isto é “*o modo especial da prática comunicativa situada que se baseia no pressuposto de obrigação de ter de prestar contas públicas no âmbito de capacidades e eficácia comunicativas*” (Bauman, 2000:1).

Não basta a esta participante fazer um retrato, antes manifestar em russo a representação da sua identidade russa. Para isto, Vera recorre ao grito identitário, pela língua russa, de uma regra familiar aqui literalmente pronunciada. Para este fim, Vera recicla o género BD, utilizando os meios semióticos oferecidos por estas práticas, no intuito de traduzir o modo oral para o modo visual (“transduction”, cf. Kress; 2000). Dado o poder reforçado de dois agentes de socialização a actuarem em conjunto (a mãe e a professora), o próprio corpo da Vera ‘reconhece’ o espaço simbólico regulado por estes agentes e ‘produz’ o que dele é esperado. Numa lógica de prestar contas públicas com a eficácia comunicativa esperada (falar russo neste contexto), Vera inscreve-se a como participante legítima e assim anuncia, pronuncia, grita e manifesta a sua identidade.

Parece, à primeira vista, que neste contexto tão fortemente regulado não pode haver lugar para fuga. Descobrimos porém, em cruzamento de dados e em outras áreas da sua

vida, que Vera não se limita a obedecer e reproduzir regras, forjando novas formas de manifestar as suas identidades linguísticas:

OS – Ao longo de dia, em que línguas ela [a filha] fala?

G1 – Ela utiliza Unicode, como no computador [...] Na vida quotidiana ela pode falar conosco em mistura das duas línguas, pode falar só em russo, pode falar só em português (G1-1)

A analogia do uso verbal de Vera ao Unicode, aqui enunciada pela sua mãe, reforça as observações feitas ao longo destes anos de trabalho etnográfico sobre o uso de todos os recursos semióticos à disposição por crianças multilingues sem distinção consciente entre sistemas diferentes, operando num sistema próprio que engloba todos os códigos disponíveis. A distinção entre sistemas faz-se em socialização no mundo de adultos permeado por um “pensar monolingue” (*monolingual mindset*, cf. Pennycook, 2010) que vê o multilinguismo como uma soma monolinguismos estanques. Por outro lado, a crescente exposição de adultos migrantes ao ‘pensar multilingue’ dos seus filhos, alimentado pelas suas experiências, leva-os a repensar os seus próprios valores, como vimos no exemplo seguinte:

“Na Rússia também não gostámos quando ouvíamos arménios, georgianos a falarem [as suas línguas] (SILÊNCIO)...Bem, temos que aprender não pensar assim. (SILÊNCIO) Temos que distribuir a ideia para não reagirmos desta forma quando as pessoas falam as suas línguas maternas. Trazer para as massas – o direito de falar a sua língua materna” (B1-1) [ênfase da autora]

Falta esperar que destes silêncios, destas pausas longas produzidas em entrevistas, surja a ideia de um multilinguismo flexível (Blackledge e Creese, 2010) que não assente numa separação estanque e apriorística entre línguas, mas antes no forjar multilingue de diferentes formas de processar o mundo. Afinal, como diz o Scollon,

Whatever else we do in speaking to each other, we make claims about ourselves as a person, we make claims about the person of our listeners, we claim how the persons are related to each other at the outset of the encounter, we project an ongoing monitoring of those multiple relationships, as we close the encounter, we make claims about what sort of relationships we expect will hold upon resuming our contracts in future social encounters (Scollon 1998:33 apud Block, 2003:89)

Conclusões

Neste capítulo relatámos algumas observações feitas a partir de um estudo etnográfico longitudinal realizado no âmbito de uma escola domiciliária informal que deu origem a uma associação de imigrantes de Leste em Portugal. Observámos a constituição desta associação por imigrantes como um acto de resistência perante as posições identitárias possíveis para os imigrantes na sociedade de acolhimento portuguesa. Mediado por textos de ordem vária, este acto é motivado por dois factores: por um lado, a necessidade sentida por adultos migrantes em intervir activamente na construção de identidade cultural e linguística das crianças; em segundo lugar, ele é pautado por uma reacção crítica e emancipatória perante as instituições educativas oficiais. Apesar da sua natureza aparentemente aberta e criativa, observamos como este espaço de escola/associação vai ficando, ao longo do estudo, cada vez mais constrangido por valores e hegemonias linguísticas, oriundas tanto de fora como de dentro da própria comunidade, agindo em interacção e conformidade para produzir fechamentos de ordens várias. Identificamos, assim, as seguintes linhas de fechamento:

1. Seguindo a **trajectória de institucionalização** da escola em associação, através de um acompanhamento dos documentos da associação, dos textos na comunicação social, e dos momentos de interacção com outras instituições. Observámos, assim, como os objectivos iniciais da associação, orientados para o ensino de línguas maternas e a **promoção de uma interculturalidade** orientada para o diálogo igual entre línguas e culturas se transformaram em **promoção cultural** de uma cultura outra que não a portuguesa. Um dos factores reguladores passou pela falta do acesso

dos imigrantes ao **registo formal de português** e pela ausência de competência nos **discursos jurídicos especializados**. Uma vez constituída, a associação entra num jogo institucional hierárquico, onde as instituições locais oficiais se posicionam como agentes protectores e patrocinadores das actividades da associação de imigrantes, e em simultâneo determinam, marginalizam ou fazem desaparecer todas as possibilidades de **inter-acção** e diálogo entre uma associação de imigrantes e instituições oficiais. A associação vê o seu espaço de acção confinado à “divulgação cultural”, onde as instituições oficiais meramente reagem às iniciativas da associação, em mecanismos de vigilância e censura. As representações textuais na comunicação social local e regional portuguesa trabalham para criar no discurso duas categorias distintas: “nós” = portugueses e “eles”=imigrantes de Leste, na construção de uma homogeneidade que reforça o distanciamento entre os dois grupos. Faz-se, assim, uma política sócio-cultural que reforça as diferenças culturais e sociais (sobretudo as da classe) e invisibiliza as potencialidades de uma acção educativa legítima proveniente dos imigrantes.

2. Observando, na esfera das **políticas linguísticas oficiais** e no âmbito da **construção de valores e ideologias linguísticas**, o posicionamento perante as línguas faladas por imigrantes. Tendo analisado os textos oficiais que enunciam as linhas orientadoras, assim como acompanhando as opiniões sobre questões de competência linguística e ensino de línguas, tanto em Portugal como nos países ex-soviéticos (na análise das entrevistas em profundidade aos participantes no estudo), chegámos às conclusões seguintes:

- A inexistência de uma política de Português no início de anos 2000 resultou numa predominância de medidas de carácter **reactivo, local**, especificamente

orientado para contextos comunitários particulares e, em geral, **não adequadas ao ensino de língua a crianças;**

- A política oficial em vigor (PII, PLNM) **coloca a língua portuguesa no centro** de atenções educativas, construindo-a como a **única** língua de integração educativa ou profissional, ao mesmo tempo que **invisibiliza e marginaliza todas as outras línguas**, através da sua hierarquização (por exemplo, atribuindo mais valor simbólico ao russo do que ucraniano). Prevalece uma **abordagem do erro** perante outras línguas que não o português. Ou seja, estas são avaliadas de acordo com os erros específicos e as dificuldades que provocam na aprendizagem do português pelos seus falantes. Este tipo de avaliação contribui para o posicionamento minoritário destas línguas no discurso, aqui representadas como bloqueios e obstáculos para uma aquisição perfeita da língua portuguesa;
- A visibilidade reservada a outras línguas e culturas , previstas para espaços de actividade e divulgação cultural, tem apenas o efeito de um **exotismo celebratório que não atribui poder nem cidadania a nenhuma destas línguas;**
- A escolha do termo “Português **Língua Não Materna**” é particularmente feliz, porque aponta para a existência da profunda diversidade de situações de socialização na língua da sociedade de acolhimento. Esta opção evita os problemas que a utilização do termo ‘língua segunda’ pode criar no âmbito da própria reflexão sobre aquisição de línguas adicionais, dada a provável – e no nosso caso, comprovada – situação de uso e aquisição simultâneos de mais do que uma língua no mesmo contexto familiar, cf. Block, 2003;

- Tanto nos discursos como nas práticas, prepondera ainda uma abordagem que quantifica a competência linguística separada de qualquer avaliação social e cultural dos falantes. Na prática observada, os alunos de outras línguas distribuem-se por **níveis**, consoante o perfil linguístico avaliado pelo professor da turma, e vêem a sua **competência registada em portefólios** elaborados com base no Quadro Europeu Comum de Referência para as Línguas, construído para contextos de aprendizagem adulta de língua estrangeira. Os alunos vêem-se assim impedidos de falar as suas línguas maternas nas escolas oficiais, constringidos pelas opiniões dos professores ou pelas suas interpretações da situação linguística;
 - Dada a sua própria história de escolarização e socialização na União Soviética, os pais imigrantes apoiam a política oficial de línguas em Portugal;
 - No contexto local da escola/associação as várias línguas faladas por imigrantes têm tendência a ficar nas margens de comunicação, sendo **a língua russa que ocupa o centro**. Esse facto é explicado pelos entrevistados, seja nas suas próprias histórias de escolarização, seja pela resistência pessoal à política de nativização implementada nos países pós-soviéticos.
3. Desde a sua formação, este espaço foi reconhecido por imigrantes como um espaço de aprendizagem e ensino, onde, directa e indirectamente, interagem **histórias de socialização nas línguas e no ensino** enunciadas por indivíduos de várias gerações. Na base de entrevistas com os encarregados de educação e das observações participadas na escola informal e contextos familiares, foram identificados os seguintes aspectos:
- As interacções entre professora da escola informal e alunos representam um espaço de negociação de géneros, formas e práticas de escrita e leitura. Um

dos factores provenientes do papel institucional de professor assenta em restringir a criatividade linguística através de introdução de géneros, formas e procedimentos pré-existentes, dando uma lição de **socialização e legitimidade** linguística;

- Ao mesmo tempo, os alunos tentam a) encontrar **afinidades** no meio de discursos institucionais do ensino, b) chegar a **compromissos** entre o processamento e a representação de dados linguísticos possibilitada pelos contextos e c) aproximar as suas soluções às expectativas do professor sem perder de vista as **possibilidades** de manifestar as suas próprias identidades multilingues;
- As possibilidades de compromisso e resistência às práticas dominantes são oferecidas pela **recombinação e reciclagem de todos os meios disponíveis para** a prestação de contas na situação comunicativa (por ex. por transliteração), reinventando assim as práticas linguísticas e as suas identidades;
- No âmbito das observações na escola informal e em casa, bem como nas entrevistas, foi possível notar que as opiniões dos pais influenciam de sobremaneira as experiências que os seus filhos recebem com a escrita e leitura. Estas opiniões constroem expectativas dos adultos em relação aos espaços de escolarização dos seus filhos que, por sua vez, servem de filtro de todas as experiências letradas nestes espaços. Por outro lado, as opiniões dos pais sobre escolarização originam nas trajectórias individuais concretas no ensino e aprendizagem, também como traços do imaginário comum ao espaço pós-soviético.

- Alguns dos pais comparam os espaços de escolarização em Portugal e nos países pós- soviéticos em termos de **eficiência e organização estrutural do conhecimento**, autoridade projectada pelo professor, considerando o espaço escolar como um **espaço de conformidade**, onde as oportunidades para a criatividade e questionação ficam condicionadas pelas práticas dominantes;
 - Dada a natureza **híbrida** da escola informal, situada entre a escola formal e a família, este espaço de migrações pode actuar sobre o conjunto de memórias colectivas e individuais de escolarização dos seus participantes e ser ao mesmo tempo um espaço de experimentação de modelos alternativos e apresentar uma possibilidade de resistir aos modelos dominantes. Tendo sido criada pelos pais, a escola **informal** pode dar voz mais directa às suas experiências e opiniões múltiplas sobre o modelo de ensino e competências linguísticas. No entanto, a própria **escolha do modelo da escola** (ao contrário de um clube ou uma associação recreativa) para este espaço determina e influencia as práticas dominantes nele, tendo pre-formatado no discurso tanto os papéis sociais para os adultos (professores ou encarregados de educação) e para as crianças (alunos), bem como a organização do espaço e do tempo. A configuração discursiva da escola informal enquanto uma escola “russa” (ao contrário de uma “ucraniana” ou “inter-cultural”) formula **padrões determinados de uso das línguas**: o uso de alternância de códigos linguísticos só é limitado ao espaço-tempo do recreio e de um contexto sem presença de um adulto vigilante.
4. Neste espaço existem possibilidades de emergência de **novos conceitos de multilinguismo e identidades linguísticas**. Na base de observações e entrevistas aos pais e alunos, foi possível identificar as seguintes noções em jogo:

- Ainda comum entre os pais (e professores) a visão de identidade linguística como resultado de **equação língua-nacionalidade**, proveniente da identidade/ nacionalidade dos pais e vista como **fixa e impossível de mudar**;
- A identidade russa vista como **desvantagem** na sociedade portuguesa, de valor inferior e até negativo no mercado simbólico português;
- As manifestações públicas de identidades linguísticas têm carácter **performativo**, e visam as inscrições no espaço no sentido de uma **participação legítima** na comunidade;
- Das interacções e observações inter-pares e inter-geracionais emergem **reflexões sobre identidades multilingues** enquanto identidades flexíveis, fluidas e múltiplas, o que leva a reconsideração de um senso comum sobre **multilinguismo como a soma de vários monolinguismos**.

Referências bibliográficas:

Alpatov, V.M (1997) 150 yazykov i politika. [As 150 línguas e a política]. Moscovo: Instituto de Estudos Orientais da Academia de Ciências da Rússia.

Bauman, Richard (2000), “Language, identity, performance”. *Pragmatics*, 10:1, 1-5.

Blackledge, Adrian e Creese, Angela (2010), *Multilingualism*. London, New York: Continuum.

Block, David (2003), *The Social Turn in Second Language Acquisition*. Washington, D.C.: Georgetown University Press.

Direcção Geral de Inovação e de Desenvolvimento Curricular, (2005), *Português Língua Não Materna no Currículo Nacional. Documento Orientador*. Lisboa: Ministério da Educação.

Fischer, Glória (2005), “Diversidade linguística, Integração e Portfólio Europeu de Línguas”. *Direcção Geral de Inovação e Desenvolvimento Curricular*, Lisboa: Ministério da Educação.

García, Ofélia (2009), *Bilingual Education in the 21st Century: A Global Perspective*. Chichester: Wiley-Blackwell.

Hymes, Dell (1985; 7^a impr.), *Foundations in sociolinguistics: an ethnographic approach*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Kress, Gunther (2000), *Early Spelling: Between convention and creativity*. London: Routledge.

Mateus, Maria Helena Mira (2002), *Uma política de Língua para o Português*. Lisboa: Edições Colibri.

Peim, Nick (2005), “Spectral Bodies: Derrida and the Philosophy of the Photograph as Historical Document”. *Journal of Philosophy of Education*, 39:1, 67-84.

Pennycook, Alistair (2010), “A plurality of multilingualisms”, Palestra apresentada em MOSAIC Research Centre, School of Education, Universidade de Birmingham, Reino Unido, 21 de Setembro de 2010.

Rogoff, Barbara. (1990) *Apprenticeship in Thinking. Cognitive Development in Social Context*. Oxford: Oxford University Press.

Ricento, Thomas e Hornberger, Nancy (1996), “Unpeeling the Onion: Language Planning and Policy and the ELT Professional”, *TESOL Quarterly*, 30: 401-427.

Portugal (2007), “Plano para a Integração dos Imigrantes”, *Diário da República*, 1.^a série, N.º 85: 3 de Maio.

Scollon, Ron (2001), *Mediated Discourse: The Nexus of Practice*. London: Routledge,

Jornais e textos online:

Campeão das Províncias, “Protocolo visa promover integração e partilha de culturas”, 22.11.07:24.

Diário de Coimbra, “Protocolo promove a interculturalidade”, 22.11.07:6.

Diário de Coimbra, “Promover a integração dos imigrantes de Leste”, 15.01.08:8:

Diário As Beiras, “Protocolo reforça integração de imigrantes”, 15.01.08:6.

Portal de Educação, “Não deixar esquecer a cultura eslava”: <http://www.educare.pt>—
21.07.08

Despertar, “Associação [...] quer avançar com novos projectos”, 17.10.08

Letras tóxicas e instituições terapêuticas: os espaços aparentemente fechados – Clara Keating

Discurso institucional em contexto de toxicodependência: trabalho de campo, etnografia institucional e a produção situada de pesquisa em contextos fechados e sensíveis

O sub-projecto das toxicodependências surgiu de um modo exploratório, antes de tudo mais com a intenção de desenvolver, no contexto português, uma revisão de literatura sobre usos e práticas comunicativas em instituições de saúde a partir de um olhar assumidamente discursivo. Apesar da existência de trabalhos desenvolvidos no âmbito da análise do discurso em contextos institucionais (discursos jurídicos, cf. Carapinha, 2006; Marques, 2007; Gouveia et alia, 2004), tal trabalho, tanto quanto nos é dado saber, não havia ainda sido desenvolvido em Portugal em contextos de saúde pública ou privada, muito menos no âmbito de contextos de tratamento da toxicodependência. Existindo um corpo já desenvolvido de pesquisa social em contextos de saúde em Portugal (cf. por exemplo, o trabalho desenvolvido no âmbito da sociologia da ciência sob orientação de João Arriscado Nunes, cf. Akrich, et al. 2009, Nunes, 2006), concluímos que o enfoque específico sobre questões de “discurso e interacção” tem vindo apenas a ser explorado tendo em conta questões jurídicas, clínicas ou sociológicas mais abrangentes – como as de acesso/exclusão e participação cívica – relevantes para aquelas linhas de pesquisa. No campo da droga e toxicodependência, os trabalhos já recolhidos focam, de uma maneira esperada, em análises de representações relativamente abrangentes sobre a droga, a dependência, e o estigma aliado à identidade de “toxicodependente”, para além de um conjunto de trabalhos desenvolvidos nas áreas da psicologia social, na psicologia clínica, na medicina, com finalidades práticas, principalmente associadas a questões terapêuticas,

criminais ou judiciais, que em tudo apontam para a construção discursiva deste fenómeno como “desordem” (cf. Poiares, 2003). Carlos Alberto Poiares aponta para a existência, no âmbito do tema da droga e da toxicodependência, de um campo vasto de descrição e explicação de um fenómeno complexo que “requer uma multiplicidade de pontos de observação: estudar a droga equivale a dissecá-la, analisá-la em todos os núcleos de convergência com a vida humana” (Poiares, 2003: 76). Apesar da ausência de uma comunidade científica estável, o desenvolvimento da investigação sobre droga e toxicodependência tem aumentado significativamente ao longo das três últimas décadas, mas onde se viram reforçados registos clínico-psicológicos e criminalizadores (reforçando as valências jurídicas e ajurídicas), o que, por si só, indica, de acordo com este autor, a necessidade de uma revisão da literatura crítica sobre a própria construção situada da produção do conhecimento científico nesta área (cf. Poiares, 2003: 85).

Parecemos estar, assim, mesmo no que concerne a pesquisa académica sobre droga e toxicodependência, perante discursos disciplinadores, reguladores, de vigilância, que recuperam simultaneamente ecos de prisão e domesticação da loucura (Foucault, 1977). Neste pequeno sub-projecto, que se assumiu desde logo como exploratório, partiu-se do princípio de que o apoio e tratamento da toxicodependência se faz em contextos fechados, regulados e disciplinados de “terapia”, criados através de processos de normalização que operam na linguagem e nas práticas de escrita e leitura de todos os actores envolvidos no processo. Este “fechamento” e esta “disciplina” configuram-se de vários modos nos três espaços de sociabilidade institucional que os toxicodependentes frequentam quando decidem iniciar o seu tratamento no contexto nacional: o Centro de Apoio à Toxicodependência (CAT), a Unidade de Desintoxicação, e a Comunidade Terapêutica. O Centro de Apoio à Toxicodependência inscreve-se como um serviço público de saúde aberto à comunidade, e como tal, regulado pelas interacções normais

dos encontros de serviço – consultas, salas de espera, interações médicos-pacientes, etc. A Unidade de Desintoxicação funciona como um serviço de desintoxicação física, em internamento hospitalar e tratamento intensivo, e, como tal, sendo regulamentado por um conjunto de normas formais e informais diferentes daquelas do serviço do centro de saúde. A Comunidade Terapêutica – o espaço possível de observação – funciona como um espaço confinado mas de reinserção e aprendizagem de comportamentos sociais que precede a “saída para o mundo exterior” de utentes que passaram com sucesso pelas duas fases anteriores.

Foi nossa intenção, neste contexto, tentar demonstrar a relevância de uma análise que se centrasse nas dinâmicas de significação, discurso e usos da linguagem. Para isso iniciámos uma revisão da literatura nas áreas do discurso em contextos institucionais, longe de atingir plenamente os nossos propósitos. Sendo o interaccionismo simbólico e a análise conversacional dois instrumentos fundamentais na análise social em contextos médicos e institucionais em geral (cf. Sarangi e Roberts, 1999), decidimos proceder a um aprofundamento destas áreas, assumindo a abordagem etnográfica e qualitativa – que também na literatura se considera inovadora – e complementando-a, do nosso ponto de vista, com um enfoque na acção textualmente mediada (dando particular atenção à recepção e produção de materiais escritos). Este tipo de abordagem revelou-se, no terreno, com um significativo potencial prático para a instituição, que, de um modo geral, tomou consciência da necessidade de uma perspectiva integrada sobre linguagem e discurso, presente mas sempre secundarizada em outras áreas do saber. Em contactos diversos com técnicos aliados ao tratamento da toxicodependência, nomeadamente nos primeiros contactos desenvolvidos para a elaboração deste trabalho, foi clara a relevância reconhecida das práticas verbais e textuais como constitutivas da terapia em

si, assim como de todos os espaços terapêuticos e de socialização, principalmente em situação de confinamento como a de uma comunidade terapêutica.

Apesar do interesse demonstrado pela maioria dos actores envolvidos nestes contextos, os processos de autorização de trabalho em contexto terapêutico revelaram-se profundamente morosos e muito pouco produtivos. Cerca de metade do tempo de duração deste projecto foi usado para obtenção de autorizações oficiais para o nosso trabalho, ao qual não foi alheio todo o processo de reestruturação recente dos serviços públicos de apoio à toxicodependência. Tendo procedido a contactos em outros centros e comunidades privadas, para pelo menos explorar um contexto de tratamento, tal foi finalmente conseguido nos finais de 2008. Em Janeiro de 2009 procedemos a contactos concretos com uma comunidade terapêutica privada sediada na zona centro de Portugal e iniciámos um programa intenso de preparação, autorização e participação na vida da comunidade. Este processo revela também o contexto institucional sensível em que este trabalho decorreu, assim como os múltiplos passos de controlo e de anonimidade dos dados a que a própria observadora teve que obedecer, no sentido da protecção das identidades e dos dados pessoais dos participantes e das instituições envolvidas na pesquisa. Regressaremos a este tópico posteriormente, fundamental para uma reflexão sobre a experiência etnográfica em contextos sensíveis.

Trabalho de campo e etnografia institucional: espaços, tempos e textos

Inserida em contexto organizacional fortemente hierárquico, a comunidade terapêutica observada faz parte de uma rede de serviços de apoio social e de “prevenção” de uma instituição de solidariedade social sem fins lucrativos na região centro do País. Esta comunidade faz parte da rede nacional de instituições de acompanhamento terapêutico comunitário para quem fez a etapa da desintoxicação e precede a fase de reinserção social de toxicodependentes, seguida através dos centros de apoio à toxicodependência (CAT). A definição deste espaço inscreve-se no preâmbulo do regulamento escrito desta comunidade terapêutica em particular, que assim descreve as suas funções:

- “a) *travar e inverter o empobrecimento* físico, emocional e social a que os períodos de consumo e de contacto com o ambiente da droga os transportaram;
- b) *reaprender a viver* em abstinência de drogas, ou de quaisquer outros elementos aditivos, respeitando-se como pessoa, com dignidade, capacidade, limites e responsabilidades próprias;
- c) *usufruir* durante o período de internamento *de um meio estável*, que permita aumentar a sua capacidade de tolerância à frustração e o seu grau de autonomia, tendo em vista uma efectiva reinserção social global e finalmente
- d) *gerar alternativas sociais* e potencializar a sua capacidade de auto-crítica.”

A prossecução destes objectivos estende-se por um período máximo de dezoito meses dividido em quatro fases, cada uma com a sua distribuição de direitos e deveres respeitantes à vida comunitária, e definida por uma gradual autonomia de acção por parte do/da utente, tanto no âmbito do serviço dentro da comunidade como na possibilidade de contacto com o mundo exterior. Ao atingir a 4ª fase, o/a utente terá já demonstrado, perante os actores institucionais e a sua comunidade terapêutica, o equilíbrio e o grau de civismo e emancipação que lhe garantem um numero controlado de autorizações de saída e que lhe permitem a preparação para a reinserção social. As *passagens de fase* são momentos cruciais na vida de utentes e permeadas por várias práticas complexas de escrita, leitura e apresentação oral, enquadradas num processo que envolve simultaneamente discursos clínicos, sociais, burocráticos, e de dinâmica de grupos, que se subsumem principalmente numa prática fundamental para o

desenvolvimento e participação dos membros do grupo, denominada de “Avaliação de Estar”. É perante a avaliação de estar, por exemplo, em reunião comunitária, que o grupo considera se determinado membro está – ou não está – em condições para se submeter a uma passagem de fase.

Explícitas nas escolhas lexicais deste excerto do regulamento, exercitam-se, como objectivos primordiais de inserção na comunidade, um conjunto de processos de normalização manifestos na “travagem e inversão de sentidos”, assim como no exercício de reaprendizagem e de socialização num “meio estável”, no sentido de providenciar aos utentes a possibilidade de recriar e reinventar as suas subjectividades em discursos de “dignidade e responsabilidade cívica”. Tais processos de normalização são enquadrados pelo discurso terapêutico, cujo objectivo se centra no tratamento – psicodinâmico, clínico, comportamental e social – da dependência e no acompanhamento que envolve esse tratamento. Neste processo, os contextos de escrita e leitura são profundamente regulamentados e controlados. A vigilância faz parte de um modo de estar e as dinâmicas envolvidas naquilo que se considera “tratamento” está profundamente situado em práticas regulatórias, altamente normalizadas. A produção verbal e textual reproduz este mesmo ambiente fechado e normalizador, certamente acompanhado por práticas resistentes, manipulatórias e criativas. Discursos vários se encontram, por vezes de modos violentos, nesta comunidade – os da ‘terapia’, os das comunidades marginais de onde surgem os toxicodependentes, os do dia-a-dia de socialização em vida comunitária. Procurar descrever simultaneamente as forças normalizadoras e as forças criativas que sustentam a vida social de uma comunidade fechada como esta permite-nos observar o modo como a “terapia” se confunde com a “aprendizagem” por todos os actores envolvidos nesta comunidade de aprendentes, sejam eles técnicos, enfermeiros, clínicos e terapeutas, utentes, observadores,

provedores de serviços vários. Deste ponto de vista, a ‘terapia’ mais não é do que um processo de reciclagem e relocalização linguística em discursos das “pessoas em terapia” sobre si próprias, sobre o mundo e sobre “o seu problema de saúde e dependência”. Também estes conceitos -- ‘saúde pública ou privada’, ‘toxicoddependencia ou adição’ e ‘terapias eficazes’ – são profundamente negociados no contexto de transição estrutural sócio-política e económica que este campo tem vindo a assistir, seja no que respeita às reestruturações sofridas no âmbito das políticas de saúde, concretizadas no debate sobre os programas de apoio à toxicoddependência – privados e públicos – cujas múltiplas abordagens se fazem em dinâmicas complexas de discursos disciplinares jurídicos, médicos, clínicos, psicológicos, político-económicos, no sentido da “avaliação da eficácia” e produzidos por diversos sistemas de prestação de contas (*accountability*). Tais tensões inter-discursivas emergem, por exemplo, em contextos de reuniões de supervisão técnica, onde a prática vigente é a de se colocarem na mesa a multiplicidade de perspectivas – todas elas concorrendo para um processo de normalização e terapia – no sentido de criar consensos e perspectivas dominantes perante uma determinada acção ou situação criadas por um/a determinado/a utente. O mesmo ocorre em contextos de reuniões ou conversas de grupo entre utentes, recorrendo a outros discursos que podem ser enquadrados em processos de resistência e fuga à actividade vigilante, com todo o potencial de manipulação de grupo, e, muitas vezes de associação delirante, que tais discursos transportam.

Tal como já foi referido na introdução, a metodologia utilizada para a observação do campo foi a da "etnografia linguística" – isto é, a participação e a observação de práticas comunicativas e de escrita e leitura na vida de uma instituição durante um considerável período de tempo, no sentido de compreender 'por dentro' as dinâmicas de linguagem que regulam o espaço da comunidade e a criam como tal. Tal metodologia incluiu

entrevistas em profundidade a indivíduos que participam no dia-a-dia da comunidade terapêutica; observação participante na vida da comunidade; recolha de documentos e materiais escritos mais ou menos formais produzidos pelos participantes do estudo, fotografias dos espaços textualmente mediados da instituição (espaços mediados por letras e artefactos escritos, como seja, quadros de recados, posters, sinalética, etc.), recolha áudio ou vídeo de produção verbal em eventos comunicativos, entre outros. Na recolha de dados preliminar, delinearam-se desde logo alguns espaços de intervenção possível, pela parte da observadora, na vida comunitária:

- Espaços de refeições;
- Espaços de lazer e descanso;
- Espaços de actividade ocupacional dentro e fora da comunidade terapêutica (leitura e escrita, cerâmica, etc., mas também hipoterapia, natação, biblioteca, entre outros);
- Reuniões comunitárias;
- Reuniões de supervisão institucional, estudo de casos e de acompanhamento da intervenção da equipa técnica;
- Espaços de atendimento ao público;

A intervenção nestes espaços visou recolher dados de ocorrência natural de interacção verbal, oral e textualmente mediada, assim como analisar a participação dos vários actores (utentes e técnicos) na produção de textos relevantes para a vida comunitária. Para além disso, pretendeu-se seguir a produção textual de vários indivíduos envolvidos na vida comunitária ao longo de um período de cerca de seis meses. Os espaços de intervenção não puderam, por isso, dissociar-se dos tempos e dos ritmos que os constituíram, ambos afectando a produção dos textos que sustentam a existência da comunidade terapêutica, tanto dentro como fora dela. A análise dos ritmos de actividade

e dos tempos da comunidade (durante 24 horas, durante uma semana, durante um mês, durante os tempos mais flexíveis de passagens de fase dos vários utentes envolvidos na comunidade) deu-nos instrumentos importantes para compreender os processos dinâmicos da actividade verbal oral e textualmente mediada. Isto foi feito pelo acompanhamento não só dos actores envolvidos na comunidade, mas também da observação e participação em práticas cruciais de manutenção da vida comunitária (individual e grupal) – por exemplo, a entrevista de admissão à comunidade, a reunião comunitária, as reuniões de supervisão ou as reuniões de acompanhamento técnico.

“A comunidade terapêutica”

*Espaços, tempos e textos
(+ 40 visitas à comunidade, entre Março-Julho 2009)*

Espaços:

Documentação, observação e acompanhamento de espaços de
Dos utentes (e técnicos)
refeições; lazer e descanso;
actividade ocupacional dentro e fora da
comunidade terapêutica (leitura e escrita,
cerâmica, jardinagem, oficina, etc., mas
também hipoterapia, natação, biblioteca,
entre outros);
reuniões comunitárias (ou de evolução);
supervisão institucional, estudo de casos e de
acompanhamento da intervenção da
equipa técnica;
espaços de atendimento ao público
Terapia individual e de grupo
Privados (quartos, etc.)

Tempos:

duração média de 18 meses; quatro fases
(respectivos direitos, deveres e graus de
autonomia e responsabilidade)
Documentação, observação e
acompanhamento de

- Tempos: institucionais,
materiais (posters, jornal de parede,
etc.), pessoais, profissionais e
terapêuticos; outros
- Ritmos: 24 horas, uma
semana, um mês, um tempo de fase,
máximo 18 meses de vida
comunitária
- Momentos: ex. preparação
e produção de textos para passagens
de fase, preparação de cartas
institucionais por utentes ou
técnicos, etc.

Fig. 1- Espaços e tempos da CT

Perante esta participação, foram sendo identificados alguns tipos de textos, eventos e práticas recolhidas ao longo do tempo de participação na comunidade. Salientam-se aqui os mais significativos:

1. momentos de preparação de textos para passagens de fase;
2. textos orais e textualmente mediados produzidos em reuniões comunitárias, reuniões de técnicos ou de supervisão;

3. textos orais e textualmente mediados produzidos em espaços de atendimento ao público, como seja atendimento de telefones, produção de relatórios e actas de todas as actividades da comunidade, ou momentos de passagem de turnos entre os membros da equipa técnica;
4. tendo também como objectivo analisar o processo de relocalização, no tempo, dos textos produzidos por indivíduos vários no espaço comunitário, tornou-se importante fazer o levantamento dos textos individuais produzidos pelos utentes e pelos técnicos, que afectam o seu próprio percurso na comunidade ao longo de um período relevante de cerca de seis meses.

Entre Março e Julho de 2009 fizeram-se 41 visitas à comunidade terapêutica, tendo sido realizadas duas entrevistas a todos os utentes. De uma abordagem exploratória ao contexto, observação do espaço, socialização com os actores, e realização das primeiras entrevistas a utentes, passou-se rapidamente para uma recolha sistematizada de eventos comunicativos relevantes – por exemplo, reuniões comunitárias; atendimento ao público; reuniões de acompanhamento técnico. Tendo tido participação activa no dia a dia da comunidade, a presença da investigadora tornou-se familiar para todos os membros da comunidade terapêutica, que agiram com ela consoante as suas próprias avaliações, necessidades e ideologias pessoais sobre a escrita, a leitura, as línguas, as “artes de bem ler e escrever”, usando-a tanto nas suas funções de “professora de português”, “tradutora de alemão para português”, entre várias outras identidades negociadas no contexto. No período final da estadia em comunidade, procedeu-se a uma 2ª entrevista a todos os utentes (incluindo os recentemente chegados), assim como a entrevistas parciais à equipa técnica, tendo havido acesso a documentação e registos do dia a dia na comunidade, a textos produzidos por utentes e técnicos, assim como

registros de eventos significativos, como sejam reuniões comunitárias ou entrevistas de admissão de novos utentes.

Por falta de disponibilidade e de tempo útil, ficou por fazer o trabalho colaborativo com os membros da comunidade, que incluía a preparação de um evento relacionado com o projecto de Poéticas, mediante autorização e preparação conjunta com a equipa técnica (por exemplo, a organização de uma ou mais oficinas de escrita criativa preparada pela oficina do Projecto das Resistências, ou a produção de um trabalho conjunto entre a comunidade e o projecto de investigação – por exemplo, um vídeo, uma página Web, ou outros a considerar).

Conjunto de procedimentos éticos que pautaram a presença da investigadora no seio da comunidade

Dada a natureza sigilosa dos dados, aliada à garantia inquestionável do anonimato dos falantes e da instituição, foi necessário elaborar um plano detalhado da intervenção da investigadora na comunidade, registados num documento oficial já enviado para a instituição de solidariedade social associada à comunidade terapêutica em causa. Nela descrevemos os procedimentos de intervenção na comunidade e as actividades de pesquisa do seguinte modo:

1. Entrevistas individuais a utentes e a equipa técnica – no máximo de 3 entrevistas em profundidade, com o seguinte guião
 - a) Histórias de vida, e percursos que levam à presença do indivíduo na vida comunitária; descrição da comunidade, dos seus espaços e dos seus tempos, pedido de recolha de textos e eventos comunicativos por um período de duas a três semanas;

- b) História pessoal relacionada com línguas, escritas e leituras, discussão do trabalho individual desenvolvido ao longo do período de tempo solicitado em 1ª entrevista.
 - c) Revisão ou aprofundamento de pontos levantados nas duas entrevistas anteriores, relacionados com a produção, observação e recolha de textos relevantes para a vida individual no âmbito da comunidade terapêutica.
2. Entrevistas de admissão e consulta do registo delas feito.
 3. Recolha de imagens, textos e testemunhos produzidos por gravações áudio e em casos pontuais vídeo, produzidos por utentes internados e técnicos no âmbito da vida comunitária – jornais de parede, documentos reguladores da vida da comunidade terapêutica, actas e relatórios produzidos dos vários eventos constitutivos da vida comunitária e dos utentes envolvidos, gravação de reuniões comunitárias ou de acompanhamento técnico, actividade de expediente e de atendimento ao exterior.
 4. Acesso à documentação e a textos produzidos por utentes e equipa técnica no registo do dia-a-dia da comunidade
 5. Acesso à documentação de textos produzidos pelos utentes ao longo do seu processo terapêutico dentro e fora da comunidade.

Para garantir a confidencialidade dos dados salvaguardaram-se, por escrito e nesse documento, os seguintes normativos e procedimentos éticos, negociados e elaborados em conjunto com a equipa técnica e o director da instituição:

1. Qualquer recolha de dados no âmbito deste projecto só pode ser feita com a expressa autorização de todos os intervenientes envolvidos, com o conhecimento da instituição e no contexto da deontologia aplicável.

2. Toda e qualquer concordância por parte dos interessados pode ser revogada a qualquer momento.
3. Todo e qualquer informação no âmbito deste projecto será colocada à consideração dos intervenientes neste estudo e seguirá as normas de anonimato necessárias à salvaguarda e protecção de dados prevista na Lei.
4. Sobre gravações áudio e vídeo neste contexto institucional,
 - a) todo o material recolhido será sujeito, em caso de apresentação pública, a tratamento que garanta o anonimato dos participantes (como seja a distorção de voz e modos de encobrimento da identidade individual, seja em imagens ou nomes próprios)
 - b) As gravações serão, tal como qualquer outro material recolhido, reproduzidas para os participantes que terão, a qualquer momento da recolha, análise e tratamento dos dados, a possibilidade de retirar a sua autorização de participação no estudo.
 - c) Todo o material recolhido e eventualmente transcrito destina-se exclusivamente aos fins da investigação em causa, nomeadamente a análise de práticas comunicativas textualmente mediadas no âmbito da vida da comunidade terapêutica.
 - d) Para garantir o anonimato dos dados, escolher-se-á, de forma aleatória, um máximo de duas sessões do conjunto mais alargado de gravações para cada tipo de evento, para transcrição e análise.

Foi autorizada a presença da investigadora em todos os espaços da casa, excepto aqueles directamente relacionados com a intervenção terapêutica, como sejam as terapias individuais ou de grupo, que se manifestam apenas indirectamente nos outros espaços.

Observação e análise de alguns dados: Os espaços institucionais, fechamentos e resistências

A descrição do desenvolvimento dos contactos, do desenrolar do trabalho de campo e do material recolhido no âmbito da participação nesta comunidade terapêutica ilustra por si só o exercício de vigilância, resguardo e disciplina envolvido no trabalho etnográfico em contextos institucionais sensíveis como este. Neste contexto exercitam-se, como pontos de partida de qualquer criação de sentidos, actos de produção verbal e textual decorrentes dos processos de normalização feitos pelo discurso terapêutico, cujo objectivo se centra no tratamento da dependência e no acompanhamento clínico, social e psicológico que envolve esse tratamento. Aliado a este discurso terapêutico, encontramos-nos perante um contexto fechado, regulado, com ecos de prisão (em muitos casos, em real alternância a esta) e intoxicado de discursos legais, criminais e sociais associados à “reinserção social”, existindo em coexistência de uma série de outros discursos aliados aos “hábitos de consumo”. Apesar de condenados e proibidos, muitos destes discursos do consumo (com todos os aspectos de delírio, manipulação e desejo que lhes estão associados e que, de um modo ou de outro sustentam o próprio sentido de si da pessoa que os utiliza) vão entrando num jogo de aproximações e distâncias que criam uma complexidade imensa e de difícilíssima descrição. Neste sentido, uma abordagem que torne objectivos os usos da linguagem escrita e falada nestes contextos, pode ajudar a explicitar alguns nexos de tensão que surgem, tantas vezes de modo inesperado, num ambiente de vida fechada e quase laboratorial como aquele existente em comunidade terapêutica.

Um dos objectivos desta pesquisa visou recolher ocorrências naturais de produção verbal, tal como estas são enquadradas em eventos localizados nos espaços da

comunidade terapêutica em observação. Tal como já foi referido, a recolha de ocorrências naturais de produção verbal (oral e textualmente mediada) pretendeu seguir metodologias já estabelecidas nos estudos da Pragmática Linguística e da Sociolinguística Interaccionista, a Análise Conversacional e a Análise do Discurso, que visam uma análise microscópica das dinâmicas da interacção verbal, seja entre pares de falantes, seja em interacções de grupos. Esta análise microscópica comporta a observação de fenómenos linguísticos orais como trocas verbais, inferências pragmáticas, usos de entoação e suas inferências, interrupções ou sobreposições de fala, que fazem parte da produção verbal em situações de ocorrência natural. Em análises interaccionistas recentes, onde a gravação vídeo foi autorizada, analisam-se também as dinâmicas sobrepostas da produção verbal e paraverbal, como sejam a linguagem postural, expressões faciais, etc. (cf. Sarangi & Roberts, 1999). A abordagem que agora propomos é a de articular com maior detalhe, não só a produção dos textos escritos e com outra longevidade (aqueles textos que ficam como memória e registo na instituição), mas também capturar as dinâmicas micro-interaccionistas que levam às decisões que ficam registadas, por escrito, nesses mesmos textos. Pressupõem-se, neste tipo de análises, abordagens performativas, que englobam não só os textos e enunciados produzidos, mas também momentos de enunciação, enquadrados naquilo que Goffman denominou como a construção discursiva da “ordem da interacção” (que nos permite, por exemplo, reconhecer determinada actividade verbal/textual como uma “conversa”, uma “entrevista”, ou uma “reunião”, ou um episódio relacionado com determinada situação co-construída e partilhada na memória individual e colectiva dos participantes). Ao contrário dos registos escritos (que normalmente capturam os elementos léxico-gramaticais que partem de avaliações genéricas dos textos, muitas vezes associadas à mancha gráfica da escrita), as gravações áudio e vídeo permitem capturar um maior

número de elementos da manifestação semiótica, enriquecendo de sobremaneira a observação e a análise dos dados. No conjunto do trabalho, elas permitem complementar a observação empírica de algumas dinâmicas da construção de sentidos subjacentes à vida da comunidade terapêutica, e ilustrar com mais acuidade as ordens de interação que sustentam determinados eventos cruciais na vida da instituição – por exemplo, a reunião comunitária vs a reunião de supervisão, o atendimento ao público vs a conversa informal em espaços comuns, ou o jogo de cartas. Aliando metodologias centradas na produção oral, por um lado, e na produção escrita e textual, por outro, pretende-se inscrever este trabalho numa linha de pesquisa que define a actividade linguística como “acção textualmente mediada” (cf. Dorothy Smith, 1990), onde oralidade, conversação, e modos de inscrição textual em artefactos materiais (como sejam documentos, diários, ou outros artefactos de escrita e leitura, que utilizem tecnologias mais ou menos complexas – papel e lápis, tecnologias de informação, entre várias outras), sustentam e agem numa complexa rede de práticas sociais e institucionais de naturezas diversas.

Tal como já foi referido, este tipo de abordagem centrada na produção e actividade semiótica pode ter efeitos também práticos para as instituições em causa, já que estas são forçadas a desenvolver no seu trabalho uma perspectiva integrada sobre linguagem e discurso, presente nas áreas profissionais e disciplinares relevantes, mas normalmente tratada de modo secundário. De uma perspectiva académica, esta pesquisa tentou entrar em diálogo interdisciplinar com as outras linhas desenvolvidas no âmbito do projecto lato sobre questões de poética no mundo contemporâneo. De uma perspectiva prática, este projecto exploratório tenta pilotar a possibilidade de se expandir numa cartografia de práticas comunicativas e discursivas em contextos terapêuticos, enquadradas numa reflexão sobre comunicação em instituições de saúde, que tome como caso particular o

espaço de acção no âmbito do tratamento à toxicodependência. Os resultados práticos deste tipo de observação e recolha de dados foram reconhecidos, tanto por técnicos como por utentes, como de grande utilidade para a comunidade local e com repercussões no sentido da tomada de consciência do papel da linguagem na construção de um (outro) sentido de si, situado nos projectos (pessoais ou profissionais) com que cada um entra na comunidade. Este enfoque permitiu também tomar consciência de que grande parte do processo terapêutico se centrava em determinadas aptidões desenvolvidas no âmbito da escrita e da leitura (e muitas vezes na aprendizagem de uma língua que, afinal não era a única existente no repertório de alguns dos participantes), criando, assim, em todos os envolvidos, uma reflexão mais cuidada sobre os seus próprios passos de criação de sentidos, mediados por um conjunto de aptidões linguísticas. Não sendo de todo desejável, pois aqui se pretendia um olhar tanto quanto possível centrado no processo de produção textual numa dada instituição fechada, os resultados e as observações de práticas de comunicação e interacção pareceram tornar-se úteis, também para criar instrumentos analíticos que permitissem aferir, em tempos de avaliação exigente da eficiência destes tipos de instituições, o papel da linguagem e da comunicação na prática profissional, terapêutica e institucional. Dado que as narrativas dominantes sobre estes contextos são profundamente institucionais – isto é psico-clínicas, médicas, jurídico-legais, criminais e sociais, no sentido da domesticação da “desordem” -- propusemo-nos aqui adoptar e manter um olhar alternativo centrado nas dinâmicas, assumidamente desordenadas, de acção semiótica pelo que nos distanciamos da utilidade e apropriação estratégica do nosso estudo pelos discursos institucionais envolvidos. Tais são alguns dos riscos dos trabalhos sensíveis e das etnografias institucionais, onde, como em toda a etnografia, questões de ética constantemente se interpenetram no processo de construção do conhecimento.

Pretendemos, assim, neste relatório, fazer uma breve descrição de algumas das acções textualmente mediadas, a partir da identificação de três tipos de actores envolvidos na vida comunitária. Em primeiro lugar, reconhecem-se, pelo uso repetitivo da palavra por todos os participantes envolvidos, as “situações”, isto é, um conjunto de acções reconhecidas por todos os actores da comunidade como potenciais focos de tensão. Estas “situações” circulam por todos os espaços comunitários, pessoais, grupais e institucionais, e a identificação das “situações do dia” constitui um dos tópicos principais, não só das reuniões técnicas e de supervisão, como também das reuniões comunitárias. Descreveremos sucintamente uma destas situações precisamente para identificar o tipo de circulação de textos e de sentidos feitos neste contexto comunitário.

Em segundo lugar, as pessoas envolvidas, que, em entrevistas de profundidade, narram, em género autobiográfico, as suas próprias experiências pessoais, sociais e institucionais associadas, não só à toxicodependência, mas a todo o processo da construção de hábitos de consumo de droga, o valor e a dependência física e psíquica de substâncias, assim como das razões que os levam a estar naquele momento, numa comunidade terapêutica; nestas entrevistas focámos em particular nas questões de comunicação, produção de textos, experiências vividas com escrita, leitura e linguagem.

A pergunta que suscita estas mesmas narrativas é comum a todos os actores envolvidos (utentes, técnicos, outros indivíduos envolvidos na sobrevivência desta comunidade): Como é que aqui chegou? E por que textos – ou práticas textuais – passou para cá chegar? Em terceiro lugar, os textos (ou artefactos textuais), definidos como os resultados materiais de produção verbal e não-verbal, motivados por factores situados nos contextos discursivos, não só de quem os produz mas de todos os materiais necessários à própria produção da escrita: canetas, papéis, ecos e associações descritas e registadas, tipos de géneros textuais utilizados, formas e modos de inscrição da escrita.

Nesta secção do relatório, descreveremos brevemente como observámos a construção de espaços e de algumas situações, a cuja existência não é alheia uma análise dos momentos, ritmos e ciclos de vida, ou seja de tempos comunitários. De seguida, descreveremos em pormenor um indivíduo, o seu percurso e o modo como assistimos à sua produção de textos. Ao criar esta linha de análise, esboçamos, neste relatório final, algumas conclusões sobre o modo como quereremos aprofundar, em trabalhos posteriores, a natureza situada das escritas (e das leituras) em espaços confinados como este.

Espaços de substância

O “espaço da substância” cria-se pela alusão directa, inferida ou pressuposta, feita por todos os membros da comunidade, às substâncias susceptíveis de criar dependência química ou física nos utentes. Em fase já de limpeza física e de “reaprendizagem à vida social” (como foi referido por um dos monitores), ou seja “dentro do jogo dos direitos e deveres com vista à reinserção social”, são vários os casos em que os indivíduos recorrem a substâncias de compensação medicamente assistida para se manterem aptos para o funcionamento quotidiano. Exemplos disto são a prescrição da metadona (como mecanismo químico de compensação e seguindo um processo clínico de gradual emancipação do uso de drogas), ou os medicamentos aliados ao tratamento dos duplos diagnósticos (toxicodependência aliada a diagnóstico como a esquizofrenia, entre outras), recorrentes nos casos clínicos desta comunidade terapêutica. Sendo muitos destes utentes medicados nesta base, a procura de um equilíbrio entre o bem-estar psicofísico e as substâncias tomadas é uma das preocupações fundamentais e uma das razões principais da estadia destes utentes em comunidade terapêutica.

Independentemente dos casos clínicos considerados mais complicados, é interessante notar como, em contexto regulado e clínico e em utentes considerados equilibrados (isto é, sem qualquer sintoma diagnosticado de ‘doença mental’, por exemplo, esquizofrenia), as substâncias aparentemente mais inocentes – e portanto autorizadas a circular dentro da comunidade mediante autorização prévia – passam a ser objectos a que os discursos e as acções dos utentes se ancoram, como modo de manter, na gíria dos técnicos, “comportamentos lá de fora”. A “purga dos comportamentos”, isto é, a aprendizagem de uma vida quotidiana sem dependência de substâncias é, aliás, reconhecida como uma prática vigente no tipo de terapêutica proposta nesta comunidade, mas também recorrente em outras comunidades com outras tradições (como por exemplo, os Narcóticos Anónimos), de acordo com entrevistas feitas tanto a técnicos como a utentes que frequentaram outras CTs. Apesar de já terem passado por uma desintoxicação física, este conjunto de utentes, do ponto de vista psíquico, parecem estar, na perspectiva dos técnicos, ainda profundamente dependentes da própria representação da substância, sendo este um dos pontos principais da terapia neste espaços.

Observámos, assim, o modo como substâncias aparentemente inócuas como o paracetamol, a nicotina, a l-carnitina, ou qualquer outra substância ‘legal’ como o ginseng – tomam proporções de substância susceptível de criar nos utentes estados de prazer, força, liberdade, intensidade, fuga ou um delírio que evoque o bem-estar suscitado pelas drogas duras ou pelos químicos anteriormente consumidos. Esta performatividade da substância, ou seja o exercício verbal – semiótico – de consumo da substância, torna-se muito claro em muitos dos dados recolhidos, e é particularmente bem ilustrado nos excertos de diários produzidos por um dos utentes, aqui apresentados.

3.5.9

Foi-me facultado L-carnitina para os meus exercícios que tenho descurado muito ultimamente, pensava oferecer uma ganza de carnitina ao Z. mas foi-me

negado. Experimentei o produto na natação a fazer 200 metros e consegui mas fiquei com dor de cabea para o resto do dia. Tenho muita vontade de sair daqui em forma por isso não posso descurar o meu treino. Alis agora que tenho a carnitina deveria intensificá-lo acompanhado pelas minhas leituras de Nietzsche.

4.5.9

Já sem dores de cabea retomei o meu treino de musculao, de resto o meu stock de tabaco está a diminuir bastante e estou preocupado com a saída do Z. pois vou pedir um aliado valioso na casa.

4.7.09

Após uma reunião comunitária atribulada de ontem apaziguei o X. com caralhos básicos sobre não violência e ofereci amparo ao Y quando o encontrei a chorar. Na nossa reunião fiz uma partilha salomônica muito apreciada pelo resto do grupo em que fiz ver os erros de ambas as partes. Creio que se não tivesse segurado o X ontem na reunião ele tinha agredido o Y seriamente e seria expulso. Ainda bem que o segurei Eles fizeram as pazes na reunião de residentes, e valorizaram a minha interveno apaziguadora. De resto luto contra a reduo de medicao que   coisa que eu queria mas que me causa algumas perturbaoes de sono. O meu objecto é sair daqui sem tomar nada.

Nos excertos acima apresentados, uma análise simples da organizao textual permite-nos ver como a L-carnitina², facultada ao utente como suplemento alimentar, se enquadra em expressões como “*oferecer uma ganza de carnitina ao Z*”, “*experimentar o produto na natao a fazer 200 metros*”. Associam-se estas representaoes da substância ao exercício físico em que o utente obsessivamente se empenha (natao e musculao), assim como às leituras compulsivas de livros de Nietzsche que o utente traz da biblioteca, todas concorrendo para um intensa experiência do corpo, na memória que este tem dos estados de prazer e forma de estar propiciados pela antigas substâncias. Este tipo de mecanismo de associaoes textuais permitem-nos identificar algumas das

² L-Carnitina é uma substância que desempenha um papel importante no metabolismo da gordura, transportando os ácidos gordos de cadeia longa, para a mitocôndria (fonte energética das células), contribuindo assim para a combustão da gordura. O metabolismo das gorduras nas células musculares, pode ser melhorado com a ajuda adequada de Carnitina, desta forma a energia retida pelo músculo   também aumentada. Carnitina é produzida pelo organismo em pequenas quantidades. Esta pode ser armazenada pelo organismo através da maior parte do tecido muscular. Através de uma dieta balanceada são absorvidas entre 50 e 100mg de carnitina diárias. A fonte mais rica em carnitina é a carne (especialmente a carne de carneiro). Em dietas vegetarianas, são encontradas pequenas quantidades de carnitina. (<http://pt.wikipedia.org/wiki/Carnitina>, consultado em 7 de Fevereiro de 2011)

dinâmicas de realocação do próprio estado de dependência (seja ela física ou imaginada) por estes utentes em vida comunitária.

Outro exemplo ilustrativo deste tipo de comportamento prende-se com o tabaco, que neste contexto funciona como uma moeda de troca, e de onde surgem algumas das regras e proibições aliadas ao “funcionamento da casa”, fundamentais para a criação de uma disciplina institucionalizada de comportamentos individuais em comunidade. Sendo o tabaco controlado e contabilizado – uma tarefa desenvolvida por utentes em fase avançada, com “mais tempo de casa”, logo, com reconhecida autoridade -, é em torno do tabaco que observamos alguns pontos de tensão que revelam alguns dos comportamentos de resistência por diferentes utentes. O limite de número de cigarros, imposto pela instituição e parte das regras da casa, é constantemente contornado, seja pela troca de cigarros entre utentes (em si controlada e muitas vezes denunciada em reunião comunitária), seja pelo tipo de cigarros fumados (se de enrolar, se de filtro), seja pelo modo de fumar – “como se fosse uma ganza”/“fumar as beatas dos outros” – denunciados por outros utentes (em reunião comunitária, por exemplo) e aí enquadrados como comportamentos desviantes. Este tipo de denúncia e desmontagem, feita por utentes, das estratégias de fuga de outros utentes, pode ser considerado simultaneamente um mecanismo de vigilância e punição que coloca quem pune e denuncia em situação de superioridade perante a instituição, e quem é punido e denunciado em estado de alerta máximo. São estes tipos de comportamento que tornam visíveis os dispositivos – também linguísticos – de vigilância, castigo e controlo que subjazem ao funcionamento deste espaço comunitário terapêutico, fazendo parte, no sentido que Michel Foucault propõe, da arquitectura discursiva deste espaço em panopticon³. Ele é também assim

³Aqui na sua tradução em inglês: “Hence the major effect of the Panopticon: to induce in the inmate a state of conscious and permanent visibility that assures the automatic functioning of power. So to arrange things that the surveillance is permanent in its effects, even if it is discontinuous in its action; that the

apropriado por alguns utentes, que associam esta vigilância a experiências anteriores de criminalidade ou prisão, assim reforçando um modo encarcerado de estar. Porém, torna-se claro em outros utentes que este tipo de vigilância se enquadra num discurso terapêutico de tratamento que para eles faz sentido, doloroso mas útil no futuro (“para nosso bem”, como diria um dos utentes entrevistados). É precisamente esta coexistência de regimes de sentido que se tornam explícitos numa análise da acção textualmente mediada, pois desafia-nos a identificar o ponto de encontro das linhas percorridas por falantes, textos, objectos e discursos envolvidos, configurando também os espaços de acção criativa que permitem determinados investimentos e imaginações de futuro para uns, mas não para outros.

perfection of power should tend to render its actual exercise unnecessary; that this architectural apparatus should be a machine for creating and sustaining a power relation independent of the person who exercises it; in short, that the inmates should be caught up in a power situation of which they are themselves the bearers”. Foucault, Michel, 1977.



6.7.09

Já consegui dormir o que significa que me estou a adaptar bem à medicação nova. Na reunião comunitária fui chibado (itálicos meu) pelo V. relativamente ao facto de fumar cigarros de enrolar, senti-me bastante mal e traído com isso, não esperava essa atitude da parte dele. Só X admitiu fumar tbem e só o M me deu uma palavra de defesa. Os outros ou estavam comprometidos ou queriam crucificar-me. De resto decidi deixar-me de vez desses cigarros de enrolar senão estarei sempre comprometido. Esta reunião foi um rude golpe numa fase muito boa que eu andava a atravessar. De resto vimos um bom filme chamado Culpado ou inocente com o Kevin Spacey, é um bom actor

Fig. 2 – Espaços de nicotina

Criando espaços pela circulação de textos e sentidos: A situação do ginseng

Já foi mencionada a importância das “situações” que, durante o tempo de participação da pesquisadora na comunidade, foram surgindo nos vários espaços de intervenção. As “situações”, identificadas e assim denominadas por todos os participantes, são conjuntos de episódios concretos que criam padrões reconhecidos por indivíduos e grupos como exemplos de problemas (potenciais ou reais) que afectam a vida comunitária e que necessitam de intervenção e/ou resolução por todos os participantes. A análise destas situações revelam-nos de forma muito clara a complexidade das relações de poder – isto é de reprodução, resistência e manipulação da autoridade e hierarquia – manifestas na estrutura da vida comunitária – e concretizadas na circulação (e circularidade) dos sentidos por todos os actores desta comunidade fechada. A forma de emergência e “resolução” (por exemplo, o silenciamento ou o reconhecimento e legitimação) destas situações, dá-nos instrumentos para analisar o que prevalece (o que tem mais ou menos peso onde, como e quando) e o que permanece na vida e na memória institucional e terapêutica de todos os participantes envolvidos. Ao mesmo tempo, elas revelam as

formas criativas com que indivíduos tentam manusear o contexto em que se encontram, assim como os mecanismos usados por actores institucionais, para controlar, resolver e, eventualmente, silenciar as tensões emergentes. A situação do “ginseng”, assim denominada por todos, é neste caso, particularmente ilustrativa do tipo de circulação de sentidos que encontramos na vida comunitária. Ao mesmo tempo, ilustra as redes de relações institucionais que sustentam a vida desta comunidade em particular. Os dados recolhidos sobre esta situação surgem do cruzamento de entrevistas, textos e interacções várias durante um período de tempo (com mais ou menos intensidade) que durou cerca de um mês.

O *ginseng* é uma substância que foi requerida por PN, numa das suas visitas regulares ao centro de saúde do CT. PN sentia-se em baixo e queixou-se ao médico e ao psicólogo que precisava de uma substância que o arribasse, facto que foi ignorado por ambos os técnicos. Alegando necessidade de visita médica e tendo esta sido autorizada, PN dirige-se ao centro de saúde e faz o mesmo pedido (não sendo claro, nas narrativas de PN, de onde surge a ideia do ginseng, se de PN, se do médico do centro de saúde)

O *ginseng* configura-se como um tipo de substância, cujo consumo necessita de uma autorização especial por parte das autoridades da instituição. Dada a pouca atenção dada a este pedido pelos seus interlocutores directos, PN utilizou o subterfúgio da ida ao centro de saúde para pedir a um médico de clínica geral que lhe receitasse esta substância. Ao fazê-lo, PN furou as regras da comunidade que prevêm a mediação de toda e qualquer situação médica pelo psicólogo de serviço, a assistente social, e o psiquiatra (neste caso o Director Clínico da Comunidade). Este intervém apenas no caso do reconhecimento da existência, de facto, de uma situação de saúde que ultrapasse a capacidade de intervenção dos técnicos, incluindo os enfermeiros, da comunidade terapêutica. Como tal, o ginseng passa a “situação” que necessita, não só de um debate e

de uma informação dada a todos os membros da comunidade, como também a um conjunto de actuações quanto à avaliação de estar de PN, a serem discutidos, debatidos e resolvidos em reunião comunitária.

Entre 15 e 20 de Junho de 2009, “a situação do ginseng” é o tema principal da semana. Isto significou que em qualquer evento comunicativo em que a pesquisadora participou houve referências à situação do ginseng, sejam elas explícitas (como tópico de conversa) ou implícitas (por pressuposição, inferência ou expressões que remetem para um conhecimento partilhado, por exemplo “aquela situação”). Assim, o “ginseng” aparece nos seguintes momentos e eventos comunicativos recolhidos durante esta semana:

1. Entrevista de profundidade a PN – o ginseng é um tópico enquadrado como a) ilustração do funcionamento da presente CT em oposição a outras CT de outras tradições terapêuticas, já experimentadas por PN; b) exemplo de uma avaliação negativa da “qualidade do serviço desta CT”, do ponto de vista de um consumidor; c) caso concreto de vitimização dos utentes por uma instituição fechada e regulada por discursos prisionais e não terapêuticos; d) necessidade básica não satisfeita (num ordem de desejo, consumo e provisão de serviços)
2. Encontros informais em espaços exteriores e de fumo: enquadramento é feito consoante os utentes em interacção, muitas vezes sendo silenciado como um tipo de comportamento já familiar em PN;
3. Entrevista a psicólogo clínico: o ginseng é apresentado, não como substância, mas como um exemplo concreto do tipo de situações que necessitam intervenção clínica em espaços de terapia individual e grupal (ordem terapêutica)

4. Entrevista a assistente social: o ginseng é enquadrado como um exemplo de um tipo de pedido de aquisição (uma prática burocrática), que pode ou não ser viabilizado consoante as possibilidades económicas do requerente, que depende do perfil social dos utentes admitidos na comunidade. É assim, enquadrado numa ordem burocrática.
5. Reunião comunitária: a situação do ginseng é um dos pontos da ordem de trabalhos da reunião comunitária da semana. Normalmente os pontos da ordem de trabalho incluem uma exposição (feita por PN), assim como uma ronda de opiniões por todos os participantes na reunião, relativos à resolução do “problema do PN”.
6. Interações várias na sala de recepção – ou a sala dos monitores, com vista a
 - a) marcação de consultas de PN para o centro de saúde
 - b) escrita de actas do dia (passagem de turnos entre monitores e técnicos)
 - c) escrita das actas das reuniões comunitárias
 - d) tópico e assunto de trabalho na reunião semanal de supervisão técnica

A substância em si aparece passado um mês no dia 22 de Julho de 2009 em reunião de supervisão técnica, em que o psicólogo clínico procede, na presença dos técnicos, ao acto de arquivar um conjunto de objectos (entre eles, a caixa de ginseng) confiscados a PN no decorrer do tempo da situação no mês anterior. Tendo entretanto fugido da CT, PN deixara alguns dos seus pertences, que precisam agora ser documentados como parte do registo burocrático da presença deste utente na instituição. A referência ao objecto ginseng enquadra-se agora na decisão de aceitar PN de regresso à vida da CT, a partir

outra vez da fase de iniciação, decisão que será tomada nas semanas seguintes no âmbito da reunião comunitária.

O objecto *ginseng*, então, está situado numa rede de acções que constroem um determinado espaço semiótico, reconhecido por determinados actores como uma “situação”. Este espaço semiótico ultrapassa o aqui e o agora, prolonga-se em ritmos e tempos de longevidades várias, cristalizando o conjunto de tensões de vigilância e resistência dos vários indivíduos que participam na comunidade e nos grupos que a constitui. A situação vai, assim, para além do momento imediato do evento comunicativo, concretizando um conjunto de práticas comunicativas fundamentais à manutenção da vida comunitária. É a circulação, por entre os actores da comunidade, assim como a sua reconfiguração conforme a interacção e a actividade, que faz surgir “a situação do ginseng” a dados momentos e lugares, simultaneamente a faz presente e ausente, tanto nas memórias individuais como na memória partilhada por aquela comunidade particular. O objecto *ginseng* está então situado – ou seja, viaja por nexos de práticas discursivas que simultaneamente reproduzem a existência da comunidade e criam linhas de fuga para espaços outros. É sintomática, aliás, a fuga concreta deste utente durante o tempo da situação do *ginseng*, e o modo como todas estas situações fazem parte da “normalidade” do quotidiano terapêutico desta comunidade.

Pessoas e textos: forjando sentidos de si a partir de um corpo violentado

Se se torna óbvio o processo de vigilância e fechamento deste contexto institucional, o enfoque em “situações” com ciclos de vida específicos torna clara a natureza polifónica e dinâmica destes processos de vigilância, situados em discursos contraditórios, muitas vezes apenas identificados em momentos efémeros de criatividade. O enfoque na situação permitiu-nos identificar – a uma escala média de espaços e de tempos – alguns dos momentos em que a vigilância e o silenciamento foram sendo discursivamente forjados em actividades concretas. Esta identificação, porém, também situa a actividade semiótica em linhas de fuga que nos permitem identificar a existência de outros processos de reinvenção em jogo naquele tempo e lugar. O tempo de elaboração deste relatório não nos permite analisar a complexidade das situações que tanto nos dizem sobre a vida institucional. Queremos, antes do mais, deter-nos nos processos de destruição, e reconstrução que observámos ao longo do tempo de terapia de um dos utentes em particular e no modo como estas dinâmicas se apresentam num conjunto de artefactos textuais por ele produzidos. A análise detalhada deste outro “nó de percursos” – a intersecção entre percursos pessoais – descritos em narrativas biográficas – e percursos de produção de textos – actos de escrita – permite, não apenas observar os actos de criação de sentidos de si por este utente, mas também observar, na produção textual deste indivíduo, o modo como os lugares e os ritmos desta comunidade se interseccionam em complexa multiplicidade.

Biografia (descrição densa)

R não tem mais de 20 anos e veio para a CT depois de uma estadia prolongada na ala da Psiquiatria no hospital da cidade. Oriundo de uma família portuguesa residente na África do Sul, R. frequentou escolas comunitárias de português naquele país, apesar de considerar que a sua língua dominante foi, até essa idade, o inglês. Aos 14 anos, R. sai da

África do Sul com a sua mãe como resultado de problemas familiares e instala-se numa cidade do centro de Portugal. Os seus consumos iniciam-se nesse verão, com idas a raves e festas na zona. As substâncias de consumo de R foram sempre «limpas» -- não deixam traços. Mas faziam-no voar mais alto que as gaivotas e por isso mesmo ele roubava motas nas lojas para voar por cima dos automóveis. Houve um dia que as suas asas o impeliram a trepar para uma janela num terceiro andar e voar dela abaixo mas houve quem o impedisse. Ele não se lembra disto, contaram-lhe. Talvez por estas razões é que encontramos o R no hospital psiquiátrico em 2008 e no início de 2009 na CT, com o cérebro, como ele próprio disse, “completamente fodido”. O cérebro, talvez. O sorriso, não. E então o brilho dos olhos, muito menos.

O R entrou na CT ao mesmo tempo que eu. Em Março sentámo-nos na mesma mesa de almoço (eu e ele ficámos na mesa dos mais novos, com a supervisão do utente mais velho). O R tinha dificuldade em segurar nos talheres e levar a comida a uma boca que se babava pelos cantos da boca a cada garfada de arroz com frango. R comunicava por sorrisos e olhares, enquanto se levantava e deslocava ao terraço, com as pernas entarameladas mas sempre com o apoio de outros utentes, para descansar do esforço do momento social da refeição. Durante dois meses, observaram-se graduais melhorias. Em Maio o R revelou, numa ida à praia em inícios de primavera, a tenacidade de quem quer jogar à macaca mas a quem as próprias pernas não deixam. Afinal, é esse mesmo seu projecto individual, pessoal e intransmissível – reaprender a andar, comer, falar, usar os movimentos. É também por esta razão que o R insiste em estar comigo todas as semanas desde Maio, já com outra energia: aprender português para fugir ao inglês que ele agora associa ao seu cérebro destruído, desenhar letras para controlar os movimentos finos, falar com alguém de fora para mostrar à irmã mais nova (agora com 14 anos nem feitos) que esta vida não leva a nada. Em Junho e Julho, o R já come com a boca fechada, intervém com o discurso da CT nas reuniões comunitárias, usa os seus gaguejos para alturas que lhe convém. E acaba sempre as intervenções em comunidade com uma expressão dita com um sotaque lusoangloafricano (afinal era conhecido no meio como “O Africano”): “meus irmãos, este é mais um 24 sobre 24”.

Os diários do R são as tarefas semanais que ele se propõe fazer para mim. Ele quer ler e escrever, principalmente em português. Considera J um dos melhores escritores e leitores da CT, porque este o leva à Biblioteca e lhe sugere a obra de Nietzsche, e de “Zen de inspiração budista” para exercitar a leitura. São os símbolos retirados destes textos Zen que mais prendem a atenção de R. R associa o tempo que demora a segurar na caneta e a desenhar os desenhos como espaços de meditação, escape e paz interior. R., aliás, demora bastante tempo a desenhar letras em palavras, carregando na caneta com toda a força para controlar a escrita de letras miudinhas num doloroso processo de auto-controlo. E porque isto o cansa, que é exercício físico, alterna com os desenhos que se situam em cima da página que aqui apresento, também em esforço doloroso, mas com um outro prazer. A sequencia de símbolos desenhados nos textos do R demoraram uma semana a desenhar,

que é nada mais do que o tempo de inscrição das pequenas frases que ele coloca na página e que considera como “o seu diário”. Uma frase por dia, um esboço de símbolo Zen por dia, alimentado por leituras, e momentos longos de silêncio e meditação. R considera que “não sabe escrever”, muito menos em português. Mas os desenhos, as tatuagens (como aquela que tem desenhada nas suas costas, desde a omoplata esquerda até meio das costas), são a sua predilecção. Quando sair daqui, diz R, vai gravar na pele o 24 sobre 24 da sua estadia na CT.

Sotaques anglo-luso-africanos, a língua inglesa, isso é escape e fuga. Isso não se faz com a pesquisadora. Na opinião do R, cabe a esta orientá-lo pela norma do português, em constantes pedidos de diagnóstico do erro e no investimento de uma norma imaginada – “por favor, corrija-me”. Volta e meia o “erro” surge, soando ao som lusoangloafricano -- “hoje tivemos a prender a fazer balões de S. João”. O uso do inglês aparece em espaços de fuga a instituição, em conjunto com o crioulo do J, do alemão do M. e de várias gírias e registos tóxicos, que os próprios associam a “comportamentos lá de fora”, a modos de fumar cigarros como se fossem ganzas (altamente punidos por toda a comunidade), e exercitados de preferência em tempo de descanso e “escape”, em amena cavaqueira no terraço da casa.

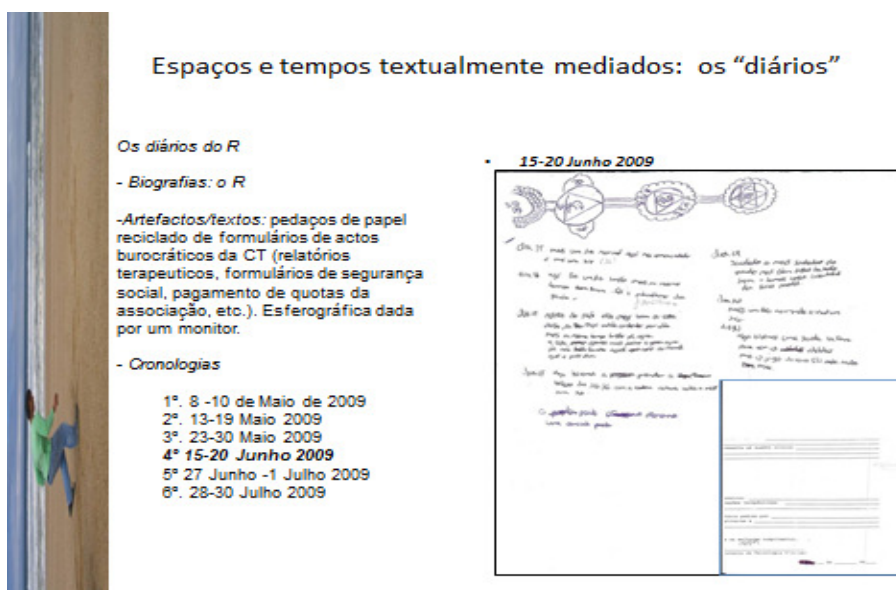


Fig. 3 - Os diários do Rui

Os diários do R

Os “diários do R” são pedaços de papel reciclado de formulários de actos burocráticos da Comunidade Terapêutica (restos de relatórios terapêuticos, formulários de segurança social, pagamento de quotas da associação, etc.). Tanto os pedaços de papel como a

esferográfica foram providenciados ao R por um monitor, e mediante autorização prévia discutida em interações com os técnicos quanto à intervenção individual pela pesquisadora junto a este utente. Todo o contexto material de produção destas escritas é, assim, configurado por um conjunto de outros eventos comunicativos, em diálogo com vários actores: em primeiro lugar, situado nas entrevistas individuais com R, surgiu o pedido de registar por escrito todo o tipo de actos de escrita, leituras, e outras interações comunicativas que fossem relevantes para o utente durante um período de duas ou três semanas – uma espécie de “diário de escritas e leituras”. Nele o utente registaria o tipo de textos que manipulou durante o dia, no sentido de tornar consciente a quantidade de actos quotidianos que envolvesse o uso de escrita (e o uso de papel e lápis). R considerou este pedido relevante para a sua necessidade de aprender a ler e a escrever em português, e também na sua necessidade de registar as acções quotidianas no seu tempo em comunidade – o “24 sobre 24”. Em segundo lugar, a produção destes “diários” foi negociada previamente como parte do programa de recolha de dados inscrito na proposta deste projecto de investigação no seio da comunidade. A cada passo de produção de diários, houve necessidade, em particular com este utente, de dar a conhecer aos técnicos (terapeuta, assistente social, monitores e enfermeiros que acompanhavam o R) o tipo de “intervenção” feito pela pesquisadora de fora, no sentido de monitorizar cuidadosamente o comportamento de um utente em estado particularmente frágil. Foram recolhidos 6 textos deste tipo produzidos e elaborados por este utente durante um período de dois meses (entre Maio de 2009 e finais de Julho de 2009). Estes 6 textos correspondem a 6 semanas de trabalho, produzidos demoradamente pelo utente (assim foi relatado por outros membros da comunidade) e parte das suas tarefas de escrita e leitura diária em português.

De um ponto de vista visual, a disposição gráfica desta página recupera alguns elementos textuais do género do diário: datas, seguida de uma frase que relata um acontecimento relevante passado no dia, dispostos em duas colunas cuidadosamente alinhadas e produzidos no espaço de uma semana. Inscritas também neste texto em particular, estão algumas marcas de “correção do português”, expressamente pedidas pelo utente, ou outras marcas ortográficas que explicitam a caligrafia minúscula produzida por este utente. Estas marcas, assim como os pedidos de correção de “erros”, foram feitas em colaboração com o utente, em eventos posteriores de partilha de textos e sua discussão. O texto inscreve-se num pedaço de papel reciclado de um formulário burocrático pertencente à vida institucional da comunidade e providenciada pelos técnicos da casa. A produção escrita deste texto não se limita à grafia, nem ao género textual do diário, mas entra em diálogo com os desenhos situados na barra superior da página, inscritos também num formato minúsculo de pequenos traços circulares, triangulares e outros, que reproduzem os símbolos inscritos nas páginas dos livros sobre meditação budista requisitados por R na visita semana da comunidade à biblioteca municipal. Em entrevista de discussão deste mesmo texto, R justifica a inserção destes desenhos como espaços de escape à produção das letras e das frases abaixo apresentadas – na sua opinião, o trabalho da escrita do português é tão moroso e difícil que necessita ser alternado com os momentos de meditação e descanso que lhe são providenciados pelo acto de desenhar os símbolos budistas. A barra acima apresentada é, por isso, o resultado de uma sequência de acções de fuga a uma escrita ortográfica e um espaço de encontro de R perante o próprio acto da inscrição e representação de si nestes diários. As ligações entre os símbolos dão uma dinâmica aparente de linearidade no tempo de produção destes desenhos, um pouco na lógica de passagem do tempo representada pela sequência tradicional das datas. Estas produções, porém, foram feitas em alternância,

onde uma se tornava espaço e linha de fuga da outra, num processo de criatividade e actividade múltipla que, na ausência de um enfoque na acção mediada por textos, se tornaria invisível para a observadora.

Transcrição léxico-gramatical (R)

Dia 15 mais um dia normal aqui na comunidade mais um 24

Dia 16 foi um dia triste mais ao mesmo tempo bom. Foi o penúltimo do p.

Dia 17 notícias do p ele chegou bem a casa

dele, eu fiquei muito contente por ele

Mas ao mesmo tempo triste pk agora

A casa aparece mais pekino e gives (riscado) agora

Já não tenho aquele apoio da xxx velho

Que o p dava

Dia 18

Hoje teivems a xxx prender a xxx xxxfazer

Balõese de são João com a xxx monitora katia e mss

Um 24

O xxx p xxx oferseu-me

Uma camisola preta

Dia 19 saudades e mais sadades do

p mas alem disso tatudo

Bem + temos tods intertidos

Das festas peipelos

Dia 20

Mais um dia normale e mais um

24

Dia 21

Hge tivemos uma saida la fora

Para ver os xxx atletas

Para os jogos do euro fei xx muitaBue(riscado)fixe

As escolhas léxico-gramaticais neste texto demonstram um tipo de registo que corresponde ao género de um diário pessoal, produzido por notas e confissões, aqui posicionadas pela saída, naquela semana, do utente mais velho (P) a quem R recorria como apoio e orientação na vida da comunidade. Ao longo da semana estão também retratadas algumas actividades que compõem a vida quotidiana da comunidade, neste caso particular a preparação das festas populares no dia 19. Não há qualquer relato sobre o acto da escrita, ao contrário de outros utentes, para quem a escrita e a leitura eram por si só actos autónomos, fundamentais para a sobrevivência desses utentes em comunidade. Há, sim relatos das actividades relevantes para R, no sentido da sobrevivência quotidiana neste espaço. Independentemente de uma caligrafia minúscula, a ortografia apresentada revela um conjunto de “desvios à norma” (avaliação assim pedida por este próprio utente), e que podemos eventualmente associar a um conjunto

de factores vários e com uma relevância parcial para a nossa observação. Ela pode ser interpretada como fruto de uma exposição irregular à ortografia do português, eventualmente devido a uma escolarização feita apenas desde os 14 anos em Portugal, e permeada de soluções ortográficas que revelam um falante bilingue com recursos em inglês, em vias de exploração da escrita em português – por exemplo, «teivemos» associa-se, de facto, à produção fonética revelada por R deste tipo de formas [t^heivAEmS] em mais do que uma entrevista; o mesmo na produção ortográfica «peipelos» por «populares», palavra enunciada por R como [peipelO:s] também mais do que uma vez; ou a representação ortográfica de «pequeno» por «pekino». De ressaltar também escolhas lexicais rasuradas como «bué» fixe ou a representação ortográfica comum de «entretidos» por «intertidos», ausência de pontuação, que revelam o registo de “anotações pessoais” produzido por este utente, assim como a transliteração imediata e a escolha apressada de representações linguísticas suscitadas pelo momento da escrita.

A atenção dada às materialidades multimodais deste texto assim como à representação léxico-gramatical da parte verbal pode e deve ser expandida com uma abordagem sobre os mecanismos semióticos existentes entre imagem e texto verbal. É porém, nosso intuito situar estas análises de representações textuais (isto é, como produtos de inscrições várias e sustentadas por suportes semióticos diferentes – verbal e visual) na dinâmica dos tempos e dos ritmos da acção situada de R. Estes ritmos implicaram, por exemplo, um momento ritual diário de produção do texto e do desenho, inscrito na página e relatado por R nas entrevistas; um momento ritual semanal, organizado entre o utente e a pesquisadora de encontro e discussão – e eventualmente produção de marcas - - na página do texto; podemos ainda identificar os ritmos e os tempos do próprio papel utilizado, com ciclos de vida própria (como formulários institucionais) e posteriormente reciclados para o fim da produção dos diários por R., assim demonstrando a circulação

destes materiais nas diversas escalas de espaço e tempo produzidas pela própria comunidade e pela própria instituição, em dinâmicas de realocação, desterritorialização e reterritorialização ou, na terminologia sociolinguística discursiva aqui utilizada, de “recontextualização” (Bernstein, 1996; Fairclough, 1999) ou “re-escalamento” (em inglês *re-scaling*, cf. Blommaert, 2007, Collins et al., 2009, mas também Kell, C., 2009 e Iedema, R. 2003).

Em síntese, as acções do R estão situadas em espaços asfixiantes – desde um corpo que não controla às dinâmicas complexas de manipulação, subversão e vigilância por todos os actores que o circundam e o disciplinam. De facto, podemos assumir que a base inicial de linguagem de R é o gaguejo, mas que ele aprende, com o tempo, a usar de forma estratégica à medida que se socializa nos modos da comunidade. As escritas e os desenhos do R demonstram no entanto uma profunda força que ilustra o esforço de uma criatividade transformada em controlo de si próprio e do seu corpo. De facto, R apropria, exige, e sente necessária a própria vigilância, a disciplina, o controlo e a norma, como forma de exercitar a violência simbólica (em repetição e performatividade de odiosas dualidades -- sim/não, 0/1) que lhe permite forjar e investir em um qualquer sentido de si, que assim – e paradoxalmente – age em fuga e em resistência ao desgarre e à fragilidade que este utente reconhece e sofre no próprio corpo. Sendo este acto de imposição e submissão à disciplina, logo acto último de exercício de poder, ele torna-se, por isso mesmo o lugar do exercício da fuga.

Referências bibliográficas

Akrich, Madeleine; Nunes, João Arriscado; Paterson, Florence; Rabeharisoa, Vololona (orgs.) (2009), *The Dynamics of Patient Organizations in Europe*. Paris: Presses de l'École des Mines.

Bernstein, Basil (1996), *Pedagogy, Symbolic Control and Identity*. London: Routledge.

Blommaert, Jan (2007), Sociolinguistic scales, *Intercultural Pragmatics*, 4-1, 1–19

Chouliaraki, Lillie; Fairclough, Norman (1999), *Discourse in Late Modernity: Rethinking Critical Discourse Analysis*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Creese, Angela (2008), “Linguistic ethnography”, in: King, Kendall; Hornberger, Nancy (org.), *Encyclopedia of Language and Education*, 2ª impr., volume 10: *Research Methods in Language and Education*. New York: Springer Science and Business Media LLC, 229–241.

Deleuze, Giles; Guattari, Felix (1987), *A Thousand Plateaux: Capitalism and Schizophrenia*. Trad. Brian Massumi. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.

Engeström, Yrjö (1999), “Activity theory and individual and social transformation”, in: Engeström, Yrjö; Miettinen, Reijo., Punamaki, Raija-Leena (org.), *Perspectives on Activity Theory*. London: Cambridge University Press, 19–38.

Fairclough, Norman; Jessop, Robert; Sayer, Andrew (2004), “Critical realism and semiosis”, in Joseph, Jonathan; Roberts, John (org.), *Realism, Discourse and Deconstruction*. London: Routledge, 23–42.

Foucault, Michel (1977), *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*.

Traduzido para o inglês por Alan Sheridan. New York: Pantheon.

Foucault, Michel (1984), “Dits et écrits 1984. Des espaces autres (conférence au Cercle d’études architecturales, 14 mars 1967)”. *Architecture, Mouvement, Continuité* 5, 46–49.

Gouveia, C., Silvestre, C. & Azuaga, M.L. ,orgs.(2004), *Discourse, Communication and the Enterprise: Linguistic Perspectives*. Lisbon: University of Lisbon , Centre for English Studies, Portugal.

Iedema, Rick (2001), “Resemiotisation”, *Semiotica*, 137, 23-39

Iedema, Rick (2003), “Multimodality, Resemiotisation: Extending the Analysis of Discourse as Multi-Semiotic Practice”, *Visual Communication*, 2(1), 29-57.

Jones, Kathryn (2000), “Texts, mediation and social relations in a bureaucratized world”, In: Martin-Jones, Marilyn; Jones, Kathryn (org.), *Multilingual Literacies: Reading and Writing Different Worlds*. Amsterdam: John Benjamins, 209–228.

Kell, Cathy (2009), “Weighing the scales: recontextualization as horizontal scaling”, In Collins, James; Slembrouck, Stef; Baynham, Michael (org.), *Globalization and Language in Contact: Scale, Migration and Communicative Practices*. London: Continuum.

Kress, Gunther (2000), *Early Spelling. Between Convention and Creativity*. London: Routledge.

Kress, Gunther (2003), *Literacy in the New Media Age*. London: Routledge.

Lemke, Jay (2000), "Across the scales of time. Artifacts, activities, and meanings in ecosocial systems", *Mind, Culture and Activity*, 7 (4), 273–290.

Marques, Maria Aldina (2007), "Narrativa e discurso político: Estratégias argumentativas, in Ana Gabriela Macedo e Maria Eduarda Keating (org). *O poder das narrativas. As narrativas do poder*, Braga, Universidade do Minho/CEHUM, pp. 303-316.

Nunes, João Arriscado (2006), "A pesquisa em saúde nas ciências sociais e humanas: tendências contemporâneas ", *Oficina do CES*, 253.

Poiares, Carlos Alberto (2003), "Droga: Deambulação em torno da investigação científica", *Revista Toxicodependências*. Edições IDT. Vol.9-3: 75-86.

Rodrigues, Maria da Conceição Carapinha (2006), *Contributos para a Análise da Linguagem Jurídica e da Interação Verbal na Sala de Audiências*. Tese de Doutoramento, Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra, mns.

Saranghi, Srikant; Roberts, Celia (org.) (1999), *Talk, Work and Institutional Order: Discourse in Medical, Mediation and Management Settings*. Berlin and New York: Mouton de Gruyter .

Smith, Dorothy (1990), *Texts, Facts, and Femininity*. New York: Routledge.

3. “Essa marca que eu tenho na língua’. O papel da escrita criativa na reinserção social: um estudo de caso”

Teresa Fonseca

Introdução

Eram muitas as dúvidas e interrogações que tinha quando, em Setembro de 2005, iniciei a minha experiência de leccionação no Centro Educativo dos Olivais⁴ em Coimbra, Centro da responsabilidade da Direcção-Geral da Reinserção Social, do Ministério da Justiça. Ao longo dos últimos cinco anos, as dúvidas avolumaram-se e as interrogações tornaram-se cada vez mais prementes. As leituras, que tenho vindo a fazer, e a experiência de prática lectiva, que vou adquirindo, têm-me mostrado que a educação em instituições de ensino como este Centro Educativo pode ter um papel tanto mais crucial no processo de reinserção social dos jovens quanto mais afastada estiver da experiência de educação institucional que a maioria dos alunos traz consigo. Esta constatação foi o primeiro motivo para a minha escolha da poesia e da escrita criativa como objectos de estudo e metodologias de trabalho. Uma escolha que me levou por caminhos diferentes, a novas interrogações que, por sua vez, me levaram a este trabalho.

Este é um estudo exploratório em que se pretende indagar acerca da utilidade da poesia e da escrita criativa no ensino da língua e da literatura a jovens em cumprimento de medida tutelar educativa no CEO. As perguntas que estão por base deste trabalho são, então, as seguintes:

⁴ Doravante indicado no texto como CEO.

(a) Que experiência de escola trazem estes alunos?; (b) Que “escritas” revelam?; (c) Como usar a matéria da linguagem para visibilizar identidades? (d) Poderá o uso dinâmico da linguagem desvelar jogos de poder e ideologias, e contribuir, deste modo, para uma sobrevivência *da e pela* língua?; (e) De que forma a sua participação em oficinas de escrita criativa e em leituras de poesia, bem como a publicação dos seus textos na revista *Oficina de Poesia*, podem contribuir para reforçar competências, pessoais e sociais, facilitadoras do processo de reinserção social e do exercício da cidadania?

Este é um estudo que parte do pressuposto de que o acto de ensinar e o papel do/da professor/a são também actos de cidadania: actos de pesquisa, política e socialmente situados. Subjacente ao seu enquadramento teórico está a teoria “standpoint”. Genericamente descrita como um método pós-modernista de análise do discurso, a teoria “standpoint” é, segundo Sandra Harding, a teórica feminista que apresentou uma primeira tipologia dos modelos de crítica feminista à ciência, não só uma metodologia, mas também uma filosofia, uma epistemologia e uma estratégia política, que se assumem como formas de conseguir poder por grupos socialmente marginalizados e/ou oprimidos (Harding, 2004: 2). Criticando as noções tradicionais de objectividade e rejeitando a neutralidade aparente do conhecimento científico, Harding propõe uma metodologia a que dá o nome de “strong objectivity”. Repudiando a identificação entre os conceitos objectividade/neutralidade, a proposta de Harding pode incluir-se num conjunto de teorias críticas que adopta uma posição que o sociólogo Boaventura de Sousa Santos denomina “pós-modernidade inquietante ou de oposição” (Santos, 1999: 204) – porque, reconhecendo o descrédito das soluções modernas para certos problemas sociais, busca outras soluções na chamada teoria crítica pós-moderna. O conceito de

“objectividade forte”, proposto por Harding, vem sublinhar a distinção entre objectividade e neutralidade aqui tornada clara por Sousa Santos:

A objectividade decorre da aplicação rigorosa e honesta dos métodos de investigação que nos permitem fazer análises que não se reduzem à reprodução antecipada das preferências ideológicas daqueles que a levam a cabo. A objectividade decorre ainda da aplicação sistemática de métodos que permitam identificar os pressupostos, os preconceitos, os valores e os interesses que subjazem à investigação científica supostamente desprovida deles. Assim concebida, a objectividade é uma «objectividade forte», para usar uma expressão de Sandra Harding (1991,1993). É esta objectividade que permite dar conta adequadamente das diferentes e até contraditórias perspectivas, posições, etc, que se defrontam quanto ao tema em análise. Isto, no entanto, deve ser feito de maneira a evitar dois vícios igualmente graves e ambos assentes na fuga à argumentação: a recusa em argumentar a favor ou contra qualquer posição por se pensar que o cientista não pode nem deve tomar posição; ou a recusa em argumentar em favor da posição própria por se pressupor que ela, longe de ser uma entre outras, é a única ou a única racional e, como tal, se impõe sem necessidade de argumentação. Nem a objectividade nem a neutralidade são possíveis em termos absolutos. A atitude do cientista social crítico deve ser a que se orienta para maximizar a objectividade e para minimizar a neutralidade. (Santos, 1999: 207-208)

A partir da crítica às noções tradicionais da objectividade, defende-se uma epistemologia reflexiva aplicada ao espaço da pesquisa em que o sujeito do conhecimento é colocado no mesmo plano do objecto e questionado enquanto tal. À luz desta metodologia se dá voz aos que foram silenciados pela ciência tradicional e se defende a implicação política da ciência na promoção dos direitos humanos (Harding, 2004: 3).

Na convicção de que experiências diferentes trarão um novo conhecimento de nós próprios e do que nos rodeia, procurei, na minha investigação e partindo da experiência

de produção de textos poéticos no espaço aparentemente ‘disciplinado’ da sala de aula, observar nos alunos os processos de formação de dinâmicas criativas e de reflexão, e, assim, de actos de resistência a um sistema fechado. Este estudo pretende, deste modo, aceitar a inevitabilidade de ser um acto político de busca de um determinado tipo de conhecimento para uma dinâmica de sobrevivência, sendo este, precisamente, o enfoque da teoria “standpoint”. Tendo em conta o meu papel de professora dos alunos em causa e havendo, por isso, a possibilidade de uma grande aproximação, de um contacto directo e relativamente prolongado com o grupo, trata-se de um estudo interpretativo e em permanente processo, que pretende valorizar o entendimento da realidade pelos alunos que nela participam, rejeitando-se, desde logo, a ilusão da neutralidade de quem pesquisa. Este é um estudo embrionário que se vai fazendo estudo qualitativo de inspiração etnográfica, já que parte da observação e interpretação de escritas múltiplas, gerando dados a partir do ponto de vista dos participantes e norteando-se pelos “princípios da reflexividade e estranhamento tão caros à chamada pesquisa etnográfica cuja ênfase incide sempre sobre o processo e não sobre o produto.” (Teis, 2006: 7)

No CEO, as semanas de aulas revelam-se eternos começos e inesperados finais. Dependendo da duração da medida, o tempo de permanência do aluno tanto pode ser de dois anos como de dois meses. O início do cumprimento da medida é quase tão inesperado para os/as professores/as como para o jovem e o número de alunos por turma pode variar todas as semanas. A constante busca de novas estratégias e materiais torna-se imperativa, já que o desfasamento de início de cumprimento de medidas pode implicar ter, na mesma turma, um aluno que lá está há mais de um ano e um outro, acabado de chegar. E os alunos são implacáveis nas críticas às aulas que “lhes dão mais do mesmo”.

Se a inclusão de exercícios de escrita criativa na planificação das minhas aulas nasceu dessa necessidade de reinventar estratégias de descoberta do prazer da escrita e da leitura, a minha prática vai, gradualmente, ganhando novas dimensões à luz de conceitos como descentramento e incompletude (questões abordadas por filósofos como Gilles Deleuze e Felix Guattari [1986] ou sociólogos como Boaventura Sousa Santos [1997], entre outros) levando-me, agora, à proposta da escrita criativa como abertura à possibilidade de inauguração de uma linha de fuga (Deleuze e Guattari, 1986), possibilidade de linguagens outras, também etnopoéticas (como diriam os teóricos Rothenberg e Tedlock [1970], num modelo agonista da linguagem a abrir reais possibilidades de criação de novas linguagens e de novas identidades a descobrir – sempre em excesso (Lecerle, 1990). De todas estas questões me ocuparei no 1º capítulo deste trabalho.

Não é possível recuperar o exacto momento em que a estratégia do uso da poesia se impôs na planificação das minhas aulas, mas a primeira motivação para que a poesia aparecesse, a propósito de quase todos os assuntos, habitando o mesmo espaço de muitos outros conteúdos a leccionar, encontro-a, inevitavelmente, na transformação/expansão do meu olhar sobre os alunos e sobre a minha prática lectiva que o instrumentos teóricos e metodológicos abordados no seminário de “Poética e Cidadania”, bem como através da minha ligação ao projecto “Oficina de Poesia”, a partir de 2006, provocaram em mim. A “Oficina de Poesia” existe como Curso Livre da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, com o apoio do Centro de Estudos Sociais, desde 1996, sendo coordenado por Graça Capinha. Foram as reflexões sobre poesia e poética, bem como as propostas de exercícios de escrita criativa, que este curso me proporcionou, que me ensinaram a olhar o texto poético como “um marginalizado discurso do conhecimento e como uma prática de cidadania: um trabalho de intervenção

sobre a linguagem do senso-comum, e uma responsabilidade de interferir na ordem do mundo”, assim o descreve Graça Capinha na página de apresentação do Projecto. “Oficina de Poesia” significou, então, e significa hoje, para mim, uma inquietação intelectual que me impulsiona à participação em leituras públicas, à dinamização de oficinas de escrita criativa, à criação de poemas, à publicação na revista *Oficina de Poesia. Revista da Palavra e da Imagem* e, mais importante, a esta pesquisa que agora apresento.

Os exercícios de escrita foram acontecendo cada vez mais frequentemente porque, na verdade, os alunos respondem sempre de uma forma muito positiva às aulas que os incluem. No espaço fechado, disciplinado, regulado, do CEO, há como que uma erupção de resistências criativas. Por cada objecto que se proíbe, um outro nasce. No ensaio “Meios ao dispor da Poética”, o poeta britânico Eric Mottram dá-nos conta desse processo e das técnicas e meios para evitar uma poesia canónica de cariz confessional, repudiando “os poetas do «eu» diarístico [que] cozinham os seu produtos embalados e prontos a consumir, reduzindo o ser humano a algo meramente mecânico”. (Mottram, 1997: 48) Exemplificando também com os seus próprios poemas e a propósito do seu livro *Estuaries*, Mottram conta-nos da sua investigação acerca do sentido do vocábulo *estuário* e dos termos «estuar» e «estuação» que, surpreendentemente, ele descobriu poder significar “ferver” ou “erguer-se” e “perturbação febril” e “ebulição”, respectivamente. Esta concepção de escrita torna o poema um espaço de energia e de intensidade natural que, rasgando a imagem que temos de nós próprios, nos ultrapassa. Esta concepção de escrita encontra em cada um de nós um lugar natural de erupção criativa e afirma que todos podemos ser poetas – tal como os meus alunos provaram ser.

A minha adaptação ao CEO foi, antes de mais, uma adaptação às inúmeras proibições a que os meus alunos estavam sujeitos, mas cedo me habituei a reconhecer

pequenos sinais de resistência em escolhas simples como as calças a escorregar das ancas, as meias propositadamente desemparelhadas, a t-shirt desafiadoramente do avesso, a simulação do fumo de um cigarro com pó de giz e um pedaço de papel enrolado no imitar quase perfeito do motor de uma mota a vir da garganta. Há também objectos que ganham um inesperado valor, que se tornam preciosos: as cartas que se recebem e que se enviam, as esferográficas que não se podem ter nos quartos, os calendários para contagem decrescente dos dias que não passam, as fotografias que não se podem tirar, a roupa pessoal que os alunos não podem usar dentro do Centro... Como escapar ao espaço asfíxiante das regras e proibições? Como desafiar a norma? Como criar a variação diária para que o tempo não pare?

O primeiro desafio da escola pareceu-me sempre ser o de provocar a estranheza nos alunos; para que eles a vejam como um lugar interessante há que fazê-los acreditar que a sala de aula pode ser um espaço de criatividade, de recuperação de memórias (mesmo as dolorosas ou, sobretudo, as dolorosas) e de liberdade para viver a sua identidade. Aqui, o uso da poesia e da escrita criativa em sala de aula constitui, antes de mais, uma tentativa de revelar a complexidade da actividade lectiva: traduz-se num esforço sistemático de ter de analisar a situação, “comum” (?), de aprendizagem da língua portuguesa como se fosse uma outra língua. Procurei descobrir, no 2º capítulo deste trabalho, se o panorama das publicações sobre escrita criativa em Portugal revelava alguma preocupação similar.

A estranheza necessária ao processo começa na preparação das aulas com o recurso sistemático ao texto poético, cumprindo-se essa estranheza no acto de escrita pelos alunos e na estranha facilidade com que o texto acontece a partir dos exercícios. Os sinais de que devo continuar a provocá-la são fugazes e ambíguos: “lá vem a stôra com a poesia outra vez! ainda se fizéssemos outra vez daqueles poemas que mandam

pausa...”. Há uma espécie de momento solene nas aulas dedicadas à produção de “poemas que mandam pausa”: é o momento da leitura em voz alta. Essa tarefa fica, habitualmente, a meu cargo, já que os alunos preferem que seja eu a fazê-la e quase todos me exigem o anonimato. Após a primeira leitura, há invariavelmente sinais de orgulho mas, sobretudo, estranheza por parte do autor que, após devidamente certificado do impacto positivo provocado nos colegas que vão soltando um “tá fixe!” ou “quem é que fez esse?”, se “acusa” para receber os louros. E há sinais de estranheza nestes autores perante o texto que acabaram de produzir: porque a linguagem lhes oferece uma reinvenção e nela se realocizam.

Vítimas da chamada monocultura do saber e do rigor do saber que é, segundo Boaventura de Sousa Santos, uma das principais formas de uma dada entidade ser tornada não existente socialmente, estes alunos estiveram sempre fora do cânone de produção de qualquer conhecimento e, por isso mesmo, vistos como ignorantes ou incultos (Santos, 2006). O lugar de margem que ocupam é, em primeiro lugar, espaço de transgressão a essa condição. A designação de *Centro Educativo* torna-se, por isso, irónica, já que a primeira razão destes alunos se encontrarem, hoje, neste espaço recua, provavelmente, ao contexto onde, já simbólica e literalmente *descentrados*, terão nascido. Num breve ensaio em que aponta a margem como um espaço de abertura radical ou de radicalidade de escolha, diz Bell Hooks: “we are transformed, individually, collectively, as we make radical creative space which affirms and sustains our subjectivity, which gives us a new location from which to articulate our sense of the world” (Hooks, 2004: 159). É assim que vejo o texto poético no contexto de *Centro Educativo*: como um movimento para um lugar habitado por novas formas e onde a marginalidade possa ser muito mais do que um espaço de privação. O texto poético é, na realidade, um lugar de possibilidade radical, um espaço de resistência, um lugar

crucial para a produção de um discurso contra-hegemónico, que não habita apenas as palavras, mas que pode nascer nelas. Disso mesmo nos dá conta o poeta americano Charles Bernstein quando afirma:

Only when the taboos against incomprehensibility are transgressed does it become apparent that there is an excess of meaning in the cracks we have spent our days sanding down and sealing over. (...) To be comprehensible to all – the telos of the language of what is called science – is to censor (a collective repression) all that is antagonistic, anarchic, odd, antipathetic, anachronistic, other. (Marginal.) (*Outside.*) So poetry can be the *censer* of these spirits from the unknown, untried, unconsidered – really just unacknowledged – that now, as if they always had, bloom in vividness. (Bernstein, 1992: 183)

As propostas de Bell Hooks e de Charles Bernstein transformam/relativizam o topos da marginalidade e colocam-no em cada um de nós – já que a possibilidade da radicalidade de perspectiva de onde se vê e cria, a capacidade de imaginar alternativas a um centro e as novas palavras para o (des)habitar existem em cada ser humano:

At times, home is nowhere. At times, one knows only extreme estrangement and alienation. Then home is no longer just one place. It is locations. Home is that place which enables and promotes varied and everchanging perspectives, a place where one discovers new ways of seeing reality, frontiers of difference (Hooks, 2004: 155).

Depois há, no 3º capítulo deste estudo, os poemas. Acredito, com Maria Irene Ramalho que: “o teórico vai sempre menos fundo do que o poeta” e “só a poesia sabe, no seu dizer, que todo o discurso é poder; e que dizer é sempre não dizer.” (Ramalho, 1997: 10,19)

I – O Centro Educativo como Lugar de Escuta: A Escrita Criativa, a Escola e a Cidadania

1.1 Incomplet _ d_ : um exercício ecológico para pensar a escola – algumas hipóteses

I can't go on. I'll go on.

Samuel Beckett

*Vestes o que coses e que tu pintas na solidão
Como criança e ensinas ao corpo com grande paciência do novelo
A vida com palavras antigas dos santos da tua vida
Ou do vulcão
não deixes de viver sobre a pele
Como duma criança*

T.⁵

A comunicação social chama-lhes “jovens rapazes delinquentes”. Eles são, na verdade, quase todos jovens, rapazes, delinquentes e pobres; muitos deles são jovens, rapazes, delinquentes, pobres e negros; ou, quase sempre, jovens, rapazes, delinquentes, pobres, negros e/ou emigrantes. São, na sua maioria, jovens de diversas origens étnicas minoritárias e que, nas escolas, são normalmente encaminhados para os chamados “Serviços de Psicologia e Orientação” por se tratarem de jovens com “dificuldades de aprendizagem, dificuldades de relacionamento interpessoal, perturbações de desenvolvimento e personalidade, problemas de comportamento.”⁶ Na Lei Tutelar Educativa⁷, estes jovens são referidos como “menores internados” em Centro Educativo.

⁵ Poema resultante da participação de um aluno numa oficina de escrita criativa dinamizada, no CEO, pelo projecto “Oficina de Poesia”, em 13 de Março de 2008. Neste exercício de escrita foram usados textos de vários autores, desafiando os alunos a reescrevê-los. Por razões óbvias, o nome destes alunos não será revelado.

⁶ Definições que constam dos documentos oficiais do Ministério da Educação. Vide <http://w3.dren.minedu.pt/index.php?controller=cms&action=view&id=89>

⁷ Disposição legal que regula a prática, por menor com idade compreendida entre os 12 e 16 anos, de facto qualificado como crime. A prática de um crime pelo menor dá lugar à aplicação de medida tutelar educativa.

Tendo iniciado o meu trabalho em Centro Educativo como professora de Língua Portuguesa, encontro-me, desde 2008, a leccionar a área de Linguagem e Comunicação, data em que aí foi implementado o modelo de educação e formação de adultos (EFA), que inclui uma formação de base e uma formação tecnológica compostas pelas seguintes áreas: Matemática para a Vida, Linguagem e Comunicação, Língua Estrangeira, Cidadania e Empregabilidade, Tecnologias de Informação e Comunicação, Aprender com Autonomia, Jardinagem e Espaços Verdes, Marcenaria, Canalização e Alvenarias/Construção Civil. De notar que, desde a implementação deste modelo de educação (originalmente concebido para adultos com experiência profissional), as áreas de Educação Visual e de Expressão Musical deixaram de se constituir como oferta para os alunos de Centro Educativo.

E, contudo, a ausência de uma relação destes alunos com as artes significa negar-lhes o acesso a um conjunto de competências consideradas essenciais pelo próprio Ministério da Educação que, no Currículo Nacional do Ensino Básico, descreve as artes como sendo “elementos indispensáveis no desenvolvimento da expressão pessoal, social e cultural do aluno (...) formas de saber que articulam imaginação, razão e emoção (...) [e que] perpassam as vidas das pessoas, trazendo novas perspectivas, formas e densidades ao ambiente e à sociedade em que se vive”⁸.

Foi esta a razão que me levou a procurar, de alguma forma, a possibilidade de lhes devolver esses “elementos indispensáveis” através da Escrita Criativa e da Poesia. O que tenho verificado, ao longo dos últimos cinco anos de experiência como professora destes “jovens rapazes delinquentes”, é que, na verdade, não existe o chamado “aluno de Centro Educativo”. O que vejo, no meu dia-a-dia, é um vasto leque de rostos incompatíveis, uma cacofonia de vozes, uma pluralidade de sons, uma polifonia de

⁸ Vide <http://www.dgidc.minedu.pt/recursos/Lists/Repositrio%20Recursos2/Attachments>

silêncios – e o que conluo é que de pouco vale aos meus alunos a minha/nossa constatação (reafirmação) de um velho refrão de exclusão e delinquência, já sempre a envolvê-los. Para além do que possa significar qualquer tentativa de ordenação ou agrupamento dos perfis dos “delinquentes juvenis” constantemente traçados por teóricos de várias áreas de conhecimento (como a sociologia, psicologia ou direito)⁹, há diferenças e divergências que se impõem e os afastam uns dos outros, gerando graves conflitos e manifestações violentas de poder e liderança no dia-a-dia do CEO; e há diferenças e divergências de todos quantos insistam e tentem impor-lhes um modelo (in?)comunicativo de educação que, na verdade, desde cedo, os persegue no espaço social/formal da escola. Assim, estou convicta de que apenas num lugar que se permita ir além do imediatismo da análise, das designações oficiais e dos dados estatísticos/gráficos, contidos nos inúmeros estudos sobre a delinquência juvenil, é possível buscar uma forma outra de educação em Centro Educativo. Esse lugar deverá ultrapassar o estigma da designação “jovem delinquente”: deverá ser um lugar de procura do individual e do único, reconhecendo diferenças identitárias intransponíveis e até irreconhecíveis – vendo e escutando cada um, na sua individualidade.

A minha proposta vai no sentido de olharmos o jovem do Centro Educativo e qualquer outro/a aluno/a como “o Estrangeiro”, no sentido que Jacques Derrida nos ensina. Cabe aqui a pergunta colocada por Derrida a propósito do conceito de hospitalidade: “(...) deveremos nós pedir ao estrangeiro para nos compreender, para falar a nossa língua, em todos os sentidos deste termo, em todas as extensões possíveis, antes e a fim de o poder acolher em nossa casa (chez nous)? Se ele já falasse a nossa língua, com tudo o que isso implica, se nós partilhássemos já tudo quanto se partilha

⁹ De que são exemplos os vários estudos publicados nas revistas *Ousar Integrar e Infância e Juventude*, ambas publicações da Direcção Geral de Reinserção Social.

com uma língua, seria o Estrangeiro ainda um Estrangeiro e poderíamos nós falar a seu respeito de asilo ou de hospitalidade?” (Derrida, 2003: 36).

A ética da hospitalidade em Derrida reinventa os conceitos de cidadania e cidadão e leva-nos a um singular pensamento sobre a alteridade. O que significa ser estrangeiro? Numa leitura do linguista francês Benveniste, interroga-se/nos Derrida: “Que quer dizer «estrangeiro»? Quem é estrangeiro? Quem é o estrangeiro, quem é a estrangeira? (...) O estrangeiro (*hostis*) acolhido como hóspede ou como inimigo. Hospitalidade, hostilidade, *hostipitalidade*” (Derrida, 2003: 49). O conceito de hospitalidade poética de Derrida significa, assim, o acolhimento total, incondicional, hiperbólico (porque infinito) e transgressor (porque para além das convenções) do estrangeiro, do Outro, independentemente do seu nome, raça, credo, identidade ou nacionalidade. Com Derrida, o que me propus na minha prática foi esperar a vinda do Outro: deixá-lo chegar sem nada lhe pedir, nem sequer o seu nome, e saber escutá-lo na sua imprevisibilidade, sem antes nada prever, aceitando, contudo, a violência (de notar o vocábulo hostilidade na raiz da palavra), o risco e a dúvida neste processo de *hospitalidade* que tem de ser reinventado a cada segundo.

O grande desafio exigido aos docentes e aos outros responsáveis em contacto com estes jovens será, por isso, o de possibilitar a emergência de universos de sentido diferentes, exercendo um “trabalho de tradução entre saberes” (Santos, 2002: 262), entre territórios desconhecidos. Um trabalho que se resume, afinal, no conceito de “hermenêutica diatópica”, proposto pelo sociólogo Boaventura de Sousa Santos, para uma abordagem verdadeiramente multicultural da questão dos direitos humanos. A hermenêutica diatópica é um procedimento baseado na ideia de que os *topoi* de cada cultura são incompletos, um procedimento cujo objectivo seria, não “atingir a completude – por tal ser inatingível –, mas ampliar ao máximo a consciência de

incompletude mútua através de um diálogo que se desenrola por assim dizer, com um pé numa cultura e outro, noutra”. A hermenêutica diatópica requer “não apenas um tipo de conhecimento diferente, mas também um diferente processo de criação de conhecimento” (Santos, 1997: 28). Base de uma política de articulação entre igualdade e diferença, a hermenêutica diatópica implicará o descentramento do meu saber enquanto professora, levando-me para a ideia de saberes plurais, iniciando o difícil processo de libertação das representações que me aprisionam ao sistema em que me movo e produzindo o constante movimento para a valorização da experiência do outro, ou seja, neste meu estudo de caso, as experiências/linguagens dos meus alunos.

Aplicar este tipo de hermenêutica à minha prática lectiva, e sendo eu professora de linguagem(s), significa reconhecer que o meu papel deve ser outro que não o de levar à restrição da criatividade e da identidade linguística dos meus alunos, celebrando, antes, num gesto hospitaleiro, um uso dinâmico da linguagem para, num espaço de resistências e/ou criatividade, abrir lugar a uma reinvenção identitária – decerto também de mim própria, nesse exercício de escuta.

Acredito que o acto criativo começa na linguagem por ser nela que a mudança primeiramente se opera. Charles Bernstein, o poeta e teórico norte-americano que, juntamente com Bruce Andrews, fundou o movimento poético L=A=N=G=U=A=G=E, afirma: “We are all prisoners of the system we live in, (...) the effects of this imprisoning pervade our language, the grammar of our everyday lives, and the metaphors we use to respond to the problem.” (Senning, 1999) O que Bernstein reclama, nesta entrevista e não só, é a importância de uma constante reflexão sobre a materialidade da linguagem, sempre um acto sócio-político. Na linguagem/pela linguagem se deve reclamar a incompletude e o descentramento de que também falam Derrida e Boaventura de Sousa Santos, criando um espaço deslocado, fora dos

territórios conhecidos. Embora partilhando com os meus alunos palavras e organizações sintácticas, eu posso, e devo, pôr em causa o poder das categorias das palavras que nos aprisionam para, introduzindo a ruptura, modificar o meu/nosso olhar sobre o real.

No que respeita à minha prática lectiva, vejo assim como muito importantes as reflexões teóricas do filósofo Jacques Derrida, do sociólogo Boaventura de Sousa Santos e do poeta Charles Bernstein pois, embora situadas em diferentes áreas, concorrem para uma mesma ideia, podendo ser vistas como propostas inovadoras de intervenção no social e no político e, logo, no espaço da educação e do pensamento. Nesta minha tentativa de colocar em diálogo o ensino da língua e da literatura com a função política inerente ao acto de ensinar e também ao acto da escrita, parece-me imprescindível olhar a linguagem à luz desta interdisciplinaridade.

Também a obra *The Violence of Language*, de Jean-Jacques Lecercle, faz uma abordagem simultaneamente filosófica e linguística da linguagem e confronta-nos com a seguinte contradição na esteira de Foucault (*As Palavras e as Coisas*, 1966): quando o sujeito fala é, quase sempre, também a linguagem que fala, pois a experiência de falantes começa na negociação dos sentidos da linguagem com as potencialidades expressivas que ela permite socialmente. Lecercle introduz, nesta obra, um conjunto de conceitos que me parecem importantes nesta minha reflexão sobre a tentativa de “ampliar ao máximo a consciência” da contradição existente entre o que se diz e o que se quer dizer. O autor apresenta-nos vários estádios de consciencialização do acto de linguagem pelo falante e descreve o caminho que nos leva do estádio “A linguagem fala” ao estádio “Eu falo a linguagem”. No acto de falar a linguagem, o primeiro reconhecimento da existência do efeito de um jogo arbitrário da própria linguagem (e não o produto do falante que livremente a usa para comunicar) será condição para essa consciencialização. No pólo “Eu falo a linguagem”, onde o autor situa o poeta e a

linguagem poética, cumpre-se a consciencialização da linguagem como algo material e colectivo, ou seja, uma entidade marcada pela violência simbólica do social. Pelo uso individual e responsável da linguagem se destapam sentidos e se realça o “remainder” lecercliano. Conceito primordial em Lecercle, o “remainder” traduz aquele potencial criativo da linguagem, espaço do excesso, que, embora não sendo possível descrever, deverá ser reconhecido se dela pretendemos fazer uma abordagem mais verdadeira. Essa abordagem implicará, desde logo, a interrogação permanente: Quem fala? A linguagem ou o falante?

As referências a Derrida e a Lecercle alargam a reflexão do campo da filosofia da linguagem, pretendendo contribuir para expandir o significado do conceito sócio-político a que Sousa Santos chama “uma hermenêutica diatópica”, aplicando-o à área específica da docência e, nomeadamente, ao ensino da linguagem. Há que aceitar a violência da linguagem existente no facto de todos os falantes serem violentamente condicionados no uso individual que fazem dela por realidades sociais e psicológicas – já que “language speaks, it follows its own rhythm, its own partial coherence, it proliferates in apparent, and sometimes violent, chaos.” (Lecercle, 1990: 5). Mas há também que reconhecer uma outra violência de linguagem: além das estruturas que nos dominam, também a libertação – a entrada no espaço do excesso do todo ainda por articular, ou impedido de ser articulado – é violenta. A poesia é essa libertação de todas as estruturas e ordens que nos condicionam e é à luz dessa concepção de poesia e de poeta que, em meu entender, se podem ler as palavras de Charles Bernstein:

Poetry may not be able to redistribute the wealth, but it can open up a way of — again to say — representing the issues that can change how we respond, indeed keep us responding. For the political question is never just what is to be done but also the formulating and reformulating of the issues: for the “same” problem represented in one way becomes a different problem when represented

another way. I am for permuting these modes of representation, for running them by in serial fashion, one following another, until we get something closer to a holograph than the cartoon of the world that presently dominates our living room entertainment centers. (Senning, 1999)

Em meu entender e tendo em conta a minha experiência docente em Centro Educativo, a função social de poesia dita por Charles Bernstein poderia, afinal, resumir os conceitos de hospitalidade, de “remainder” e de hermenêutica diatópica: expandindo-os nesta ideia de holograma. Reformular é condição para construir um holograma de novas e infinitas representações possíveis. E a educação precisa de novas reformulações, de novas representações – se quer ser uma participante no ensino/aprendizagem da cidadania. Reinvente-se a linguagem *na* e *da* educação para permitir reinventar novos mapas de representação do mundo e recusar dicotomias que nos aprisionam, impedindo o reconhecimento da incompletude do sujeito.

1.2 Errando no Erro: A escola e o poder

Ever tried. Ever failed. No matter. Try Again. Fail again. Fail better.
Samuel Beckett

*O dia crio
O dia crio
Não o erro*

*O dia crio
O dia crio
Não o erro
Só a lava tanta...*

K¹⁰

¹⁰ Poema resultante da participação de um aluno numa oficina de escrita criativa dinamizada, no CEO, pelo projecto “Oficina de Poesia”, em 13 de Março de 2008. Neste exercício de escrita foram usados textos de vários autores, desafiando os alunos a reescrevê-los.

Fortemente hierarquizado, o espaço do CEO é, no seu quotidiano, um microcosmos de múltiplos poderes em conflito. As estratégias de regulação por parte da instituição começam na linguagem – com a proibição, expressa no regulamento interno do Centro, do uso de línguas crioulas, do romani ou do calão. O monolinguismo imposto é o primeiro sinal da criação de um contexto de subalternidade em que se pretende impedir qualquer espaço de resistência, neste caso, pela língua. Se, por um lado, o facto de o aluno estar impedido de usar a “sua” língua o faz parecer menos competente na língua que lhe é imposta, fazendo-o gaguejar e evidenciar o “erro” na oralidade, na leitura e na escrita, também é verdade que é essa proibição que lhe indica, muitas vezes, o primeiro caminho para resistir. Quem trabalha com estes alunos rapidamente percebe que esta proibição não é respeitada no CEO e que até os alunos que nunca antes falaram uma língua crioula passam a fazê-lo como forma de resistência.

Vejo, no meu dia-a-dia de professora de alunos do CEO, estes actos de resistência pela linguagem como um esforço poético (*poiein* – fazer, na linguagem, de formas de representação que não estejam ao serviço do poder) pois há neles a mesma recusa da linguagem dos senhores de que nos falamos Deleuze e Guattari (1996). O trabalho destes autores sobre a obra de Kafka vem revelar o conceito de “literatura menor” como a possibilidade, em cada literatura, de um exercício de cidadania activa: a desterritorialização que significa uma literatura menor escrita numa língua maior mas, de uma posição marginalizada ou minorizada, traz uma componente fortemente política e colectiva a esta literatura que procura uma “linha de fuga”. O conceito de “literatura menor” significa, afinal, o grau de subversão/revolução possível em cada literatura:

there are only collective assemblages of enunciation (...) minor no longer designates specific literatures but the revolutionary conditions for every literature within the heart of what is called great (or established) literature. (...) [Thus, a minor literature is a] revolutionary force for all literature (...) [which proceeds through] dryness and sobriety, a

willed poverty, pushing deterritorialization to such an extreme that nothing remains but intensities . (Deleuze & Guattari, 1986: 18-19)

Na esteira de Deleuze e Guattari, o poeta norte-americano Nathaniel Mackey usa os termos “gaguejar” e/ou “coxear” (*stuttering, limping*) para designar a manifesta falta de controlo do indivíduo sobre a linguagem. Fazendo uso de uma condição de “desterritorializado” na linguagem, torna-se o “erro” um espaço de criatividade, fazendo da linguagem um desafio ao poder dominante. As metáforas do “gaguejo” e do “coxear” de Mackey são também referidas por Charles Bernstein no texto “Comedy and the Poetics of Political Form” enquanto estratégias poéticas e políticas implosivas e de anti-absorção:

The stutter is a striking example of what I call an antiabsorptive or disruptive device (...) much of the most radical American poetry is the writing of nonnative speakers: a nonnativeness that can range from a social given to a cultural invention. (Bernstein, 1992: 222)

Vejo em cada um dos alunos do CEO um “nonnative”, no sentido que Bernstein propõe: cada um deles como alguém desterritorializado, cultural e socialmente “errando” na linguagem. Há um fazer contra-hegemónico, que se revela perante as estruturas de poder, quando a velha dicotomia certo/errado (ainda tão dominante na escola) e o vocábulo “erro” ganham um novo significado à luz da função da poesia defendida pelos poetas aqui referidos. O que me parece é que, no momento em que o jovem entra em Centro Educativo, já o seu percurso lhe ensinou que viver é *errar* no duplo sentido de *vaguear* e de *não acertar*. A escola, tantas vezes demonstração e, mesmo, génese desse movimento errado e errático, foi peça fundamental nesta aprendizagem e estes são os alunos que se constituem como prova de que o sistema

educativo significa a reprodução da exclusão social e de como o conceito de escola plural e inclusa tem sido mal tratado.

Em 1995, na sua dissertação de mestrado em Sociologia Urbana e Rural, *Modos de Vida Marginais: O caso das crianças da Rua de Lisboa*, João Sebastião destacava já os grupos de resistência a um sistema educativo que impunha uma socialização pela normalização e regulação das práticas, comprovando o papel activo da escola na reprodução das desigualdades, e descrevendo uma escola segregadora da seguinte forma:

A **Escola** é vivida como uma **prisão**, um lugar onde se é obrigado a ir e onde se é vítima de um prolongado processo de violência simbólica e física, com rupturas radicais nas linhas e processos de convivência entre formas culturais diferentes. A recusa em aceitar essa aculturação transforma a **Escola** num **campo de batalha**, onde é preciso responder quotidianamente às agressões de que se é vítima. Constitui-se, deste modo, entre as crianças e jovens originários da classe operária e de outros grupos dominados, uma **contracultura escolar** baseada em elementos retirados dos diversos contextos interaccionais dos jovens. (Sebastião, 1995: 40)

Para Sebastião, as exigências socializadoras das sociedades modernas criam mecanismos de regulação e fazem da escola pública um espaço violento para os alunos pertencentes a determinados grupos sociais. A escola faz-se, por isso, cenário de “campo de batalha” para alguns.

Também sobre esta questão, na obra *Pela Mão de Alice*, Boaventura de Sousa Santos, quando analisa as dimensões sociais, políticas e culturais da crise das sociedades contemporâneas, escreve:

Tanto Bourdieu e Passeron (1970) como Offe (1977) demonstraram que o sistema educativo funciona de modo a que a contradição entre o princípio da igualdade de oportunidades e da mobilidade social através da escola, por um

lado, e a continuação, a consolidação e até o aprofundamento das desigualdades sociais, por outro, não seja socialmente visível, dessa forma contribuindo para perpetuar e legitimar uma ordem estruturalmente incoerente, «obrigada» a desmentir na prática as premissas igualitárias em que se diz fundada. (Santos, 1994: 167)

De facto, a ideia da escola como prisão é recorrente nos estudos sobre educação, sendo o filósofo Michel Foucault a principal referência teórica nesta área. Na sua obra *Discipline and Punish* (1977), o filósofo configura a ideia de escola, encontrando nela a estrutura física, a disciplina, a organização hierárquica e os mecanismos de coacção de uma prisão. A escola constitui-se, para este autor, como um enorme aparelho repressor onde a relação hierárquica dos que nela se movimentam leva a uma constante vigilância e controle.

Também no estudo etnográfico que realizou em 1997, numa escola pública urbana, Tony Sewell aborda o que ele designa por “School Ethos”, citando alguns autores que, segundo ele, “see schools as basically closed institutions designed to make those within them to ‘conform’” (Sewell, 1997: 37). Louis Cohen e Lawrence Manion são investigadores britânicos na área das ciências da educação. A citação dos autores comentada por Sewell descreve a escola nos seguintes termos: “They are miniature societies governed by their own special norms and values. As closed systems, they have been compared with ‘total institutions’ such as prisons, military units and mental hospitals. At first sight this might appear a somewhat odd parallel. On reflection however, there are similarities. A pupil is no more able to leave the school which he is legally obliged to attend than a prisoner is at liberty to quit the goal to which he is confined.(...)” (*Apud* Sewell, 1997: 37). O autor comenta “This may be an exaggerated picture of the role of schooling, but it stresses the conflict model of teaching which involves the promotion of conformist behaviour” (Sewell, 1997: 38). Dialogando

também com outros autores e, inclusivamente, fazendo análise exemplificativa de excertos de discursos políticos, Sewell reforça a ideia da escola como uma força social conservadora e refere-se aos professores dizendo o seguinte:

I am not saying that every teacher wants to change their students into models of white middle-class virtue, but the nature of schooling ethos must be understood as a culture that not only reflects State control but also individual control. It is a schooling culture that makes teachers, often unintentionally, reinforce certain norms around race, class and sexuality. (Sewell, 1997: 39)

Ou seja, a instituição escolar é instrumento de regulação de tal forma que pode discriminar a diferença – apenas porque a inviabiliza. Como afirma Boaventura de Sousa Santos no ensaio “Por uma concepção multicultural de direitos humanos”, estamos perante um caso em que a igualdade funciona como discriminação pois não é respeitada uma das premissas principais para a política emancipatória dos direitos humanos e que consiste na consciencialização de que “nem todas as igualdades são idênticas e nem todas as diferenças são desiguais” (Santos, 1997: 22). A proposta do sociólogo, no sentido de evitar este estado de coisas, implica atingir o imperativo intercultural que defende: “as pessoas e os grupos sociais têm o direito a ser iguais quando a diferença os inferioriza, e o direito a ser diferentes quando a igualdade os descaracteriza.” (Santos, 1997: 30)

Ao analisar as formas de pressão a que estão sujeitos os alunos Afro-Caribenhos em contexto de escola pública situada no centro da cidade, bem como as diferentes respostas dos/das professores/as ao lidar com o que Sewell apelida de “amalgama de subculturas Afro-Caribenhas”, fica evidente o essencialismo na atitude e no discurso da maioria deles/delas, parecendo não reconhecer a diversidade existente no grupo de rapazes Afro-Caribenhos. Após ilustrar este comportamento, Tony Sewell termina o

capítulo concluindo que, num contexto conflitual de trabalho como o da escola em análise, grande parte dos professores vê a sua profissão como uma forma de sobrevivência e aponta a subcultura Afro-Caribenha como a principal razão do insucesso no processo de ensino-aprendizagem. Esta atitude por parte dos professores (que o autor qualifica como “survivalist”) conduz a um discurso racista e à impossibilidade de ver a complexidade do aluno que se tem à frente. Há uma perspectiva deficitária – de encobrimento, diria Boaventura de Sousa Santos¹¹ – na forma como a etnia minoritária dos alunos Afro-Caribenhos é aqui tratada. O exemplo dado por Sewell pode ilustrar a chamada “racialização ilegítima”. Esta nomenclatura é proposta pelos sociólogos Marta Araújo e Marcus Pereira no artigo “Interculturalidade e políticas educativas em Portugal: reflexões à luz de uma versão pluralista de justiça social” (2004), um artigo que defende a necessidade de articular as diferentes dimensões de justiça social para combater a exclusão social e escolar dos alunos de minorias étnicas. Araújo e Pereira deixam claro que “o insucesso escolar continua a afectar desproporcionalmente” esses alunos e sublinham que “a crescente diversidade étnica em Portugal tem sido acompanhada pela desracialização ilegítima das políticas educativas”, ou seja, as políticas educativas têm ignorado as diversidades étnicas e culturais dos alunos, impondo a todos o mesmo caminho. (Araújo & Pereira, 2004: 14)

Os estudos de Sebastião, Tony Sewell e Araújo & Pereira, aqui citados, embora realizados em contextos sociais distintos e separados por alguns anos, chamam a atenção para uma questão primordial: a importância do princípio de hospitalidade como acto de justiça social. Ver e/ou escutar parece ser, assim, o acto fundamental a qualquer docente – sobretudo numa instituição educativa como o CEO.

¹¹ Termo usado por este sociólogo no ensaio “Descobrimto/encobrimentos” (1993) para designar o acto de negação/ocultação da reciprocidade ao outro.

A questão que se me colocou foi então: que caminhos tomar para conseguir ver e/ou escutar, aqui e agora, a pluralidade e a diferença? Num ensaio em que se apresentam as principais conclusões do projecto de investigação “A reinvenção da emancipação social”, um projecto em que se buscam alternativas à globalização neoliberal e ao capitalismo global, o sociólogo Boaventura de Sousa Santos propõe “um modelo diferente de racionalidade” que me ajudou a encontrar respostas possíveis (Santos, 2002: 238). Esse modelo de racionalidade, denominado “razão cosmopolita”, pretende combater o desperdício da experiência social, procurando tornar visíveis e credibilizar iniciativas e movimentos alternativos que o modelo hegemónico de ciência social oculta ou descredibiliza. Para o conseguir, esse modelo de racionalidade proposto terá de criar o espaço-tempo necessário para conhecer e valorizar a inesgotável experiência social que está, agora, em curso por todo o mundo. A concepção ocidental de racionalidade, denominada pelo sociólogo de “razão indolente” (num termo recuperado de Leibniz), obcecada pela ideia da totalidade sob a forma de ordem e adoptando uma concepção linear da história, desvaloriza o presente e expande o futuro, desperdiçando, assim, a riqueza de inúmeras experiências sociais a acontecer. Pelo contrário, a “razão cosmopolita” deverá desafiar a “razão indolente” para, expandindo o presente e contraindo o futuro, escutar outros saberes em curso. Foi isso que tentei fazer.

A minha reflexão sobre os procedimentos sociológicos propostos no artigo citado levou-me a pô-los em diálogo com a prática lectiva em contexto de Centro Educativo. Acredito que, através da poesia e da escrita criativa, esta prática poderá reclamar uma atitude inconformista perante o “desperdício da experiência” e, adoptando o modelo de “razão cosmopolita”, dar o seu contributo para os três procedimentos sociológicos que esse modelo implica: a sociologia das ausências, a sociologia das emergências e o

trabalho de tradução. A sociologia das ausências é uma forma de impedir formas de não-existência socialmente produzidas pela razão indolente e transformar ausências em presenças. Sousa Santos distingue cinco principais formas de uma dada entidade ser tornada não existente socialmente: *a monocultura do saber e do rigor do saber*, que consiste na criação de um cânone exclusivo de produção de conhecimento ou de criação artística, não reconhecendo qualquer outra forma de saber situada fora desse cânone e, a existir, olhando-a como ignorante ou inculta; *a monocultura do tempo linear*, que assume que há determinados países do sistema mundial considerados avançados, vendo os restantes tanto mais “atrasados” quanto assimétricos relativamente aos primeiros; *a lógica da classificação social*, que categoriza as populações e naturaliza hierarquias, produzindo relações de dominação; *a lógica da escala dominante*: havendo uma escala considerada primordial, todas as demais passam a ser irrelevantes, sendo as escalas dominantes o universal e o global e tudo o que é particular ou local “não existe”; *a lógica produtivista*, segundo a qual o grande objectivo é o crescimento económico e o critério da produtividade é o que melhor o serve (Santos, 2002: 248).

Pelo antes exposto, podemos concluir que a maioria dos alunos do CEO acumula socialmente “as principais formas de não existência” descritas. Cada um deles é simultaneamente o “ignorante” porque, segundo a *monocultura do saber e do rigor do saber*, está fora de qualquer cânone de produção de conhecimento; “residual” porque, segundo a lógica assente na *monocultura do tempo linear*, o bairro degradado da grande cidade onde mora o coloca num mundo “assimétrico em relação ao que é declarado avançado”, olhando-o como subdesenvolvido; segundo a *lógica da classificação social*, ele está na categoria do “inferior”, que o poder judicial interna num espaço fortemente hierarquizado onde um conjunto de técnicos procura (com sua “missão civilizadora”) levar o processo de reinserção social a bom termo; ele é o “local”, se pensarmos que a

lógica da escala dominante o coloca na situação particular de afastamento da escola dita normal (a mesma que pode ser incluída no *ranking* nacional), impondo-lhe um único caminho, os Cursos de Educação e Formação de Adultos, que constituem hoje a única oferta de escola no CEO; e, finalmente, segundo *a lógica produtivista*, ele é já o “improdutivo”, pois a razão indolente, que caracteriza as estruturas sociais que o rodeiam, oferece uma visão determinista do seu futuro quando o comprime entre dicotomias (delinquente/ex-delinquente; negro/branco; etc) e, na minha opinião, não arrisca, sequer, a divulgação de um estudo estatístico sério que mostre, por exemplo, onde estão hoje todos quantos, no passado, estiveram “internados” em Centro Educativo – porque, muito provavelmente, as conclusões seriam catastróficas.

O jovem que chega ao CEO traduz, assim, um grandioso “não”. Perante todas as carências que lhe foram destinadas, ele agiu com inconformismo e transgressão dizendo “não”. A perspectiva sociológica de Boaventura de Sousa Santos de que “o não é a falta de algo e a expressão da vontade de superar essa falta” (Santos, 2002: 255) leva-me novamente a Lecercle e ao conceito linguístico de *nonsense*, que não traz a ausência, mas o excesso. O que importa aqui salientar é que o “não”, precisamente ao contrário do conceito de nada que é vazio, transborda sentidos sociais para ambos os autores. Qualquer reflexão sobre o “não” à escola abordará, inevitavelmente, a questão da linguagem. São inúmeros os estudos que nos mostram que, algures, no percurso de cada um dos alunos a cumprir medida em Centro Educativo, houve um momento de ruptura em que a escola ganhou um “sentido-não” e o desvio se materializou. A escolha da expressão “sentido-não” (em alternativa a “não-sentido”) insere o comportamento desviante no modelo agonista de linguagem lecercliano. Num artigo que analisa a desterritorialização das palavras na poesia, Graça Capinha descreve o conceito lecercliano de *nonsense* dizendo:

O *nonsense* nada mais é do que o excesso da linguagem, não a sua falta, pois – como Lecercle demonstra num trabalho que se debruça sobre a linguagem da demência, das crianças e também da obra de autores vitorianos em que Lewis Carrol é exemplo – ao abandonar o sistema em que o sentido se produz, não encontramos o vácuo, mas a própria linguagem: o seu excesso, o excesso de um sentido a explorar, o excesso de um sentido a descobrir. Essa é a violência da linguagem que todos sentimos a manifestar-se numa ou noutra circunstância (Capinha, 2002: 127).

Parece-me que, quando os alunos abandonam o sistema, cometem delitos e desrespeitam a lei, é no território do excesso (de linguagens) que se movimentam, procurando reconstituir a sua identidade. Vítimas da razão metonímica “que se reivindica como a única forma de racionalidade e, por conseguinte, não se aplica a descobrir outros tipos de racionalidade” (Santos, 2002: 240) e “que arrasta entidades para dentro de dicotomias mas [que] não o faz com êxito”, eles vagueiam “fora dessa totalidade como meteoritos perdidos no espaço da ordem e insusceptíveis de serem percebidos e controlados por ela” (Santos, 2002: 246). Aplicando à linguagem o correspondente sociológico dos “fragmentos não socializados pela ordem da totalidade” (Santos, 2002: 246) a que se refere Boaventura de Sousa Santos, deparar-nos-íamos novamente com o conceito de *remainder*, já referido, e que Lecercle descreve como “that frontier between language and the world” (Lecercle, 1990: 225).

Se pensarmos o aluno do Centro Educativo como o próprio produto de um sistema de ensino que insiste em olhar a linguagem com o olhar de Saussure, vendo-a como um sistema autónomo e coerente e não, como uma complexa mistura da ordem com a desordem, em permanente luta, e comprometendo constantemente a comunicação, o aluno será a metáfora do próprio conceito lecercliano, podendo ser descrito como a parte da linguagem que é corrompida e que corrompe, a fronteira

paradoxal entre a linguagem e o mundo material, aquele que fica entre, que recusa, que não representa, mas que intervém, com uma tal força, que a solução social é contê-lo a todo o custo. À semelhança do “remainder”, cuja existência terá que ser reconhecida se se quiser uma abordagem mais verdadeira da linguagem, também estes alunos terão que ser individualmente reconhecidos pois, tal como na linguagem, onde o aspecto gramatical está sempre a ser subvertido por aspectos “menores” – pelo gaguejo –, também o comportamento normativo está permanentemente a ser subvertido por desvios.

Veja-se a posição de Bernstein sobre Saussure neste poema:

*DON'T BE SO SURE
(DON'T BE SAUSSURE)
My cup is my cap
& my cap is my cup
When the coffee is hot
It ruins my hat
We clap and we slap
Have sup with our pap
But won't someone please
Get me a drink*

(Senning, 1999)

O tom satírico do poema de Charles Bernstein ilustra a forma como a linguagem poética cria uma lógica que não é a da imitação ou da representação, antes as subvertendo, já que se, por um lado, o sujeito, sempre em processo, negocia sentidos com o campo cultural e histórico onde se move, ele é, por outro lado, constantemente confrontado com a materialidade da linguagem que, pela incapacidade de dizer o real, gera a perturbação e a ruptura. Se a lição de Saussure vai no sentido de provar que a sociedade determina a arbitrariedade do signo e a linguagem é o que é aceite socialmente como tal, Bernstein traz a dúvida e celebra a incerteza sobre essa determinação: as palavras como que recusam a função de trazer significados, já que a

função social da poesia não é exprimir mas, antes, explorar as possibilidades da expressão. “Explorar” a significar “questionar”, “inverter” significados: “My cup is my cap/& my cap is my cup”; “questionar” a significar “rejeitar”: “We clap and we slap/Have sup with our pap”; “rejeitar” não muito longe de “destruir”: “it ruins my hat”. Falar e escrever são formas de usar a nossa criatividade e ir além do conjunto de regras impostas socialmente: há em cada um/a de nós uma voz individual que se apropria da linguagem à sua maneira e pode provocar “cracks and flaws and awkwardnesses” na norma, na convenção, mostrando “signs of life.” (Bernstein, 1992: 2).

Assim, “maioria” significa norma de comportamento, poder e domínio. “Maioria” significa deixar de fora ou excluir uma minoria que, permanentemente, regressa para se fazer ouvir e ameaça com a subversão. O que se verifica, em última análise, é que a necessidade da violência está tão evidente na linguagem como na sociedade: “the world of conversation, where the survival of the most eloquent is the rule.” (Lecercle, 1990: 251)

Se queremos, de facto, levar a bom termo o acto de reinserção social, o que aqui se defende é que há que explorar os sentidos deste acto excessivo pois essa reinserção só poderá ser efectiva se a resposta do aluno de Centro Educativo gradualmente se mover para o espaço onde mora um outro conceito mais complexo, proposto pelo filósofo Ernst Bloch, que preside à sociologia das emergências defendida por Boaventura de Sousa Santos: a categoria do “ainda não” que traz a possibilidade e a capacidade, que foi totalmente descurada pela razão indolente – tal como o “remainder” o é à luz da análise saussuriana.

Ou seja, a violência simbólica a que certos alunos estão sujeitos em espaço escolar e aquela que devolverão a um sistema que os nega começam na linguagem (nas suas várias formas). É pela linguagem que se concretiza a dominação de uma cultura

hegemónica geradora de um discurso que, negando a complexidade e a pluralidade das linguagens, nega, no mesmo acto, a complexidade e a diversidade identitárias do outro. Boaventura de Sousa Santos apresenta-nos soluções sociais e políticas para o “desperdício da experiência” e propõe um modelo de racionalidade que busca o enriquecimento do conhecimento pela pluralidade e a diferença. Também as palavras do poeta americano Charles Bernstein aqui destacadas, embora situadas no âmbito da filosofia do conhecimento, propõem um modelo inovador e, de certo modo, complementar ao da proposta do sociólogo, porque reforçam a consciência da nossa incapacidade de dizer o outro, reconhecendo-o como ser complexo, ser sempre inalcançável de modo totalizador ou totalizado. Ser que nos exige o exercício da escuta, como diria Derrida. Diz Bernstein:

When we get over this idea that we can all speak to each other, I think it will begin to be possible, as it always has been, to listen to one another, one at a time and in the various clusters that present themselves, or that we find the need to make. (Bernstein, 1992: 8)

Enquanto docentes, só quando entendermos a impossibilidade de uma apreensão do outro através de um discurso totalizador seremos capazes de o reconhecer na sua complexidade – sempre de forma descentrada e incompleta, é certo, mas, sem dúvida, de forma mais verdadeira. Até lá, movemo-nos no enorme território que reprova/desaprova que é a escola, num território onde os erros são sublinhados a vermelho e ganham, assim, uma dimensão avassaladora. Tudo começa no significado do que não está *conforme* (de acordo com-a-*forma correcta*), do que não está certo e isso medra e toma conta de qualquer forma contra-hegemónica (de raça, de classe social, de família, etc): a sobreviver, *errando*, no espaço da escola; a sobreviver,

negando-a/negando-se a si próprio. Depois, na sua impossibilidade, na sua inevitabilidade, basta um pulo (gigante) e o desvio (à lei) faz-se lei da vida.

1.3 Pela (des)linguagem me (des)encubro: a escrita criativa como uma etnopoética assente numa razão cosmopolita – propostas metodológicas

Words are all we have.

Samuel Beckett

*Os mapas redondos...
com o seu cabelo quente,
Numa janela a ver a lua.*

A¹²

O documento do Ministério da Educação que estabelece as competências essenciais do currículo nacional do ensino básico dita que, à saída da educação básica, o aluno deverá ser capaz de “usar correctamente a língua portuguesa para comunicar de forma adequada e para estruturar pensamento próprio”, defendendo também, no currículo nacional da Língua Portuguesa, a necessidade de a escola “permitir a emergência de falas com sentido” e sublinhando que “escrever é uma actividade comunicativa”¹³. Há, assim, um modelo comunicativo de linguagem subjacente a todo o currículo nacional e uma consensualidade implícita sobre o que faz sentido e sobre uma forma, dita adequada, de comunicação, o que terá fortes implicações sociais e políticas porque, usando novamente as palavras de Bernstein:

¹² Poema resultante da participação de um aluno numa oficina de escrita criativa dinamizada, no CEO, pelo projecto “Oficina de Poesia”, em 13 de Março de 2008. Neste exercício de escrita foram usados textos de vários autores, desafiando os alunos a reescrevê-los.

¹³ Vide <http://www.dgisd.minedu.pt/recursos/Lists/Repositrio%20Recursos2/Attachments/88/>

(...) keeps the lid on; not only the straight but also the smug, the self-righteous, the certain, the sanctimonious, the arrogant, the correct, the paternalistic, the patrician, the policing, the colonizing, the standardizing, and those structures, styles, tropes, methods of transition, that connote or mime or project (rather than confront or expose or redress) these approaches to the world. (Bernstein, 1992: 224-225)

De realçar a escolha do vocábulo aristotélico “mimetizar”, que traduz uma visão hegemónica do mundo para a qual tende a generalidade das abordagens em políticas de educação. Quando, por exemplo, perante uma divulgação dos resultados do estudo da OCDE (lamentáveis e alarmantes para o nosso país) sobre o panorama educativo em Portugal, ficamos a saber que o que é destacado, em termos políticos, é “a melhoria dos resultados”, então, questionamo-nos acerca do discurso presente na educação e nas políticas educativas, e interrogamo-nos acerca da abordagem do mundo que esse discurso significa¹⁴. Afinal, que significa “melhoria”?, pergunto.

Legalmente obrigados a uma medida de internamento em Centro Educativo, os rapazes são, literal e simbolicamente, despidos das suas linguagens desde o momento em que são acolhidos, deixando de poder falar a sua língua materna (no caso dos alunos de origens étnicas minoritárias), usar as suas roupas ou os cortes de cabelo das suas preferências, ouvir algumas das músicas de que gostam, contactar com os seus “sócios”, praguejar, falar com o corpo, nele e com ele (se)escrever. Embora a primeira reacção a este súbito desapossamento seja, frequentemente, violenta, traduzindo-se em

¹⁴ Sobre este assunto, foi consultada a página on-line “tvi 24” que, no dia 8 de Setembro, divulgava os resultados deste estudo com o seguinte comentário, “Os resultados do estudo «Panorama da Educação. Indicadores da OCDE», relativos a 2007, são implacáveis. Ainda que tenham sido registadas melhorias, Portugal continua a apresentar factores preocupantes no que diz respeito à educação. Desde logo no que diz respeito à taxa de abandono escolar. **Ministra destaca melhoria dos resultados**” (ênfase no original)

humilhação e dor, a verdade é que, poucos dias depois, o jovem está aparentemente conformado. Talvez porque a recusa por parte do sistema de todo e qualquer elemento subversivo próprio de uma contra-cultura escolar já não representa uma novidade, tendo existido, desde sempre, no espaço formal de todas as escolas antes frequentadas. Analisando este primeiro momento de “acolhimento” do jovem, sob o ponto de vista institucional, podemos descrevê-lo como o momento em que o poder formal da instituição assume, declaradamente, censurar e banir uma linguagem que desconhece, uma contra-cultura que não consegue dominar.

Poeta, professor, editor, performer e tradutor, Jerome Rothenberg é uma das figuras-chave da vanguarda contemporânea norte-americana que se tem destacado pela recuperação de poéticas de povo ancestrais das mais diversas culturas. O autor define a poesia em oposição à arte que não nos faz falta, a que não nos move, não nos leva a agir, não contribui para o movimento, para a resignificação, não preconizando uma reinvenção radical de significados da linguagem poética. O termo “etnopoética”, por ele cunhado na década de sessenta, significa “an attempt to investigate on a transcultural scale the range of possible poeties that had not only been imagined but put into practice by other human beings.” (Rothenberg, 1990: 5). A ênfase da etnopoética, segundo Rothenberg, “was not so much international as intercultural, with a stress (...) on those stateless & classless societies that an earlier ethnology had classified as ‘primitive’” (Rothenberg, 1990: 5). Etnopoética recupera a tradição oral, realçando o poder do som, da respiração, do ritmo, do corpo, e aproxima-nos do primordial, do primitivo e do que verdadeiramente interessa: o humano em toda a sua complexidade.

À semelhança da proposta sociológica de Boaventura de Sousa Santos de uma “razão cosmopolita”, também a etnopoética de Rothenberg dá o seu contributo para a reinvenção de uma linguagem emancipatória e para um modelo de recontextualização

de identidades, porque participa na sobrevivência de tradições em risco de se transformarem em formas sociais de não existência, significando, também, uma redescoberta/descobrimto de identidades e sentidos outros. O trabalho de Rothenberg aproxima-se também dos trabalhos de Bernstein e de Derrida, porque partilha a ideia de que dizer o outro inteiramente não está ao nosso alcance, restando-nos, por isso, escutar e aceitá-lo na sua complexidade.

Qual a razão de integrar as propostas de Rothenberg, Santos, Deleuze & Guattari, Derrida, Lecercle, Sewell, Araújo & Pereira e Bernstein na minha reflexão sobre o trabalho docente em Centro Educativo e, especificamente, na minha proposta de usar a poesia e a escrita criativa na sala de aula? Procurei possibilidades situadas em áreas diversas (epistemologia, sociologia, filosofia de linguagens, linguística, teoria poética, antropologia, ciências da educação): discursos que vão no sentido de desafiar as narrativas oficiais de poder, reinventando uma linguagem outra para a afirmação de identidades e sentidos negados. Tratam-se, portanto e simultaneamente, de exercícios de cidadania e de exercícios de poética. Se com o fazer *na e da* matéria da linguagem se torna visível a incompletude dos “topoi” de ambos os lados e se ganham reciprocidades, a poesia e os exercícios de escrita criativa poderão, certamente, participar nesse processo. Não se trata aqui de apresentar soluções: acima de tudo, estas vozes partilham conosco a pesquisa do mundo sempre em processo.

Para além das questões identitárias e de linguagem que têm uma dimensão étnica e racial, há ainda a variável classe social a ter em conta quando trabalhamos com estes alunos. Autor de uma obra de referência para os estudos educacionais, também em Portugal, Paul Willis aborda em, *Learning to Labour*, a cultura da classe operária e prova como a resistência à escola se materializa em reprodução social da conflitualidade perante as hierarquias dominantes. O autor destaca o importante papel do grupo para os

membros de uma contra-cultura escolar na sua busca permanente de identidade e falamos da importância da escolha do espaço do informal para quem quer resistir:

Counter-school culture is the zone of the informal. It is where the incursive demands of the formal are denied – even if the price is the expression of opposition in style, micro-interactions and non-public discourses. In working class culture generally opposition is frequently marked by a withdrawal into the informal and expressed in its characteristic modes just beyond the reach of ‘the rule’” (Willis, 1977: 22)

Assumindo que o meu trabalho na sala de aula vai também explorar “formas de expressão que estão fora do limite da regra”, há que ter sempre presente, na minha prática lectiva, que a primeira liberdade retirada ao jovem que cumpre medida no CEO é a de exibir formas de linguagens capazes de construir sentidos para a sua identidade (nela está incluída um sentimento de pertença a um grupo). Assumindo que “o conceito de identidade não existe fora da linguagem e dos poderes que a estruturam” (Capinha, 1997: 104), parece-me incontornável reinventar linguagens reinventando a escola – algo para o que qualquer docente tem de estar absolutamente disponível.

O que constantemente me é permitido comprovar, enquanto professora de Língua e Literatura Portuguesas e de Linguagem e Comunicação, é que, em contexto de sala de aula, quase todos os meus alunos usam a linguagem para *não comunicarem*: usam a linguagem para se esconder e para desafiar. Por isso, no momento da palavra escrita, a maioria exhibe o “erro”, demonstrando uma predilecção especial pelo uso de frases multicolores que raramente respeitam as regras de pontuação ou mesmo a extensão da linha da folha pautada. É precisamente nas suas várias formas de linguagem que se adivinha a violência de uma existência nas margens, as ambiguidades identitárias resultantes de experiências múltiplas de mobilidade, desenraizamento, hibridez cultural, vivência efectiva da perda de controle físico – e todas estas experiências a

desembocarem no sentimento de uma ausência de um espaço a que possam chamar seu, em que possam firmar os pés, produzindo um sentimento de desterritorialização. Obrigados a construir pela negativa a sua identidade e a sua linguagem, optam por uma espécie de *deslinguagem* e de *desidentidade* – no erro e em errância.

É a negar o Centro – “a little wizard with an elaborate sound and light show, good table manners, and preferred media access” (Bernstein, 1992: 2), uma brilhante definição de Bernstein para o poder instituído que, aqui, podemos legitimamente usar – é negando a escola, que os vemos chegar à escola – do Centro (educativo). Para mim, sua professora, as interrogações sucedem-se: *Que erros falam os meus alunos? Que linguagens se silenciam neles? Que linguagens os silenciam a eles?*

Sobre a necessidade de reinventar a educação e, nesse sentido, de reinventar a nossa atitude perante o chamado erro escolar, destaco as conclusões de Ken Robinson e, em particular, o documento “Schools Kill creativity” (TED, 2006), uma comunicação plena de humor em que o autor britânico faz um discurso muito apelativo acerca da necessidade de criar um sistema educativo que alimente a criatividade (algo que ele considera tão importante quanto a literacia). É urgente reconhecer as inteligências múltiplas das crianças e a sua extraordinária capacidade para inovar (que nasce do facto de não terem medo de errar). Na verdade, alerta o autor, “if you’re not prepared to be wrong, you’ll never come up with anything original” (Robinson, 2006). Diz ainda que, enquanto a escola insistir em afastar o erro, seremos ensinados a abandonar a criatividade que, tal como a inteligência, se caracteriza pela diversidade, movimento e complexidade. Este autor posiciona-se contra a tradicional hierarquia de disciplinas em vigor na escola pública. Há uma hierarquia que coloca no topo a matemática, necessariamente ensinada todos os dias à criança, mas que não concebe, por exemplo, a aprendizagem diária da dança, pois olha o corpo como apenas “a form of transport for

heads” (Robinson, 2006). O autor defende ser absolutamente necessário encarar as nossas capacidades criativas como uma grande riqueza e educar as nossas crianças para a complexidade humana. O que Ken Robinson proclama é, na verdade, uma política educativa que opte pela complexidade, que recuse a obsessão pela ordem, por um modelo comunicativo único e que, abraçando o desequilíbrio, aceite o caos nos binómios razão/imaginação, racionalidade/espiritualidade, certo/errado – binómios impostos pela modernidade, essa “vasta teia de reciprocidades negadas”, diria Santos (Santos, 1993: 7). Este é, quanto a mim e ainda na esteira de Sousa Santos, o verdadeiro desafio para o nosso sistema educativo: o acto sócio-político que significa também “destapar”/ “descobrir” conhecimentos e arriscar a entrada no espaço desconhecido do excesso/do caos.

Estas reflexões/propostas apontam, inevitavelmente, para a crise do paradigma de conhecimento e a necessidade de o repensar, repensando a linguagem, deslocando-a, tornando-a emancipatória. São propostas que exigem o reconhecimento de um “processo de desterritorialização e reterritorialização [que] «desloca» a linguagem de forma óbvia. E nesse deslocamento, a hierarquia dos poderes, que lhe estão subjacentes, revela-se.” (Capinha, 1997: 66). Estas últimas palavras são as usadas por Graça Capinha para descrever a poesia escrita por emigrantes (outra linguagem das margens), mas servem-me aqui, por associação com as propostas referidas: também essa poesia/essa outra linguagem dos meus alunos procura “uma sobrevivência na linguagem, lugar onde as novas e as velhas hierarquias de poder se encontram e se chocam”.

A maioria dos meus alunos gosta de *hip-hop* e de *rap*, chama “sócio”, “black”, “irmão”, “parceiro” ou “brother” a quem gosta e demonstra destreza, rapidez e criatividade a inventar uma rima, uma letra de canção, uma alcunha ou um nome ofensivo. Assim, se a capacidade criativa dos alunos constitui uma das poucas certezas

em Centro Educativo e se, como professora de linguagem e comunicação, me é exigida uma constante busca de novas metodologias que a abordem, penso que é minha missão optar pelo ensino do discurso que destapa, que se constitui como uma forma disponível e possível a práticas sociais de desencobrimentos de identidades e suas vozes – pois acredito num modo agonista de uso da linguagem que sirva para *des-encobrir*.

Apesar do território pleno de limitações ao acesso a linguagens em que se movem todos os alunos do CEO (facto que constitui, desde logo, também a maior limitação de todos quantos com eles trabalham), considero o facto de se ensinar sem a adopção de manuais obrigatórios um privilégio, uma vez que me permite escolher os textos/documentos de análise no espaço da sala de aula e evitar os conceitos de “literatura” e “literário” que atravessam a maioria dos manuais escolares. Estes, pertencendo ao espaço canónico e institucional, sofrem do mal positivista que marginaliza e encobre, significando, muitas vezes, o fim de história(s) e, necessariamente, a morte de outras linguagens.

O texto poético e os exercícios de escrita criativa têm ocupado um lugar de destaque na planificação das minhas aulas: pela reflexão que permitem desenvolver sobre as linguagens dos meus alunos e os mundos por elas veiculados. Remetidos para lugares de exclusão social, circundados pela palavra poderosa da lei e de frases-chave que os aprisionam, os alunos de Centro Educativo ora assumem silêncios e/ou formas de espaços por preencher (já que os vazios diários, das ausências que experimentam, se revelam também nas impossibilidades de se dizerem), ora respondem “à letra” a um sistema que os limita e usam os crioulos, o romani ou, simplesmente, o calão (constituindo-se sítios privilegiados para todas as subversões). Tenho conseguido alguns bons momentos de ensino-aprendizagem com os meus alunos à volta do texto poético, onde a linguagem é jogo e perigo e onde, pela materialidade da linguagem, entramos

num jogo complexo de presença/ausência que – à semelhança do bem e do mal, da morte e da vida, que coexistem em cada um de nós – constantemente nos confronta com o silêncio, com a impossibilidade de dizer o outro. Pela ênfase na polissemia das palavras e nos sentidos criados por um jogo infinito de diferenças e substituições, que a poesia significa, se podem descobrir as vantagens da ausência de um centro por quem sempre conheceu a margem e produzir um espaço de negociação, ainda que conflitual, entre o centro e a margem. A minha língua(gem) não é a língua(gem) dos meus alunos. Se não quero ser cega perante ela, tenho de me esforçar para ver/escutar. A escrita criativa funciona assim como uma poética de descentramento e incompletude, uma poética de celebração da incerteza contra a tirania da totalização e da totalidade e, portanto, do totalitarismo.

Un coup de dés jamais n'abolira le hasard, em português "Um lance de dados jamais abolirá o acaso", é o título do primeiro [poema tipográfico](#) de que se tem notícia, ou seja, um poema que explora as possibilidades da tecnologia de impressão de textos. Publicado em 1897, na revista *Cosmopolis*, pelo poeta simbolista Stéphane [Mallarmé](#), ensina-nos que a expressividade do poema estará ligada à agressividade expressa contra a linguagem no que o pensamento de Lecerle se revela ser mesmo muito útil.

Ao falarmos dos jovens de Centro Educativo movemo-nos no espaço da acção contrária, do fugidio, da opacidade e do erro. Como esperar um texto a exprimir núcleos de sentido delimitados de quem cedo se constituiu, na sua etnopoética, através de uma não-frase? *Un coup de dés*, um lance de dados, está sempre presente e rompe com todas as convenções. Tal como o poema, que apresenta os versos como jactos de texto, espalhados na página como verdadeiras gotas de tinta, cada aluno é uma letra diferente a impor uma mudança de voz. Se Mallarmé procurava perturbar a unidade – a da frase, a do verso, a da página, a de si próprio – a unidade do próprio acto de escrita e a da

pluralidade de vozes, aqui, no contexto do CEO, também tem que se escrever às avessas, negando o mapa e deixando essas “objectividades fantasmas” (como diria Bernstein, a partir do antropólogo Michael Taussig) revelar-se. O termo “objectividade fantasma” é descrito pelo poeta e teórico norte-americano como “the veil by way of which a social order renders its role in the construction of reality invisible” (Bernstein, 1992: 222). Ou seja, há uma criação artificial do real, que é humana e socialmente forjado pela linguagem, mas que a própria sociedade se recusa a ver. As formas contra-hegemónicas de escrita, que podem ser a de escrita criativa e de poesia, vêm perturbar essa artificial naturalização da linguagem e revelar esses “fantasmas” objectivamente criados pela própria linguagem.

Volto ao poema de Mallarmé e ao verso: *l'ombre enfouie dans la profondeur par cette voile alternative* (a sombra escondida na profundidade por este véu alternativo) – que interpreto como querendo significar: por detrás da brancura, todas as sombras disponíveis e possíveis. O que procuro fazer entender aos meus alunos, através da sua prática, é que, para além da linguagem que conhecemos, há todo um universo desconhecido; entre “a clareza” da escrita e o lance de dados existe a escuridão do que a primeira esconde. Um lance de dados não elimina, de facto, o acaso. A linguagem não esgota o pensamento, mas antes cria constelações: faz lances sucessivos e produz pensamento em eterna formação. Como a própria força da água, a linguagem poética *rebenta* as margens da página: porque é energia, é força projectada. Assim mesmo a via, o poeta americano Charles Olson, no seu manifesto poético “Projective Verse” de 1950, em que defende uma abordagem da poesia que realça a sua forma aberta, defendendo uma escrita poética geradora de energia e potenciadora de vitalidade, tanto para quem escreve como para quem lê. Com o termo “projective”, Olson refere-se ao próprio acto de respirar, que aproxima o acto de fala da poesia escrita, concebendo o poema como

um campo de forças em constante movimento e tensão. O autor defende uma relação interactiva entre o ouvido e a respiração, entre a mente e o coração: “The HEAD, by way of the EAR, to the SYLLABLE/the HEART, by way of the BREATH, to the LINE” (Olson, 1966: 19). Na esteira de poetas como Ezra Pound e Williams Carlos Williams, Charles Olson defende uma poesia que, arriscando novos caminhos, se radicalize por caminhos desconhecidos para o próprio poeta: “(...) a projective poet will, down through the workings of His own throat to that place where breath comes from, where breath has its beginnings (...). (Olson, 1966: 20)

É na busca de caminhos mais difíceis, mas também mais verdadeiros e mais próximos da multiplicidade humana, que todas as vozes trazidas para esta reflexão se encontram. É também nesses outros caminhos que eu julgo morarem as respostas para a pergunta que me coloco: num contexto caracterizado por uma razão metonímica obcecada pelas dicotomias e pela totalidade sob a forma de ordem, como poderá a escrita criativa ocupar o lugar de um movimento alternativo e credível? Como poderão a poesia e a escrita criativa alterar rotinas e revelar conhecimentos verdadeiros?

Salvaguardando as devidas importâncias e dimensões, as propostas de Boaventura de Sousa Santos, que vão no sentido da concretização de uma sociologia das ausências e uma sociologia das emergências, têm-se revelado muito úteis para esta reflexão sobre a utilidade da poesia e da escrita criativa no meu contexto do meu trabalho. Embora a uma outra escala, defendo aqui a poesia que, buscando o individual, crie a possibilidade de “pensar os termos das dicotomias fora das articulações e relações de poder que os unem”(Santos, 2002: 246); e, pensando o delinquente como se não houvesse lei, o aluno como se não houvesse escola, lançar um repto aos meus alunos para que procurem “transformar objectos impossíveis em possíveis e com base neles transformar as ausências em presenças” (Santos, 2002: 246). Assim, produzir um texto em crioulo em

espaço do CEO é considerado um acto subversivo, mas escutar esse texto poderá significar centrarmo-nos “nos fragmentos da experiência social não socializados pela totalidade metonímica”(Santos, 2002: 246) e praticar uma “ecologia dos saberes” baseada no princípio de que todos os saberes são incompletos e rejeitando a monocultura do saber. (Santos, 2002: 250). Há que constantemente traduzir sinais e indagar se, por exemplo, o aluno, que quer esconder publicamente a sua condição de aluno do CEO, não estará a pedir que o vejam sem “olhar à relação de subalternidade” e se o acto da leitura pública dos seus poemas não “supera ignorância (...) em saber aplicado” (Santos, 2002: 251). Pela linguagem se ganham presenças e “tornar-se presentes significa serem considerad(o)s alternativas às experiências hegemónicas” (Santos, 2002: 249).

A escrita criativa poderá significar o conceito de “ainda não” proposto por Ernst Bloch, em 1995: o que preside à sociologia das emergências (Santos, 2002: 255). O “ainda não” do texto em processo poderá trazer a proposta do permanente movimento, materializando, desde logo, “uma possibilidade e uma capacidade concretas que nem existem no vácuo, nem estão completamente determinadas” (Santos, 2002: 255).

Assim, o acto de ensinar vai-se cumprindo, afinal, no acto de traduzir, já que o conceito de tradução, descrito por Sousa Santos como o acto cultural, político e emocional (porque implica o inconformismo perante uma carência) – que, pelo seu carácter transgressivo está sempre em processo – é um movimento e não um lugar, um espaço de intersubjectividade e negociação que nos leva até ao outro.

1.4 A tradução do silêncio: a escola como lugar de hospitalidade e escuta

Do we mean love, when we say love?

Samuel Beckett

A manha nos

A poesia é

A boca

Que nem parece

Quem falou

A.¹⁵

No ensaio “The World as India”, também Susan Sontag reflecte sobre a responsabilidade social do acto de tradução e as escolhas políticas e éticas que esse acto necessariamente acarreta. Sontag identifica o trabalho da tradução literária como um ramo da literatura e, embora o recuse como um acto mecânico ao serviço da lógica de um mercado capitalista e globalizado que participa na construção de um cânone, vem afirmar que a língua que cada pessoa fala pode significar, ou não, prestígio económico. O facto de a língua inglesa se ter vindo a tornar a língua globalmente partilhada (que pretensamente “atenua” disparidades) não é mais do que uma forma de colonialismo, já que as motivações que levam à existência de uma língua internacional na era da globalização perigosamente se aproximam das que deram origem ao capitalismo, expandiram a ciência e a técnica e possibilitaram o imperialismo. Pensemos, por exemplo, no lugar de destaque que o ensino da língua inglesa ocupa, há muito, nas escolas portuguesas; ou no facto de cada vez mais escolas oferecerem a possibilidade da aprendizagem da língua espanhola como segunda língua estrangeira – e não será difícil

¹⁵ Poema resultante da participação de um aluno numa oficina de escrita criativa dinamizada, no CEO, pelo projecto “Oficina de Poesia”, em 13 de Março de 2008. Neste exercício de escrita foram usados textos de vários autores, desafiando os alunos a reescrevê-los.

concordar com as palavras de Sontag e ver as motivações do mercado económico internacional a ditar as escolhas na área da educação.

Há uma escolha subjacente a todos os trabalhos de tradução literária: escolher a fidelidade ao sentido original, sacrificando em certa medida o estilo ou a graça do texto, ou a posição contrária? Para problematizar esta questão secular, Sontag traz três vezes que assinaram três reflexões marcantes na história da tradução: S. Jerónimo (331-420), Friedrich Schleiermacher (1778-1834) e Walter Benjamim (1892-1940). Se o primeiro considera como primeira tarefa do tradutor submeter o trabalho ao espírito da nova língua, escolhendo a graça e a harmonia do texto na língua de chegada, os dois outros autores defendem o contrário. São as motivações radicalmente opostas dos segundos que importa aqui realçar. Embora argumentando que o tradutor deverá ficar tão perto do texto original quanto possível, uma vez que naturalizar um livro estrangeiro é perder o que de mais valioso tem, segundo Sontag, Schleiermacher denuncia uma posição claramente ideológica estreitamente ligada ao seu conceito de nacionalidade, o que o faz recusar a democratização das línguas e celebrar a hierarquia da torre de Babel (elucidativa imagem bíblica de Sontag) que coloca determinadas línguas e respectivas produções literárias nos pisos superiores, com as melhores áreas, e deixando tantas outras nos pisos térreos.

As “línguas outras” dos alunos descem aos pisos térreos e condenam-se à invisibilidade. Em meu entender, o acto de ensinar é ideologia e política. Quem decide o que ensinar? Quem decide como ensinar? Por cada conteúdo presente no programa da área que se lecciona há, certamente, uma escolha implicada e nela, à semelhança da tarefa da tradução, há motivações ideológicas. Para um/a professor/a a leccionar língua e literatura, cada texto é uma escolha de linguagem que pode significar, por exemplo, simplificação ou complexificação? Repetição ou variação? Os manuais escolares

representam uma escolha feita e, quantas vezes, nos conduzem pelos caminhos apolíneos da linguagem e literatura canónicas acenando “aos mais capazes” um passaporte para uma viagem de excelente performance social na era da globalização em que nos movemos.

“The task of the Translator”, escrito em 1923, por Walter Benjamin é, na opinião de Sontag, a reflexão que verdadeiramente lhe interessa sobre o projecto e os deveres da tradução, pois coloca, no acto de traduzir, uma dimensão ética: por espelhar e duplicar o papel da literatura, que é aumentar as nossas empatias, educar o espírito e a mente para a criação de novos sentidos, mantendo e aprofundando a nossa consciência de que outras pessoas, pessoas diferentes de nós, têm uma existência real. Diz Sontag: “All translation is only a somewhat provisional way of coming to terms with the foreignness of languages (...) The basic error of the translator is that he preserves the state in which his own language happens to be instead of allowing his language to be powerfully affected by the foreign tongue” (Sontag, 2007).

Poder-se-á, facilmente, encontrar nas palavras de Sontag um conceito de tradução muito próximo do conceito sociológico descrito por Boaventura de Sousa Santos. O trabalho de tradução é, segundo este autor, um dos três procedimentos epistemológicos para alcançar uma razão cosmopolita já que permite “criar uma inteligibilidade mútua entre experiências possíveis e disponíveis sem destruir a sua identidade” (Santos, 2002: 239). Ao permitir alargar a inteligibilidade entre experiências sociais, o trabalho de tradução revela-se uma importante prática contra-hegemónica e, logo, uma tarefa simultaneamente intelectual e política de “desencobrimto” de identidades forçadas à não existência pela razão metonímica. A descrição dos objectivos da literatura e, conseqüentemente, da tarefa de tradução literária, escrita por Benjamin, em 1923, e subscrita por Sontag, em 2003, ganha a mesma dimensão social e política do trabalho de

tradução descrito por Boaventura de Sousa Santos, o que coincide, afinal, com o seu conceito de hermenêutica diatópica que insistentemente aparece nesta minha reflexão. Em todos estes autores está presente a mesma ideia da impossibilidade da completude cultural que se resume, afinal, ao universalismo negativo que Sousa Santos propõe e que formula do seguinte modo: “uma teoria geral residual: uma teoria geral sobre a impossibilidade de uma teoria geral” (Santos, 2002: 264)

A poesia e a escrita criativa, na sua tradução e na sua gestão do silêncio, são uma proposta de caminho pois, tal como o gato em Alice no País das Maravilhas, que aparece e desaparece a seu belo prazer, ambas “also undermine[s] the king’s hierarchic position, reject[s] the system of places” (Lecerle, 1990: 253). Também no ensaio “Repossessing the Word” de Bruce Andrews e Charles Bernstein, que serve de prefácio ao *The L=A=N=G=U=A=G=E Book*, pode ler-se:

It is our sense that the Project of poetry does not involve turning language into a commodity for consumption; instead, it involves repossessing the sign through close attention to, and active participation in, its production.
(Andrews & Bernstein, 1984: X)

É precisamente no acto de rejeitar a naturalidade daquilo a que chamamos “real” e abrir possibilidades para novas visões do mundo que o movimento L=A=N=G=U=A=G=E se funda – e que todos os textos apresentados nesta reflexão se encontram. Seja no quadro analítico da poética e da filosofia da linguagem, seja no da sociologia, da política, ou no da tradução, todas estas vozes procuram provocar a fenda na forma dominante de racionalidade e buscar a complexidade pela manutenção de opostos.

Acreditando que a sala de aula se poderá tornar um espaço de abertura para escutar o elemento de estranheza que há no outro, aqui se defende o descentramento *da e pela*

linguagem para, “encaminhando linhas de fuga” (Deleuze e Guattari, 1986: 23),
produzir o acto de cidadania que o ensino deveria ser e ensinar.

II - Estado da Arte

No artigo “Creative Writing & its Discontents” (2000), D.W.Fenza, presidente da *Association of Writers & Writing Programs* nos EUA (AWP), defende a importância crescente da escrita criativa enquanto disciplina académica. De acordo com Fenza, terá sido o escritor e filósofo Ralph Waldo Emerson a cunhar os termos “escrita criativa” e “leitura criativa” quando, em 1837, os incluiu no discurso “The American Scholar” como exemplos de contributos para uma cultura e uma nação que se queriam novas, contra uma Filologia cujo ensino e prática significavam, então, a manutenção do passado literário. Segundo Fenza, as primeiras aulas de escrita criativa viriam a acontecer na década de 1880 na Universidade de Harvard e também estas, leccionadas por Barrett Wendell, se constituiriam como oposição à Filologia, considerando-se que, na sua dissecação das obras literárias, ela mais não fazia do que reproduzir sentidos e ordens de uma cultura hegemónica. Dando primazia à prática, à estética, à originalidade e à criatividade, em detrimento da teoria, da história, da tradição e do conservadorismo literários, as aulas de Wendell materializavam já uma alternativa ao estudo da literatura praticado pela maioria das universidades americanas até 1900.

A experiência de leccionação de escrita criativa a alunos do secundário encetada por William Hugues Mearns, aluno de Barrett Wendell, revelaria a escrita criativa como uma forma extremamente eficaz de motivação dos alunos para a expansão da aprendizagem da leitura e da escrita. Estas aulas davam ênfase à motivação, à participação activa, à criatividade e à expressão individual, relegando para segundo plano o lugar da disciplina, da história, da memorização e da repetição na aprendizagem. Com a publicação de uma antologia de obras literárias dos seus alunos

bem como dos livros *Creative Youth* (1925) e *Creative Power* (1929), Mearns transformava a “escrita criativa” numa matéria de grande interesse para a comunidade de educadores e estudantes. Não obstante as duras críticas tecidas pelos chamados eruditos, que argumentavam que as aulas de escrita criativa demonstravam um desprezo imoral pelos monumentos literários, assentando na intuição e na irracionalidade, o número de aulas e de programas de escrita criativa foi aumentando e, em 1930, Norman Foerster, então director do departamento de Letras da Universidade de Iowa, criou uma licenciatura em escrita criativa. A escola de Foerster foi, segundo Fenza, a primeira a incluir as componentes básicas dos programas de escrita criativa tal como existem hoje nos Estados Unidos: um currículo de estudos a culminar num BA, seminários sobre a arte e a forma da escrita, o estudo da literatura enquanto arte e um trabalho criativo como tese.

Dito isto, se pensarmos que o número de programas de licenciatura, mestrado e doutoramento em escrita criativa, oferecidos hoje pelas universidades dos Estados Unidos, se situa próximo das três centenas, e, se fizermos uma rápida pesquisa na *Web* sobre as publicações disponíveis no mercado sobre o tema, perceberemos que as razões que, hoje, levam alguns poetas e académicos a recusarem e a criticarem duramente os inúmeros cursos de escrita criativa oferecidos pelas universidades são as opostas às apontadas pelos opositores à escrita criativa no início do século XX. Se, anteriormente, os cursos de escrita criativa eram temidos por significarem um desafio, entre outros, ao cânone, hoje, as razões são precisamente as contrárias – e é o próprio Fenza quem o denuncia. Na sua argumentação em defesa da escrita criativa enquanto disciplina académica, escolhe alguns poetas/editores como Andrei Codrescu e Charles Bernstein que recusam este tipo de programas, porque, dizem: “Our younger poets all write in the same confessional, Midwestern, middlebrow, middle-of-the-road, ‘Iowa’ lyrical style”

(Fenza, 2000). Ou seja, o desafio desapareceu e ficou a mesmidade resultante daqueles cursos.

No seu livro, publicado em 2008, *The Creative Writing mfa handbook – a guide for prospective graduate students*, também Tom Kealey, escritor e ex-aluno de um programa de escrita criativa, se propõe “conduzir” os leitores interessados numa viagem pelo mundo dos cursos de escrita criativa disponíveis nas universidades dos Estados Unidos. Segundo o próprio autor, a sua vasta experiência na matéria poderá ser de grande utilidade para os futuros estudantes dos cursos. Assim, traçando o perfil de cinquenta programas de escrita criativa, publicando breves entrevistas com algumas “autoridades na matéria” e enfatizando a posição mais ou menos importante de cada um dos cursos no *ranking* nacional (muito ligado, ao que parece, ao número de escritores bem-sucedidos que cada programa terá “produzido”), Kealey pretende fornecer “preciosas dicas” aos futuros alunos e dar-lhes coragem para enfrentar o “intimidante mundo da escrita avançada no ensino superior” (Kealey, 2008: vii). Ao dar resposta à primeira pergunta do capítulo 1, “Why apply to a Creative writing program?”, o autor mostra-se muito assertivo:

People often apply to programs for a variety of reasons: to complete a manuscript, to qualify themselves to teach on the college level, to live and work within a community of writers, and/or to escape back into academia from “the real world.” But here’s the real reason: You’re drawing a line in the sand, and you’re saying, *I’m going to be a writer for the next few years, because I’ve always wanted to do that, and I’m going to see what I can make of myself* (Kealey, 2008: 1).

Estas são palavras de Tom Kealey a denotarem a ideia, hoje generalizada, de que os programas de escrita criativa servem, sobretudo, para “produzir” escritores e que

neles se podem adquirir as técnicas certas para tornar a escrita o mais vendável possível. A ideia da escrita como acto comunicativo num modelo colaborativo subjaz à grande maioria dos artigos e livros que se debruçam sobre o tema da escrita criativa. Mesmo quando, à conta de um subtítulo como “Not doing-the right way”, quase pensamos ir no sentido contrário, o que encontramos é:

Do not purposely confuse the reader. Make clear the new method you're employing. If the reader cannot follow it, you've failed. If the reader can, you've done what Flaubert did – invent a new convention (in his case, modern point of view) for literature's future use” (Grimes, 1999: 12).

As palavras são do editor Tom Grimes e fazem parte do ensaio que serviu de capítulo introdutório ao livro *The Workshop, Seven Decades of the Iowa Writers' workshop*, publicado em 1999. Com a referência a Iowa, voltamos àquele que é o mais antigo programa universitário de escrita criativa dos Estados Unidos e uma referência incontornável para quem defende o formato destes programas, mas também para quem lhes tece duras críticas. Entre estes últimos, encontramos o mentor do programa de poética da *State University of New York* e co-fundador da revista de poesia *L=A=N=G=U=A=G=E*, o poeta e teórico Charles Bernstein que defende, no seu livro *Poetics*, uma poesia que, negando as formas reconhecidas, se constitui como aversão à conformidade, porque “(...) insists on running its own course, finding its own measures, charting worlds otherwise hidden or denied or, perhaps best of all, never before existing” (Bernstein, 1992: 1). Este lugar da poesia, que é um lugar claramente de resistência, logo, político, situa, necessariamente, a escrita criativa num espaço social de transgressão, risco e violência, afastando-a de toda e qualquer visão que a queira baseada no modelo comunicativo/colaborativo de linguagem subjacente a este tipo de

programas. Em seu entender, a poesia destina-se, antes, a alterar a ordem do mundo, a incluir linguagens outras e a criar a possibilidade e a abertura a outros mundos.

Em Portugal, os cursos de Escrita Criativa, também designados como *Oficinas de Escrita* ou, mesmo, *workshops de escrita*, têm vindo a aumentar significativamente na última década. Uma rápida pesquisa na *Web* mostrar-nos-á que, diariamente, se multiplicam em bibliotecas, escolas, universidades, livrarias, associações recreativas, clubes ou, mesmo, *online*. Quando escrevemos a expressão “escrita criativa” no Google, para uma rápida pesquisa, somos confrontados com um conjunto de *slogans* publicitários para o produto *cursos de escrita criativa*: “Escrita irrepreensível em apenas seis horas ou devolvemos o seu dinheiro. Clique para saber mais”; “Campeonato Nacional de Escrita Criativa, Inscreva-se já.”; “Cursos de Escrita Criativa? Oficinas de Romance? Clique para saber mais ou agendar já o seu curso.”; “Cursos de Escrita Criativa - o tamanho certo para si.”; “Escreva. Com tudo o que tem à mão”; “Escrita Criativa Iniciação (trimestral/pós-laboral)”; “LEC - Laboratório de Escrita Criativa (nível introdutório)”. A escrita criativa parece encontrar-se, portanto, por todo o lado, acessível a todos, à distância de um simples clique e de uma determinada quantia (com facilitadas formas de pagamento). Num artigo, assinado por Rogério Casanova e incluído na revista *Ler*, pretende-se claramente parodiar o tom paternalista e os mecanismos mercantis que percorrem as mais recentes publicações portuguesas sobre a escrita criativa e se associam aos cursos. Na imagem que antecede o artigo, um pai inicia o filho no mundo da *bricolage*. O título é “Manual de Escrita Criativa – Uma Introdução”, ao qual se segue: “Felizmente para vocês, com o aconselhamento adequado e alguma disciplina, é possível transformar a mediocridade em competência” (Casanova, 2010: 45). Subjacente ao artigo está uma crítica mordaz ao súbito modismo que envolve a actividade da escrita criativa, “vendida” diariamente a quem espera

encontrar nela o segredo do rápido êxito de alguns escritores e algumas escritoras da nova geração:

Um dos aspectos cruciais na escrita criativa é a posse de um espaço próprio adequado à efectivação da criatividade. A sala deve ser ampla e iluminada, com pelo menos 10 metros quadrados de superfície, e mantida num estado de arrumação marcial, pelo que se aconselha a intervenção regular de uma mulher a dias oriunda de uma antiga república soviética – isto, claro está, em caso de carreira profissional exigente do parceiro conjugal ou incapacidade física da mãe para responder às necessidades.

O instrumento de trabalho por excelência do escritor criativo é o computador pessoal, que, escusado será dizer, deve possibilitar uma ligação permanente à Internet. (...) É teoricamente possível produzir escrita criativa sem cerveja e salgadinhos, mas esse tipo de ascetismo radical é mais usado por praticantes de formas de escrita criativa homossexuais, como a poesia, o microconto ou a crónica intimista. (Casanova, 2010: 46)

Há um tom caricatural e parodiante a percorrer todo o artigo e posto ao serviço de uma crítica não só às fórmulas ordenadas, reconhecidas e estereotipadas, que habitam os cursos de escrita criativa, mas também à ambição de escritores e editoras, que transformam a arte da escrita num “desporto de competição”. A expressão é do escritor António Lobo Antunes que, tecendo uma crítica semelhante, embora num tom radicalmente diferente do de Casanova, aborda, num artigo intitulado “De livros e editores”, a já sobejamente conhecida questão dos lucros no mundo da literatura:

Tudo se passa no interior do interior e portanto não devia haver cursos de escrita criativa (um paradoxo nos termos) mas de leitura criativa. Conheço menos bons escritores do que bons leitores, um bom leitor é uma espécie muito rara. Um autor do século dezanove dedicava os seus trabalhos aos felizes poucos, expressão roubada a Shakespeare (we few, we happy few, we band of brothers), capazes de nadarem ao seu lado em águas muito escuras e de regressarem à tona de mãos cheias. (...) As páginas são ouvidos pacientes

que nos guiam através da liberdade do silêncio, onde as nossas frases se reflectem e regressam com um sentido novo. (Antunes, 2010: 12)

Lobo Antunes critica assim os cursos de escrita criativa, fazendo a apologia da leitura criativa. A mesma questão preocupava Charles Bernstein, Robert Bertholf, Robert Creeley, Raymond Federman, Susan Howe, e Dennis Tedlock quando, em 1991, criaram o Programa de Poética no English Department da Universidade de Nova Iorque. Este grupo de autores não pretendia ensinar as técnicas certas para os poemas mais vendáveis mas, antes, criar a possibilidade de uma comunidade de leitores para um tipo de escrita poética de transgressão em que outras imagens do mundo surgissem ou, como diria Lobo Antunes, “regressem de águas muito escuras com um sentido novo”.

Ao contrário deste projecto vai o movimento em Portugal. De facto, sou levada a concluir que a área da escrita criativa no nosso país tem vindo também a submeter-se à “lógica produtivista” que é “uma das principais formas de não existência produzidas ou legitimadas pela razão metonímica [e] que assenta na monocultura dos critérios de produtividade capitalista” (Santos, 2002: 248). Este facto poderá explicar não só as escassas publicações sobre a matéria, como também a inexistência absoluta de uma licenciatura, mestrado ou doutoramento em escrita criativa no universo das actuais ofertas das instituições de ensino superior portuguesas. Importa sublinhar por isso, as excepções avulsas registadas no mundo académico, após pesquisa aturada sobre este assunto: o mestrado em “Comunicação estratégica: publicidade e relações públicas” da Universidade da Beira Interior, que integra uma unidade curricular de escrita criativa; o mestrado em “Comunicação e expressão”, oferecido pela Universidade Católica em Viseu, que inclui um seminário de “técnicas de escrita criativa”; a licenciatura em “estudos artísticos”, na variante de Artes e Culturas Comparadas, da Faculdade de

Letras da Universidade de Lisboa, que também integra a escrita criativa no seu plano de estudo/unidades curriculares obrigatórias; e a Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, que integra, além de uma cadeira de licenciatura que é opção condicionada, o seminário opcional de poética e escrita criativa na estrutura curricular do mestrado “Poesia e Poética”. Apenas neste último caso encontrei alguma informação acerca da abordagem teórica – o que é estranho, convenhamos¹⁶.

Acredito, como Graça Capinha, que a escrita criativa poderá e deverá ser, na verdade, uma metodologia de reflexão e de trabalho com fortes implicações sociais e políticas, e não apenas um produto rentável, apanágio de um pequeno círculo de escritores que, generosamente, disponibiliza um conjunto de ferramentas a grupos de “futuros escritores”. Na minha perspectiva, será muito ténue a fronteira que separa a escrita criativa de outras pedagogias de trabalho, propostas por alguns manuais escolares e outras publicações didáticas e pedagógicas, denominadas escrita lúdica, expressiva ou experimental. No entanto, e uma vez que me interessa indagar acerca de “como vai a escrita criativa” em Portugal, restringi a minha pesquisa a títulos que, assumidamente, abordam o tema. Destes, encontrei apenas sete e já todos da primeira década deste século: *Os Mecanismos da Escrita Criativa* (Norton, 2001); *Manual de Escrita Criativa* (Carmelo, 2005); *Manual de Escrita Criativa – Volume II* (Carmelo,

¹⁶ Tratando-se de um seminário leccionado pela docente Graça Capinha, que orienta esta minha dissertação, parece-me oportuno incluir neste capítulo o resumo disponível *online*: “Este seminário procura situar a reflexão poética na prática da escrita, colocando as questões ao nível da experiência pessoal de cada estudante e perguntando sempre a partir de uma posição de ingenuidade. As questões fulcrais a exigir reflexão e debate serão as políticas literárias e as políticas de língua. Pretende-se, assim, produzir uma reflexão sobre modelos de linguagem, história e teoria literárias, escolas e cânones, a arte e o social, epistemologia e estética. Pretende-se ainda perguntar pela possibilidade de reinvenção de uma linguagem emancipatória: uma reinvenção que, ao ser sobretudo poética, se radica – porque as palavras se cozem nos fornos da história, como afirma Charles Bernstein – inevitavelmente, no social e no político. Os exercícios de escrita partem desta radicalidade, simultaneamente, estética, social e política, para desafiar a construção e o artifício daquilo a que chamamos “real” (“Poética e Escrita Criativa I”, s.d.)”

2007); *Quero Ser Escritor – Manual de escrita criativa para todas as idades* (Santos & Serra, 2007); *Curso de Escrita Criativa I – Crie-se: Usar em caso de escrita* (Sena-Lino, 2008); *Curso de Escrita Criativa II – Uma Costela de Quem? – Um manual de construção de personagens* (Sena-Lino, 2008); *Introdução à Escrita Criativa* (Mancelos, 2009). A bibliografia portuguesa sobre o tema revela-se escassa também nestes livros. Os autores das obras mencionadas são, em alguns casos completamente omissos no que respeita a bibliografia recomendada sobre o tema, como nos casos de Luís Carmelo e Cristina Norton; quando escolhem recomendar a leitura de algumas obras sobre escrita criativa, a opção vai quase exclusivamente para autores estrangeiros; o autor João de Mancelos não inclui qualquer título de autoria portuguesa e Pedro Sena-Lino aconselha a leitura dos dois volumes de Luís Carmelo, entre muitas obras de autores estrangeiros; as autoras Margarida Fonseca Santos e Elsa Serra aconselham a leitura de várias obras assinadas por autores portugueses, mas apenas uma é especificamente sobre a escrita criativa: *Os Mecanismos da Escrita Criativa* de Cristina Norton.

Quanto a mim, na introdução a esta reflexão, justifico a minha proposta de trabalho sobre o texto poético e sobre a escrita criativa pela possibilidade que aí encontro, à luz de um modelo agonista de linguagem, de abrir reais possibilidades a alunos de Centro Educativo de criação de novas linguagens para, (re)descobrir a arte da escrita, “desencobrir” identidades e permitir outras vozes. Ao optar pela defesa da escrita criativa no contexto do CEO, inevitavelmente me encontro a reflectir sobre questões de lei, de justiça, de identidade e de raça, de etnopoéticas (Rothenberg & Tedlock), de discursos marginalizados e, logo, de violentos territórios do excesso (Jean-Jacques Lecercle), de desafio e resistência a um qualquer centro de poder que nega vozes, fechando o círculo (Sousa Santos). Escrita criativa pretende, aqui, significar a

consciencialização da existência de territórios desconhecidos e violentos em todas as áreas de conhecimento, no reconhecimento da incompletude e do descentramento hermenêutico – sempre diatópico (Sousa Santos) – para a criação efectiva de linhas de fuga (Deleuze e Guattari) que possam abrir inúmeros caminhos para inúmeras formas de ver o mundo, a linguagem e o sujeito, conferindo dignidade e, assim, sobretudo, reconhecendo cada um no direito à sua diferença e à sua igualdade.

Foi este o quadro analítico que me conduziu na análise das sete obras sobre escrita criativa já mencionadas e que me levou a algumas conclusões que procuro, agora, sistematizar. Esta minha análise procura reflectir não tanto sobre o que, segundo os/as autores/as, deverá suceder numa oficina de Escrita criativa ou sobre os exercícios de escrita criativa propostos por cada uma das obras (embora estes possam constituir estratégias diversas e muito úteis para a minha prática lectiva), mas, antes, sobre as motivações que impelem os/as autores/as à defesa da escrita criativa e sobre as questões teóricas (ou ausência delas) que lhes subjazem.

Cristina Norton trabalha, desde 1998, como coordenadora de oficinas de escrita para crianças e adolescentes e é responsável por sessões de formação nesta área para professores/as e bibliotecários/as em todo o país. O subtítulo *escrita criativa, actividade lúdica* da sua obra *Os Mecanismos da Escrita Criativa* aponta, desde logo, para a vertente lúdica da escrita criativa que a autora pretende sublinhar. Embora aparentemente recusando a fórmula, hoje generalizada, de que a escrita criativa assegura o êxito de um escritor afirma:

Este método não pretende fabricar escritores. Para escrever é preciso talento, imaginação, cultura e sobretudo muito trabalho e perseverança. Alguns poderão enveredar por esse caminho, outros aprenderão, **pelo menos**¹⁷, a

¹⁷ Ênfase minha.

expressar-se, escrever relatórios legíveis, apresentar uma memória descritiva com clareza ou fazer com que um produto seja apetecível. (Norton, 2001: 11)

Perante tais afirmações, poderemos começar por perguntar: Que é talento? Quem o mede? Qual cultura? Quem a define? Que significa “aprender a expressar-se”? Que é legível? Que é clareza? Para quem? Este é um bom exemplo do “universalismo” cultural de que nos fala Boaventura de Sousa Santos quando descreve “a quarta lógica da produção da inexistência [que] é a *lógica da escala dominante*”, ou seja “a escala das entidades ou realidades que vigoram independentemente de contextos específicos” (Santos, 2002: 248). A este universalismo urge contrapor o “universalismo negativo” de uma hermenêutica diatópica que, segundo proposta do autor, pressupõe “a ideia da impossibilidade da completude cultural ” (Santos, 2002: 264).

Segundo Cristina Norton, a escrita criativa estará ao serviço de um fim, “um produto apetecível” (que significa apetecível?), e o escritor ocupará o lugar no topo da hierarquia, privilégio conferido pela máxima clareza do seu texto. Há uma clara intenção de colocar a escrita criativa ao serviço de um modelo comunicativo de linguagem que pretende “defender” o leitor de qualquer sensação de estranheza ou complexidade que o texto lhe possa provocar:

O leitor não quer adivinhar, quer ler, quer chorar, mas acima de tudo não quer que o deixem feito idiota tentando perceber uma frase. (...) O escritor só tem um meio de comunicar, e esse meio é a palavra, por isso ela é de suma importância e os escritores passam horas procurando a palavra certa, essa e não outra, que expresse exactamente o que querem dizer. Em qualquer bom escritor há um denominador comum: estilo fluente, textos claros, ideias que vivem. (...) Se conseguirmos que o receptor da nossa mensagem não seja obrigado a parar a leitura por causa de algum tronco que ande à deriva ou fique encalhado numa rocha (...) poderemos considerar-nos escritores. (Norton, 2001: 21)

O conselho da autora aqui transcrito mais não significa do que a tentativa de anulação de qualquer possibilidade de interpretação por parte do leitor. Este é um bom exemplo de um discurso que contribui fortemente para o que Theodor Adorno diz ser “a desmoralização dos intelectuais”. Nesta defesa de uma literatura que dá total prioridade à comunicação, se comprovam as palavras de Adorno quando afirma: “as pessoas só consideram compreensível aquilo que não chega a exigir-lhes compreensão” (Adorno, 1997: 180).

Depois destas palavras poderemos prever os nomes dos/das autores/as que assinam os textos a partir dos quais a autora propõe alguns exercícios de escrita criativa e “as regras” que envolvem, ou antes, “fecham” os textos sugeridos, por exemplo, num capítulo dedicado à poesia e intitulado “o cantinho da poesia”. Há, nesta expressão, sinais claros, por quem pretende estabelecer uma hierarquia literária, de subalternização e, até, infantilização do lugar do texto poético. Faz-se uma espécie de concessão à actividade poética e, das actividades “sérias” de escrita criativa propostas, há como que um “cantinho” a ela dedicado.

As duas obras assinadas por Luís Carmelo são apresentadas como o resultado do trabalho que o autor tem vindo a desenvolver na área da escrita criativa, orientando oficinas de escrita em contexto universitário. Na introdução ao volume I, o autor congratula-se com esta sua actividade, iniciada em 1994 na Universidade Autónoma de Lisboa, e que, de acordo com as suas palavras, se tem “mostrado particularmente estimulante e compensadora”, proporcionando-lhe a rara oportunidade de “aferir avanços rápidos e seguros” (Carmelo, 2005: 9). À semelhança do que vemos na obra de Norton, também este autor coloca claramente a escrita criativa ao serviço de um modelo comunicativo de linguagem:

Creio que, na sua inevitável dimensão de síntese, este Manual condensa a praxis interiorizada do “projecto” desenvolvido – e é, verdadeiramente, de ‘teoria do projecto’ que se trata, recorrendo a linguagem arquitectónica - tal é o seu carácter experimental e *processual* no mundo dos mecanismos da escrita, da leitura activa e do incremento das potencialidades comunicacionais (Carmelo, 2005: 10)

Desde logo, importa sublinhar duas expressões aqui usadas pelo autor: “avanços rápidos e seguros” e “potencialidades comunicacionais”. O “carácter experimental e *processual*” que o autor parece encontrar no acto da escrita estarão, assim, ao serviço da potencialidade comunicacional da linguagem que o autor valoriza e que lhe permitirá aferir os tais “avanços rápidos e seguros” de que nos fala. Em cada uma das catorze unidades lectivas em que se encontra dividido o volume I da obra de Luís Carmelo, é feita uma breve exposição teórica do tema a trabalhar, à qual se seguem as ilustrações, com comentários a excertos de obras de vários autores e a proposta dos “exercícios da semana”. Cada uma das unidades termina com “caixas” teóricas que pretendem fornecer pistas para a reflexão e a crítica literária. A décima terceira unidade lectiva é a última das três unidades que o autor dedica à poética e, especificamente, ao que escolhe chamar “O eixo das similaridades”, que introduz da seguinte maneira:

Quando falamos, escolhemos. Essa é uma lei da vida e da comunicação, já estudada e aprofundada por muitíssimos autores. Ou seja, cada palavra e cada frase que pronunciamos obedece, permanentemente, a separações entre o material que decidimos utilizar e uma imensa quantidade de material linguístico que decidimos na devida altura não utilizar. O que se ouve, vindo de nós ou dos nossos interlocutores, é aquilo que foi seleccionado. É esse “sintagma” corrente que faz e dita a linguagem no seu uso quotidiano e instrumental. (Carmelo, 2005: 157)

Subjacente a estas palavras está a apologia de uma relação com a linguagem que parece colocar o sujeito falante em permanente controlo sobre o material linguístico. Ou seja, é como se o sujeito falante fosse uma entidade perfeitamente totalizada que, tomando uma decisão consciente em cada acto de linguagem, seleccionasse de forma racional apenas o material linguístico que melhor lhe convém para, “avançando rápida e seguramente”, chegar à finalidade maior da comunicação. Há como que a “domesticação” da linguagem, ou a ilusão dessa “domesticação”, e o texto, que é visto como produto, parece nunca gerar a perturbação ou a ruptura, que sabemos ser fruto dessa impossibilidade de *dizer o real* com a matéria da linguagem. É uma posição que vê o poeta como aquele que sabe. Cabe aqui a pergunta: Onde estão contemplados os poetas que não sabem? Os que se entregam a esse não-saber?

Nesta medida, podemos mesmo concluir que a palavra, no quadro da sua utilização poética, não é apenas um instrumento – ou um utilitário – ao serviço de uma situação comunicacional que urge resolver. Pelo contrário, a palavra poeticamente utilizada tende sempre a suprir e a dar forma àquilo que no ser humano é o mais difícil (e, às vezes, mais frágil e mais urgente) de comunicar. (Carmelo, 2005: 158)

Há uma forte contradição nestas palavras do autor que defendendo, por um lado, que com a poesia não se pretende comunicar, conclui o argumento afirmando, por outro lado, que é com ela que verdadeiramente se comunica o que ele descreve como “o mais difícil”. Sempre subjugadas a esse fim último de comunicar, este é um espaço da poesia e da escrita criativa onde o lugar do silêncio e do excesso não é contemplado e que, necessariamente, estabelecerá metodologias de trabalho adequadas apenas a determinadas formas e, portanto, a determinados/das poetas. Este é um espaço onde a transgressão e o

confronto não podem ter lugar e onde, assim, se legitima a ordem do mundo, diriam os poetas L=A=N=G=U=A=G=E.

A dimensão colectiva e social da escrita enquanto acto sócio-político, e também epistemológico, que permite inaugurar imagens e alterar a ordem do mundo são, de resto, questões relativamente às quais todas as obras aqui analisadas são completamente omissas. A actividade de escrita criativa é vista como um conjunto de exercícios formais e lúdicos que, não obstante provocarem desvios, permitindo até alargar o auto-conhecimento e a imaginação, estão, sobretudo, ao serviço de uma noção positivista de “ordem e progresso” na escrita que é, obviamente, um acto político – o que os autores não reconhecem – porque a quer tornar comunicável. Comunicável deve significar acessível. Acessível deve significar vendável: “Procurar um curso, com o apoio continuado e coerente de um orientador, e com a ajuda e vivência dos outros colegas, será o passo mais urgente para progredir na sua escrita. (Sena-Lino (a), 2008: 11)”

Na minha opinião, a escrita criativa é, antes de mais, um instrumento de descoberta pessoal e linguística que nos leva por caminhos desconhecidos e, quantas vezes, obscuros, desordenando-nos e provocando, em nós, a ruptura. Assim entendida, a escrita criativa é processual e habita uma área periférica da comunicação, afastando-se, por isso, da descrição de Sena-Lino e de qualquer outra que a veja como um percurso cuja meta seja uma acção comunicacional: “(...) a minha visão de um curso de Escrita Criativa (...) é a de um percurso, com objectivos, método e persistência, para recriar, inovar e alargar a comunicação escrita de cada um consigo” (Sena-Lino (a), 2008: 12).

Em meu entender, a escrita criativa revela-se como uma metodologia preciosa porque se cumpre nessa capacidade que todas e todos temos de fazer com a linguagem e prova a existência de múltiplas competências nos meus alunos. Neste sentido, a criatividade e a possibilidade da escrita criativa estão presentes no *nonsense*, tanto na

linguagem infantil, como na linguagem da demência, do calão ou nos versos da poesia, como defende Lecercle. Qualquer pretensão de tornar a escrita criativa numa actividade praticável apenas por quem demonstra “estar, física e mentalmente, em forma” e em nome de uma “qualidade literária” muito provavelmente ditada pela visão apolínea de linguagem, imposta pela academia e/ou pelas leis do mercado editorial, aproxima-se da “monocultura do saber”:

Por vezes, estas oficinas de Escrita Criativa são organizadas com fins terapêuticos, para ajudar um grupo de estudantes a ultrapassar depressões, por exemplo. Embora não duvide da eficácia de cursos com este propósito, ponho em causa a qualidade dos textos literários aí produzidos. Um artista é como um atleta: para dar o seu melhor, tem de estar em forma, nos planos físico e mental. Quando um estudante se encontra a recuperar de alguma doença, as capacidades criativas dificilmente estarão no auge. Nestas circunstâncias, como poderá elaborar um texto sem cair no sentimentalismo, na lágrima fácil, e em todas as fragilidades que a espontaneidade implica? (Mancelos, 2009: 15-16)

Mas é precisamente pelo seu carácter aberto que destaco o livro *Quero Ser Escritor, Manual de Escrita criativa para todas as idades*. Sendo esta uma obra com um carácter marcadamente prático, em que as autoras propõem um conjunto muito variado de exercícios de escrita, é possível encontrar nela a intenção de sublinhar a real possibilidade de acesso a um mundo outro, por caminhos diferentes dos habitualmente percorridos – um espaço de liberdade para um real interesse pela escrita e pela literatura:

Digamos que cada exercício tem vários obstáculos. Vais ter de os contornar para chegar ao fim e vais entrar em contacto com partes de ti que conheces mal. O mais curioso é que isso é divertido e útil; e irás começar a escrever

com mais facilidade e com muito mais ideias. Estás no bom caminho para ser... um **escritor!** (Santos & Serra, 2007: 11)¹⁸

Embora desprovida, como as demais aqui analisados, de qualquer tipo de reflexão sobre políticas literárias e de linguagem (de que pode ser exemplo, desde logo, a ausência da forma feminina no vocábulo “escritor”) e demasiado preocupada, à semelhança das restantes, com o modelo colaborativo de linguagem, que domina as práticas pedagógicas na escolas, podemos ver, nesta obra, uma espécie de “democratização” do acto de escrita, porque parte do princípio de que somos todos e todas escritores e escritoras, da mesma maneira que somos todos e todas poetas – porque temos a capacidade criativa do fazer com a linguagem.

Quero da escrita criativa uma metodologia de trabalho e uma real possibilidade de investigar e alterar a ordem do mundo, incluir linguagens outras e criar a possibilidade de muitos caminhos. Acredito que a escrita criativa é maltratada sempre que, subjugada ao mercado editorial e a um modelo comunicativo de linguagem, for impedida de contribuir para a complexidade de sentidos e a reinvenção de uma linguagem emancipatória. Faço “chave”, para encerrar este capítulo, das palavras de Charles Bernstein que, reclamando a urgência de um trabalho outro sobre a linguagem no panorama literário norte-americano (também ainda sob a administração Bush), podem exprimir também o que se passa em Portugal:

The Library of Congress just announced that our new U.S. Poet Laureate “writes of universal themes in an accessible manner.” That sounds like an ad for soap. I’d rather have our poet laureate wrote of particular themes in a complex manner; but then we have a President, selected by a minority of the voters with the help of an anti-democratic Supreme Court, that impugns the value of “nuance” in foreign policy. Within our culture we need, desperately

¹⁸ Ênfase minha.

need, small, difficult, rebarbative art forms. Poetry can do many things with language that can't be done with conventional story-telling. And, as William Carlos Williams says, people die, every day, for the lack of what is found there. (Denut, s.d.)

É por isso que conseguir que os meus alunos escrevam poemas significa, para mim, convidá-los a participar de um acto de cidadania.

III - As vozes: as Entrevistas e os Poemas

Os dados para analisar neste estudo foram recolhidos quer em contexto de sala de aula, com produção e análise de texto a partir de exercícios de escrita criativa bem como com a observação da participação dos alunos em oficinas de escrita criativa; quer fora desse espaço, com leituras de poemas e com entrevistas em profundidade. As entrevistas abriram-se a conversas e incluíram histórias de vida contadas na primeira pessoa, análises de poemas, exercícios de escrita, silêncios... sobretudo silêncios geradores de significados.

Para os efeitos deste trabalho, foram seleccionadas seis entrevistas individuais, de carácter semidirectivo, tendo apenas por base um roteiro com tópicos sobre os quais pretendia conversar com os alunos. Não houve qualquer dificuldade em deles obter a disponibilidade para este pedido de conversa informal sobre “cenas” de escrita e de poesia. Importa referir que nenhum dos alunos a quem pedi para colaborar comigo vacilou sequer na resposta ao meu pedido. Recebi um sim pronto, desde o primeiro momento. Depois de assinarem a declaração de disponibilidade em colaborarem e durante os escassos dias que passaram até ser possível conseguir um tempo livre nos seus horários para nos sentarmos a conversar, alguns deles passavam pela sala de professores e perguntavam, por meias palavras (para que o assunto aguçasse a curiosidade de quem os ouvia), “então, stôra, quando é que fazemos aquela cena?” Percebi, então, que se tivesse programado uma entrevista para todos os meus alunos seria o ideal, pois qualquer um deles estaria disponível para aquela conversa – simplesmente por aquilo que para eles significava: registar em suporte áudio *as suas vozes* para, escutando as suas opiniões e preferências, as divulgar e, sobretudo, dar-lhes importância.

Dois conceitos fundamentais nortearam a escolha dos vários exercícios de escrita criativa que lhes fui propondo: o conceito de intertextualidade e o conceito de rizoma. O primeiro, no sentido apresentado por Julia Kristeva, porque “subverte a ordem simbólica [do texto] ao tornar o significado irreduzível a unidades únicas ou estáveis. (...) um texto é sempre entendido em relação a uma variedade de outros textos e, como consequência disto, a interpretação é um acto continuamente em processo – nunca acabado ou finito.” (*Apud* Amaral & Macedo: 2005: 106). O segundo, proposto por Deleuze e Guattari, que procura em cada texto a possibilidade de ser ou de devir de um sistema complexo sem centro, com tantas ligações, que não se sabe onde começa ou acaba cada uma delas (Deleuze e Guattari, 1986: 23). Rizoma de raízes e caules, ora subterrâneos, ora visíveis, onde tudo anda ligado, formando, assim, um emaranhado de caminhos, de sentidos, no espaço e no tempo – como a própria memória. Técnicas de exercícios de escrita como o *catch*, *cadáver esquisito*, *derivação ou rasgão* – ferramentas de trabalho, herdadas do projecto *Oficina de Poesia*, às quais constantemente recorro no meu trabalho – são afinal formas de alcançar heterodoxias textuais e cumprir os conceitos referidos.

O vocábulo *catch*, no duplo sentido de “apanhar, agarrar” e “entrar no tom”, levou ao exercício, proposto por Graça Capinha no curso “Oficina de Poesia”, que consiste em ouvir um ou mais textos (neste caso, em simultâneo) e “agarrar” algumas palavras para criar um novo texto. Com este exercício se torna evidente a forma selectiva como experimentamos a linguagem diariamente e desde que nascemos: tornamos, assim, consciente uma experiência de linguagem – que se vai fazendo acto criativo entre o acaso e a memória.

Cadáver esquisito refere-se a um jogo colectivo de subversão da ortodoxia do discurso literário, um jogo inaugurado pelo movimento surrealista francês que viria,

depois, a ser recuperado pelos surrealistas portugueses. Trata-se de criar um texto a várias mãos, provocando intencionalmente a fragmentação do texto e a perda de unidade – pelo facto de cada um/uma dos/das participantes não poder ter acesso ao que os/as restantes escreveram. É uma espécie de jogo colectivo em que impera a imprevisibilidade de sentido do texto.

A técnica da *derivação* implica o diálogo com outro texto no qual momentaneamente ancoramos para alargar o sentido, criando um novo texto a partir do primeiro. A derivação é feita a partir de um ou mais textos de outro autor. E como afirmava Robert Duncan, “todos somos derivativos” (*Apud* Capinha, 2003: 161).

O *rasganço* consiste no acto de destruir literalmente um texto, rasgando-o em pequenos pedaços – para criar, depois, um novo texto, a partir de alguns desses pequenos pedaços escolhidos aleatoriamente. Na “Oficina de Poesia”, a este se associava o exercício de *collage*. Todas estas técnicas trabalham a matéria da linguagem para possibilitar a fragmentação do texto e a polifonia de sentidos, a intertextualidade e o rizoma.

O principal critério subjacente à escolha dos alunos teve por base o trabalho desenvolvido em sala de aula à volta do texto poético. A participação (e, num dos casos, a sistemática recusa em participar) em oficinas de escrita e leitura de poemas e, sobretudo, o meu conhecimento, após alguns meses de trabalho com os alunos, foram-me dando sinais de haver prazer e envolvimento, dentro ou fora da sala de aula, no acto da escrita – e de que haveria certamente interesse em reflectir sobre isso. Assim, procurei trazer, para esta minha reflexão, vozes representativas de reacções várias perante a escrita de poesia e, a partir das muitas conversas/entrevistas, selecionei, então, seis alunos para realizar entrevistas em profundidade sobre o trabalho que temos vindo a desenvolver à volta do texto poético (e sobre “o que calhasse!”). O que se segue

são excertos dessas conversas que, pelos significados que possibilitam, enriquecem esta reflexão.

3.1 “Poesia e prosa é tudo a mesma coisa...”

Gosto do que escrevo, faz-me manter a diferença; hoje a minha paixão é a escrita e a leitura, adoro ler e escrever. Liberta-me, tanto psicologicamente como espiritualmente. A minha escrita é o reino do caos. Do medo, do escuro. Já escrevi muito sobre o amor, mas já me fartei, o amor já não está a bater. Gosto mais de contar a minha vida, diz A.

T: Então conta-me! conta-ma!, peço-lhe.

A: Tenho 17 anos, venho de Lisboa e estou a cumprir uma medida de dois anos no centro educativo dos olivais. A minha história de vida começa numa maternidade, onde a minha mãe me deixou sozinho, à mercê do meu destino, e a minha tia amamentou-me durante um tempo porque tinha tido um filho – e amamentou-nos a mim e ao meu primo. Ela cuidou de mim até aos meus 4 anos, até o meu pai me reclamar... Vivi com ele, fui o seu saco de pancada durante alguns anos. Ele era um bêbedo e um drogado ao mesmo tempo e não tenho palavras para aquilo que ele fez, mas as pessoas erram – eu também já erre e gostava de obter o perdão. Fui para a Santa Casa da Misericórdia, estive lá até aos dez anos. Tenho boas e más memórias de lá. O meu pai foi lá ver-me quando era mais novo, foi lá levar-me rebuçados e chocolates. Ele disse que era o meu pai, eu não sei se era. Identificou-se como tal. Já estive com ele depois disso. Vi-o na feira da ladra, ele vende lá CDs, DVDs gravados. Não me identifiquei como filho dele. A minha mãe... já contactei com ela por telefone, vive em Carnaxide; disse-lhe que era o seu filho, mas ela disse que nunca tinha tido filhos. Depois fui para a Novo Futuro, uma outra instituição de solidariedade social: estive lá até agora, até aos 18 anos. Fiz umas asneiras, vivi a vida como consegui e como não consegui. Tive problemas, tanto na escola como na rua, mas o meu mundo centrou-se todo na rua. Vi a escola como uma perda de tempo. Juntei-me a alguns grupos que não queria... Tinha que fazer parte de algum, não é? Não podia fundar um tipo social sozinho. Tinha muitos inimigos naquela escola, porque tinha batido em muitas pessoas nas outras escolas onde andei. Depois, juntei-me à classe inferior da sociedade, ao pessoal que rouba, que fuma, aos “vida louca” como se costuma dizer, para aí com 14 anos. Até lá, tinha sido casa-escola, escola-casa, tinha explicadoras do voluntariado.

A. mostra-se sempre muito disponível para a elaboração de textos a partir de exercícios de escrita criativa, participou entusiasticamente na “Oficina de Escrita”

dinamizada pela “Oficina de Poesia”, em 2009, e embora não tenha podido participar no lançamento da revista, sente-se muito orgulhoso ao ver os seus poemas publicados:

A.: Para mim foi importante, queria provar a mim mesmo que também consigo. Assim, mais tarde, poderei mostrar a toda a gente. Se tiver netos, amigos, poderei mostrar ao mundo que também estive interessado numa oficina de poesia.

Mas a poesia não é o que A. gosta mais de escrever. Prefere a prosa.

A.: São dois tipos de escrita, de pensamento, completamente diferentes. Com a prosa ‘não tenho que combinar’, o meu pensamento flui mais facilmente, sem regras.

T: Sentes então que a poesia tem mais regras do que a prosa?

A.: (pausa) Depende da maneira como se aprende. Se eu for aprender numa aula o que é prosa e o que é poesia, claro que a “stôra” me vai dar regras para a prosa e para a poesia...

T: E se eu te disser que não há regras na poesia?

A.: Há, há! há as quadras....

T: Mas se os teus textos são poemas... e não são quadras...

A.: Não é a poesia corrente, isso é alternativa, imaginário...

T: Alternativa porque não foi este tipo de poesia que viste nos livros da escola? Então é diferente do que aprendeste na escola, mas é poesia. Que poesia aprendeste na escola?

A.: Lembro-me de aprender que a poesia tinha que ser em versos ou em quadras, que tinha que rimar; e, da prosa, nunca ninguém me deu regras... só que tinha que ter entoação e um contexto.

T: Entoação, pontuação... onde é que encontras textos com menos pontuação?

A.: É que prosa e poesia é tudo a mesma coisa... só que são formas diferentes de escrever...

T: É tudo a mesma coisa porquê? O que é que há de comum entre a prosa e a poesia?

A.: São as palavras... e a poesia não tem frases...tem mais palavras espalhadas e as pessoas interpretam de maneira diferente...

Desde logo, no espaço deste diálogo, surge a problematização da distinção entre poesia e prosa, entre poético e não poético, o descentramento da frase na poesia – para uma reflexão sobre a matéria da linguagem. Pela insistência de A. na palavra *regra* se pode perceber a identificação do espaço escolar e da sala de aula com os conceitos de ordem e lei. Enquanto sua professora, o meu papel parece resumir-se a dar-lhe “regras” sobre prosa e poesia. Mas será que há, na verdade, a rejeição da regra por parte de A.?

Se a sua explicação inicial para o facto de preferir escrever em prosa mostra uma rejeição da regra associada à poesia, tal como esta lhe terá sido apresentada, a forma como o aluno acaba por descrever a poesia e, sobretudo, o adjectivo “espalhadas”, por ele escolhido, indica-me um sinal de mudança no seu conceito de texto poético. Essa mudança, que acredito ser já fruto do nosso trabalho de sala de aula à volta da poesia bem como da participação do aluno em várias oficinas de escrita criativa, vai-se revelando no discurso de A. que, lentamente, se vai “despindo” das regras “a mais”, dos sentidos “a mais” que a escola, durante anos, lhe ditou. A explicação para a preferência de A. pelo texto em prosa poderá ainda residir no facto de, sendo ele um aluno com bastante facilidade na produção escrita, este tipo de texto lhe “devolver” a segurança e, de certa maneira, o controlo sobre a linguagem que, ainda que de uma forma ilusória, lhe é familiar e que ele sente que, assim, domina.

Num breve artigo em que apresenta a poesia como um “não valor” do ponto de vista económico e, por isso, um possível espaço de resistência ao capitalismo, o poeta Charles Bernstein defende que aquela poesia que não recusa uma linguagem ditada pelas regras gramaticais não poderá ir além daquilo que descreve como uma experiência de “digestible contents”, já que:

(...) there is nothing difficult in the products of such activity because there is no distance to be travelled, no gap to be aware of and to bridge from reader to text: what purports to be an experience is transformed into the blank stare of the commodity – there only to mirror our projections with an unseemly rapidity possible only because no experience of “other” is in it” (Bernstein, 1986: 59).

Segundo o autor, o acto de seguir as regras de sintaxe no discurso tem implicações políticas pois, à semelhança de um espelho, apenas nos devolverá a imagem reconhecida de uma estrutura social que se quer programada e ordenada.

As respostas de A. perante as perguntas “o que é a poesia?” e “qual a diferença entre prosa e poesia?” são muito semelhantes às respostas da maioria dos alunos com quem tenho trabalhado e exprimem concepções de poesia e de prosa previamente programadas e ordenadas pelos manuais escolares. Os excertos dos manuais escolares que aqui transcrevo são ilustrativos:

Quando olhamos para dois textos, estando um em **prosa** e outro em **verso**, é fácil distingui-los um do outro porque têm formas diferentes, ou seja, aspectos diferentes: num texto em verso, cada linha escrita, ou verso, é mais curta do que num texto em prosa. (...) Não devemos chamar **poema** a qualquer texto em verso. É preciso que as palavras sejam usadas **com arte** e que nos transmitam, de uma forma bela, ideias, emoções e sentimentos para que se possa falar de **poesia**.” (Lopes & Rola: 2004, 56-57)¹⁹

Quando ouvimos dizer um poema, sentimos logo que se trata de um texto especial, que nos comove de maneira diferente de todos os outros, pelo que diz e, sobretudo, como diz. (...) O poema apresenta uma mancha gráfica diferente da prosa, pois organiza-se em versos e estrofes. (...) A estrofe é um conjunto de versos formando uma unidade gráfica e, geralmente, um sentido completo. (Pinto & Baptista: 2002, 192)

Foi na tentativa de contrariar este modelo hegemónico de poema como um texto “especial”, escrito em versos e estrofes, por alguém “especial” que, a propósito do tema “Direito Humanos na Arte”, propus aos alunos um exercício de escrita criativa a partir da obra “Guernica” de Pablo Picasso. Apesar de a pintura parecer familiar a alguns deles, ninguém conhecia título, autor ou contexto. A partir de uma fotocópia com uma pequena reprodução de “Guernica” e com um rectângulo em branco de dimensões semelhantes à fotocópia da pintura, comecei por lhes pedir que escolhessem palavras sugeridas pela obra e as escrevessem no rectângulo. Depois, apresentei-lhes o pintor,

¹⁹ Ênfase no original.

falei-lhes da sua obra, nomeadamente do seu papel de co-fundador do movimento artístico cubismo, e dei-lhes uma folha com um grande rectângulo em branco. À medida que fui lendo uma interpretação de cada uma das figuras/objectos presentes em “Guernica”, os alunos fizeram um exercício de “catch” e espalharam as palavras, por eles seleccionadas, no rectângulo. Cada um dos alunos pôde, depois, trabalhar o texto no computador à sua vontade. Com este exercício, pretendi que os alunos se afastassem da concepção de poema que quase todos evidenciam ter e que resulta das “fórmulas prescritas” pela escola como: versos arrumados à direita na página, distribuídos por estrofes e “obedientes” a um esquema rimático. O descentramento do poema na página foi o primeiro dos objectivos deste exercício. A. fez este exercício de escrita criativa a sós comigo pois esta aula coincidiu com um período de castigo. Foi trabalhando o texto, comentando-o a cada passo, reflectindo sobre o fazer da linguagem a cada momento. Perante o poema espalhado na página, ele diz:

A.: Não é um poema, não faz sentido.

(Após Leitura...)

T: O que acabaste de ler, faz sentido ou não?

A.: Se me apresentassem este texto... eu tinha que ter algum tempo sozinho para o interiorizar.

T: Mas faz, cria, ou não, sentidos?”

A.: Eu não percebo muito de poesia...

T: Por que é que dizes que esta interpretação do quadro não é um poema? O que é que lhe falta para sê-lo?

A.: Porque estas são as palavras de alguém que analisou a tela e eu apenas escrevi algumas que fui ouvindo e que me foram marcando mais no ouvido.

T: Palavras que tu escolheste.

A.: É diferente, porque, se a stôra me pusesse apenas a tela à frente, eu não produziria um poema.

T: Mas há aqui uma selecção, tu não tiveste que procurar palavras, usaste as que foste ouvindo e seleccionaste algumas, depois resultou um texto outro. Sobre o qual ainda podes trabalhar...

A.: Não, não quero, a primeira impressão, quando sai, é sempre mais forte do que quando a gente pensa e volta a fazer, portanto, quero manter o poema assim.

T: A primeira impressão é mais forte, o poema fica mais forte se não lhe mexeres mais, porquê?

A.: Vou mexer na ideia principal que tive, vou querer aperfeiçoar uma coisa que foi feita espontaneamente...

T: E aquilo a que tu chamas aperfeiçoar é, se calhar, aproximar do sentido a que tu estás habituado... quando lês este texto o que te provoca?"

A.: Dá a sensação que foi outro a fazer...

T: Diz-te algo de ti próprio...ou não?"

A.: Sim, que escolho palavras inconscientemente, que têm a ver com a minha memória...

T: E que as palavras quando se juntam de diferentes maneiras, criam sentidos completamente diferentes... E sentes que gostas mais da primeira impressão do que se trabalhasses mais este poema...

Guernica

De uma ambígua resistência Espanhola,
recuar ao ataque, morta, de fácil dor Inferior.

Mutilada resistência do guerreiro,
com uma ferida aberta e um cavalo com rugido de dor.

Com o olho que tudo vê e um abraço de uma nuvem suave,
os camponeses com um rasgo de consciência de luz,
têm um esgotamento de sofrimento humano, luz.

A segunda coisa apavorada tenta deter bombas de 1808 goya.

Telhas suaves de rosto dominador e cavalo ferido,
tentam procurar refúgio numa gruta de luz...

A.

Apesar de, como ele próprio verbalizou, “quando sai [ser] sempre mais forte”, A. não resistiu e o seu trabalho sobre o texto foi o de (re)centramento na página, (re)aproximando-o da mancha gráfica que lhe é mais familiar e que, na verdade, o exercício pretendia “recusar”. Mas apenas a mancha gráfica parece procurar uma forma reconhecida, pois o exercício de escrita criativa fez o texto de A. resultar numa pequena homenagem a “Guernica” e ao cubismo: as perspectivas sobrepõem-se e as quadras (que A. associou às regras da poesia) não têm lugar. As palavras “luz” e “dor”,

pela repetição e pela posição em final de verso, parecem liderar dois planos semânticos sobrepostos, que fazem o poema: o plano do ataque e da dor, e o plano da resistência e da luz. A fragmentação, conduzida pela leitura interpretativa da pintura cubista, é conseguida em vários versos bipartidos pela conjunção copulativa como, por exemplo, o verso “com o olho que tudo vê e um abraço de uma nuvem suave”. A rima (que, segundo A., seria elemento obrigatório da poesia) não limita mas, antes, parece acontecer fora de qualquer esquema rimático (inferior/dor/dominador) ou na aliteração (fácil, inferior, ferida, sofrimento, refúgio), que cria uma rima desobediente e fricativa, como a própria fala dos corpos.

As três pequenas estantes com uma centena de livros à disposição dos alunos do Centro Educativo é, obviamente, muito pouco sedutora para A. que, constantemente, nos pede novos livros emprestados. Bibliotecas não são, de resto, lugares que A. considere muito acolhedores, porque lhe evocam memórias de regras e constrangimentos:

A.: Bibliotecas são sítios em que não se pode fazer barulho, são sítios em que, se eu estiver a ler um livro e me der vontade de rir, tenho que me conter, não posso ser eu mesmo. Não gosto muito de bibliotecas.

T: Lembras-te de quando começaste a ir às bibliotecas?

A.: Fui à biblioteca de Alvalade no Areeiro, uma biblioteca pequenina, tinha muitos livros antigos e eu comecei a ler Viagem ao Centro Da Terra, Vinte Mil Léguas Submarinas, O Conde de Monte Cristo, o Robin dos Bosques... Ia sozinho. Não havia ninguém para ir comigo, ninguém se interessava por leitura como eu, (...) depois, tive que deixar de ir à biblioteca, porque não devolvia os livros...acabava de ler os livros e voltava a lê-los, depois, esquecia-me de os devolver. Muitas vezes dava por mim com as mulheres da biblioteca a baterem à porta da casa para devolver os livros. Depois disseram para eu nunca mais ir à biblioteca, para eu começar a comprar livros; só que eu só recebia à volta de dois euros por mês e não tinha ninguém que me pudesse emprestar livros. Então lia os livros que os meus colegas mais velhos do que eu andavam a dar na escola, como: O Cavaleiro da Dinamarca, O Príncipezinho.

T: Lembras-te de quando aprendeste a ler?

A.: *Foi aos 5 anos, comecei a aprender a ler com os meus colegas mais velhos. Quando era mais novo, lia, mas tinha dificuldade em interpretar: ficava dois, três minutos em cada frase a tentar associar o resto. Como acontece agora a alguns dos meus colegas daqui do centro educativo, lêem, mas não sabem aquilo que lêem, não interpretam.*”

Durante as quatro semanas que A. foi afastado da unidade residencial, não podendo sequer assistir às aulas, trabalhei apenas duas vezes com ele. Se, da primeira vez que o visitara, fora eu a propor-lhe um exercício de escrita, da segunda, já foi ele quem mo pediu. Assim, sem mais nem menos, pediu-me que o ajudasse a fazer outro poema. Abri aleatoriamente o livro que lhe levava nesse dia e, sem qualquer programação, pedi-lhe que escolhesse algumas palavras do excerto de *Explicação dos Pássaros* de António Lobo Antunes, que lhe ditei para criar um poema fazendo, de novo, uso da técnica de “catch”:

E no domingo vou buscar os meus filhos, passear com eles no jardim, estender-me na relva, de olhos fechados, sob um salgueiro, enquanto eles jogam a bola, ou conversam, ou discutem, ou caem, ou choram. Pensa nunca lhes liguei grande coisa, nunca lhes prestei muita atenção, foram sempre vagos, confusos e embaraçosos na minha vida, dois seres estranhos que se tornava necessário alimentar, vestir, entreter, vacinar, escutar às vezes, da cama, os lamurientos pesadelos que abanavam a casa adormecida, a impedir-me de descansar, de me esquecer de mim, de me submergir no poço pantanoso do sono. (Antunes, 1986: 216)

Eis o poema de A:

O domingo no jardim
Sinto-me estender meus olhos
Por baixo de um salgueiro
Eles conversam e choram
Eu nunca lhes prestei, são vagos,
Confusos e embaraçosos

Vou vestir, cuidadosamente alimentar
E vacinar, depois abanar
A casa adormecida
Para esquecer de mim

A.

É um pequeno poema que torna evidente como a escolha da unidade de sentido do verso e a rejeição de determinados vocábulos do texto sobre o qual se está a trabalhar alteram, desde logo, o mapa de sentidos da linguagem. Basta a simples ausência dos substantivos “filhos” ou “atenção” para adensar o silêncio e gerar a ambiguidade no texto. De realçar a escolha do verso “Para esquecer de mim” na posição de último verso do poema, o que lhe confere uma maior importância. Se, neste texto, se revelam ténues e receosas as incursões de A. pelos caminhos desconhecidos da polissemia da linguagem é por haver, claramente, resistência em afastar a sua escrita da ordem sintáctica convencional. Importa, por isso, contar que, quase no final do ano lectivo, A. veio dar-me um pequeno poema que fizera a partir do poema “A Lua e o Teixo” de Sylvia Plath. Trata-se, portanto, de uma derivação, que o aluno escolhe fazer sozinho e, a seguir, mostrar-me. Este pequeno poema sem título é, do meu ponto de vista, uma adesão clara do aluno aos exercícios que antes lhe haviam sido propostos:

Milhões
As palavras
A terra
Os outros planetas
Vai andando Ruben
Casa
Não vejo por onde ir
Lua nova
Galáxia

Olhares para céu
Essa faixa
O mundo

A.

Há já um maior afastamento da ordem sintáctica convencional e, desde logo, a escolha da enumeração a hiperdimensionar cada um dos elementos que cercam um sujeito poético em movimento, à procura. A rejeição total da pontuação a sublinhar o sentimento de abandono presente no verso “Não vejo por onde ir” e o vocábulo central do poema: “Casa”, palavra feita ilha que não se alcança. Há uma clara identificação de A. com os dois últimos versos da primeira estrofe do poema a partir dos quais se faz o trabalho de derivação: “Separado da minha casa por uma fileira de lápides/só não consigo ver para onde se vai”.

3.2 “*Dou a outras pessoas que gostam de cantar...*”

E. foi considerado, pela maioria dos/das professores/as, o aluno mais subversivo em sala de aula. Nunca se deixou envolver nas actividades de escrita que fui propondo e foi com muita resistência que produziu um ou dois poemas – e apenas porque sabia que a produção escrita era um factor de avaliação. No espaço da sala de aula, manteve-se sempre silencioso e aparentemente alheado, perguntando-me frequentemente se podia desenhar ou escrever “coisas dele”, ou seja: letras de músicas em crioulo para “rap’ar”. É muito respeitado no grupo e é-lhe solicitado muitas vezes que faça “rimas”.

T: Para que serve a rima?

E.: Para as palavras se encaixarem mais umas nas outras.

Embora muito pouco colaborativo com os adultos, mostrou-se muito orgulhoso com a proposta de colaborar comigo neste estudo e muito receptivo durante a conversa

que tivemos (talvez por estar já de saída). Explicou algumas das suas recusas e fez algumas revelações:

Nasci na maternidade Alfredo da Costa, em Lisboa, morei no Cacém até aos 3 anos; depois, mudei-me para Casal de Cambra, onde estou até hoje. Moro com os meus pais. Comecei a deixar de ir à escola há cerca de três anos. Quando descobriram, os meus pais diziam-me para ir à escola para não ter uma vida como a deles. Eles são os dois de Cabo Verde. Já fui lá uma vez com a minha mãe. Quase toda a minha família está lá. Gostava de lá voltar. A minha mãe fala muito de lá e liga muitas vezes. O meu pai fala menos. A minha mãe quer ir lá. Eu sei como é que o meu pai veio para cá. Ele tinha um patrão, tinha combinado ir trabalhar com ele mas, quando chegou, deu-lhe o dinheiro e não foi trabalhar com ele. Depois construiu uma casa lá, no Cacém, mas, como eram muitas barracas, foram destruídas e dividiram-nos por outros bairros. Aos meus pais, custou sair de lá, porque este bairro onde estamos agora é mais problemático e eles acham que há lá más companhias, como aquelas que eu tenho agora...

Pedi a E. que trouxesse um dos seus textos em crioulo. Estando o uso do crioulo proibido no Centro, a resistência de E. ao espaço de monolinguismo encenado em que se encontra começa nos textos que escreve. As dinâmicas de resistência deram o mote à nossa conversa:

T: Por que é que nunca quiseste participar nas oficinas de escrita?

E.: *Nunca fui para os poemas, acho isso uma criancice.*

T: Mas eu sei que tu escreves letras de canções...

E.: *Dantes escrevia mais, agora já é só uma letra por semana ou isso...*

T: Essa letra/esse poema que trouxeste, o que diz?

E.: *É uma música p'ra um amigo que morreu, p'ra ele descansar em paz... e isso.*

T: E esses textos, embora não lhes chames assim, são poemas... podes ler esse que tens aí? Está em crioulo?

(Após a leitura...)

T: Se eu te pedisse para me dizeres o que é a poesia, o que dirias? O que acabaste de ler, uma letra de uma canção, é um poema?

E.: *Mas o que eu li é só uma letra, só mesmo isso.*

O facto de E. ver, por um lado, as oficinas de escrita criativa como uma “criancice”, demonstrando, por outro lado, estranheza ao considerar a letra da música que

canta/escreve como um texto poético é revelador. A curta e atribulada experiência que teve da escola ter-lhe-á, decerto, deixado uma memória ténue da descrição do texto poético no manual de primeiro ciclo – como o que consultei, e que o descreve como sendo um “texto escrito em verso, revelando ritmo, musicalidade, *ternura...*” (Neto, 2008:9). Como poderia uma definição como esta servir para descrever o *freestyle rap* improvisado por E. nas suas constantes “disputas de rimas” na rua? O texto poético, tal como E. o conheceu na escola, dificilmente terá incluído a performance poética a que Charles Bernstein se refere no ensaio “Close Listening: Poetry and the Performed Word” e que significa, sobretudo, um espaço de liberdade e de prazer:

If the poetry reading provides special unscripted elements for the performer, it also provides special possibilities for the listener, from direct response to the work, ranging from laughter to derision; to the pleasure of getting lost in language that surges forward, allowing the mind to wander in the presence of words” (Bernstein, s.d.)

T: Quando escreves, mostras os teus textos a alguém?

E.: Eu, às vezes, mostro ao meu irmão... houve uma, que já cantei aqui no colégio.

T: Escreves sempre em crioulo?

E.: Sim.

T: Como sabes, aqui dentro, não podes falar em crioulo. Por que, é que achas que essa regra existe?

E.: Porque estamos aqui para aprendermos a comunicar uns com os outros e nem todos entendemos crioulo.

T: E, ao telefone com os teus pais, podes falar em crioulo?

E.: Não. Eu agora falo em português com os meus pais. Dantes não, mas agora já comecei a falar.

T: Os teus pais falam também em português?

E.: Sim, também em casa.

T: Mas não foi sempre assim...

E.: Não, foi só quando entrei para aqui para o colégio.

T: Então, começaram a falar em português desde que vieste para aqui porque, ao telefone, não podiam falar crioulo, foi assim?

E.: *Sim.*

A experiência, relatada por E., acerca do gradual abandono do uso do crioulo nas conversas com os familiares, desde a sua entrada para o CEO, deixa clara a imposição de um modelo colaborativo de linguagem que, de algum modo, ele vai recusando pela manutenção do uso do crioulo nos seus textos. Porém, esse modelo claramente o “vence” quando o obriga a usar apenas a língua portuguesa nos telefonemas para a família. Estamos perante um exemplo claro de negação das diferenças identitárias em nome da “comunicação” que, no caso concreto de E., o coloca numa posição de fragilidade linguística, obrigando-o a usar uma língua na qual ele não se sente “competente”. Diz Bernstein:

Out of fear of being opaque to one another, we play the charade of comprehensibility – for if you say nothing you void the risk of not being found empty. We censure the unknown because it has not always/already been understood, and we call this communication, clarity, expression, content. (Bernstein, 1992: 183)

Como responde ele? Se as constantes dinâmicas de resistência que E. evidencia são, no caso da produção escrita em crioulo, uma tentativa de manter uma identidade linguística que lhe é negada, elas significam também, nos momentos em que E. rejeita as actividades de sala de aula, uma recusa em exhibir o “erro” constantemente, algo que o uso obrigatório da língua portuguesa, na oralidade e na escrita, lhe vaticina. A questão que se coloca é, de acordo com Rothenberg, que parte crucial de si é apagada violentamente?

Num ensaio intitulado “Descobrimientos e Encobrimientos”, o sociólogo Boaventura de Sousa Santos usa o discurso quinhentista como símbolo da “concepção moderna da descoberta como designação da diferença e da diferença como designação de distância e de hierarquia” e descreve a escrita da história da modernidade como “uma vasta teia de reciprocidades negadas” (Santos, 1993: 6,7). Estudar a história da humanidade é estudar as relações humanas e vê-las como potenciais descobertas do outro. Boaventura de Sousa Santos defende, no mesmo ensaio, que:

(...) quem descobre é descoberto. Se por qualquer razão esta reciprocidade é negada ou ocultada, o acto de descobrir, sem deixar de o ser, torna-se simultaneamente um acto de encobrir. A negação ou ocultação da reciprocidade assenta sempre no poder de negar ou ocultar a humanidade de quem é descoberto. Só assim é possível descobrir sem se descobrir, pôr a nu sem se pôr a nu, identificar sem se identificar, encontrar sem se encontrar, ver sem se ver (Santos, 1993: 7).

Voltando à experiência de E. no Centro Educativo, a situação deslocada e desterritorializada em que se encontra, coloca-o na posição de “descoberto”. Neste caso, o acto de encobrimento (pelo silenciamento) gera perdas para ambos os lados. A possibilidade, negada a E., de se fazer ouvir, inviabiliza também a possibilidade de alguém, escutando-o, se fazer ouvir nele. O que se verifica é que o silenciamento do crioulo em E. gera nele resistências e mais silêncios e, talvez por isso, à data da conclusão da medida em Centro Educativo, E. continua a ser descrito como altamente subversivo e impenetrável por todos os adultos – de uma outra língua e cultura – que com ele tentaram trabalhar. Uma etnopoética obrigaria ao acto da escuta – mesmo que sempre incompleta e descentradamente.

T: Como é que te correu a escola primária?

E.: Chumbei três vezes lá. Naquele tempo, eu não faltava às aulas, era mesmo por causa do comportamento e isso...

T: E o facto de falares crioulo, complicou a tua aprendizagem da leitura e da escrita?

E.: Sim.

T: Escreves sempre em crioulo?

E.: Escrevo em ambas as línguas, mas mais em crioulo, porque estou mais habituado. Depende, se for para um familiar... mas agora, desde que vim para aqui, escrevo mais em português, só as letras mesmo é que escrevo em crioulo.

T: Tu disseste que achavas essa coisa dos poemas uma criancice... porquê? A que é que tu associas a poesia? Quando é que falaste de poesia na escola?

E.: No quinto ano falávamos, mas nunca liguei a isso.

T: Alguma vez te pediram para fazeres um poema?

E.: Que eu me lembre não...ah! agora estou-me a lembrar, lá fora, já fiz, só que era em grupos de três...

T: Lembras-te quando é que foi? Que idade tinhas?

E.: Práí com 12.

T: E lembras-te do poema? Deram-te um tema?

E.: Deram valor a isso, mas...

T: Como é que sabes que deram valor ao texto?

E.: Porque deram valor a todos, mas... não passou daí.

T: Tu não gostas mesmo nada de estar aqui, percebe-se bem que tu não gostas, nem um bocadinho, do CEO, e que não gostas das pessoas, mesmo daquelas que dizem que te querem ajudar...

E.: Porque não acredito.

T: Chamou-me a atenção o facto de tu, embora não querendo nunca participar nestas coisas de poesia, tanto dentro como fora da sala de aula, escreveres e gostares de escrever. Também não gostas de mostrar o que fazes, nem de te mostrar a nós. Será que o facto de não querereres participar em nada significa, na verdade, a tua resistência a isto tudo?

E.: É isso mesmo.

Consciente de ter induzido esta resposta no aluno, não pude deixar de a incluir na minha selecção: pelo tom assertivo da sua resposta e pela expressão reveladora no olhar de E. que, perante a minha “proposta” de explicação, parecia ter descoberto, no preciso momento da minha verbalização, a razão do seu comportamento – ou seria o espanto de ver que a professora o descobrira?

As recusas de E. em participar nas oficinas de escrita criativa que foram acontecendo, dentro e fora das aulas, foram a principal razão para o meu convite à sua colaboração neste estudo. No dia em que lhe expliquei o trabalho que estava a desenvolver e lhe pedi para assinar a sua declaração de disponibilidade em colaborar comigo, E., disfarçando mal o orgulho e a surpresa que o meu convite lhe provocara, alterou o seu comportamento dentro das minhas aulas, passando a demonstrar algum envolvimento nas actividades que fui propondo. Esta mudança de comportamento traduz, de algum modo, uma vontade em colaborar e ecoa a frase de Boaventura de Sousa Santos de que “o não é a falta de algo e a expressão da vontade de superar essa falta” (Santos, 2002: 255). E. sentiu que foi escutado.

O poema de E. que aqui incluo resultou do mesmo exercício de escrita criativa descrito na secção anterior (relativo a A.), a partir da obra “Guernica” de Pablo Picasso:

Em cima do cavalo	rosto pouco	homem
Está luz olho de	aberto que	apavorado
Deus	olha para	compara-se
	Cavalo ferido	com a figura
Parece que	da boca do cavalo	da obra de 3 de Maio
Está	sai algo parece	
Preparar para	estar a representar	mulher sai da escuridão
próximo	povo espanhol	atrapalhada parece estar
		assustada
Ataque		
Mãe carrega filha morta		
Desesperada sem saber o que		
Vai fazer para aguentar a dor		
Figura mutitada		
Pode ser um guerreiro		
Defendendo até à morte o		
Povo espanhol soldado resistente		

O trabalho do aluno começa por aceitar a fragmentação e escolhe a cor para gerar aproximações semânticas: a associação de vocábulos como “mãe” e “mulher” ou

“rosto”, “homem”, “dor”, “mutilada” e “morte” convidam quem lê a percorrer trilhos de sentido no labirinto que é o poema. Pela cores se criam textos dentro do texto, que se traduzem no abandono da sequencialidade e/ou causalidade e possibilitam uma infinidade de leituras. Este é um poema rizomático, múltiplas entradas, e onde a separação gráfica do substantivo “ataque” como que desafia a hierarquia convencional do poema, deslocando o título. O nome “Ataque” é feito refrão, repetição sempre de fora, ao longo do poema. Destacam-se os adjetivos “assustada” e “resistente” que, ambos suspensos dos versos, resumem a tensão entre som e silêncio, entre a morte e a vida que a palavra “ataque” traduz.

T: Este texto que tu fizeste... Achas que é um poema?

E.: *Acho, isso, uma coisa normal...*

T: Lembras-te como é que fizeste este texto?

E.: *Havia os desenhos da tela... não me lembro de mais.*

T: Eu li uma interpretação do quadro e vocês seleccionaram palavras, colocando-as num rectângulo, como se fosse o quadro em palavras. Este texto é um poema? É esta a tua ideia de poesia?

E.: *Até não tá mau. Estão muitas coisas encaixadas... eu não entendo nada de poemas, nem de poesia...*

A expressão de E. denota a sua fase de descoberta dos vários caminhos de sentidos por ele encontrados no poema. Há estranheza e espanto no olhar do autor perante a sua própria criação.

T: Qual é a diferença entre a prosa e a poesia?

E.: *Não é muita... aquilo ali tem mais coisas a rimar e a falar só de uma coisa, e a prosa pode estar a falar de umas coisas e depois, de repente, mudar de assunto.*

T: E este texto do ‘Guernica’ não muda de assunto?

E.: *Muda. Também muda... e não tem rima...*

T: O que eu acho, e tu já me ouviste muitas vezes dizer isto na sala de aula, é que, quando vocês se deixam envolver pelas propostas de trabalho, acabam por gostar de fazer. Não achas? Por exemplo, este poema, não gostaste de o fazer?

E.: *Gostei. Acho que tive uma boa imaginação.*

T: Gostavas de ler isto para alguém?

E.: Não, gosto de ficar com as coisas para mim, para mim... não, para dentro de mim, só.

T: E se eu te propusesse publicar este poema numa revista... importavas-te?

E.: Não, mas pedia só que mudassem o nome. Não me ia sentir bem.

T: Será que ias ter vergonha de dizer que tinhas participado numa actividade destas aqui dentro?

E.: Não, não é isso. É mesmo por mim, só fiz isso por fazer.

T: Não é uma coisa que tu consideres verdadeiramente tua... mas ainda há bocado me disseste que gostaste de a fazer.

E.: Mas, se alguém me perguntasse se tinha sido eu a fazer, eu dizia que não. Não sei como explicar.

T: Outro dia, um colega teu disse-me que andava a fazer uma espécie de competição escrita contigo. É verdade? Explica-me lá...

E.: Porque ele, antes, pedia-me as letras e eu escrevia-lhas, e houve um dia que vieram ter comigo a dizer que o Armando estava a cantar bué – mas eu é que lhe escrevia as letra!; então, eu disse “não, ele não anda a cantar, ele é fraco!”; depois, foram-lhe dizer o que eu tinha dito e ele agora anda a tentar provar que é melhor do que eu. Agora, eu escrevo e ele escreve; depois, ele mostra ao Márcio para avaliar e eu mostro ao Hugo.

T: E quem é que ganha?

E.: Ele nunca disse que eu lhe ganhei, mas quem ganha sou eu...

T: Escreves melhor, fazes rimas mais fixes?

E.: Sou mais rápido a escrever, posso entrar na sala de aula e, em cinco minutos, escrevo mais coisas do que ele; ele demora um dia se for preciso.

T: Não guardas esses textos?

E.: Não. Eu não os tenho; às vezes, dou a outras pessoas que gostam de cantar e elas aproveitam as minhas letras.

T: És, então, o autor das letras que os outros cantam...

As revelações de E. e, em particular, o facto de outras vozes “aproveitarem” as “rimas” por ele criadas levaram-me, inevitavelmente, ao artigo “O que é um autor?” do filósofo francês Michel Foucault. Ao questionar o conceito de autoria na sociedade actual, Foucault defende que “a escrita (...) é uma questão de abertura de um espaço onde o sujeito de escrita está sempre a desaparecer.” (Foucault, 1992:33). Há, no entanto, nas palavras de E. a recusa da dimensão de colectividade que a “transindividualidade” significa, isto é, parece não haver qualquer vontade de E. em se

identificar com o colectivo, sendo constante uma afirmação da identidade do “eu” pela negativa: com a recusa em colaborar com o sistema e com a constante necessidade de se afirmar no grupo, sempre competindo com o outro. E. não tem, na verdade, modelos positivos com que se identificar: há um claro distanciamento relativamente à língua portuguesa que, desde sempre, lhe foi imposta pela escola, enquanto que a sua forma de se expressar sempre foi classificada como “erro” – não como possibilidade criativa, mas como impossibilidade para ser.

3.3 “O resto constrói-se.”

H. está no CEO há um ano e três meses. Foi um aluno sempre muito receptivo à produção de textos, participou na oficina de escrita dinamizada pela “Oficina de Poesia” e no lançamento da revista, com a leitura pública de um poema. Gosta muito dos poemas que fez, mas diz que prefere escrever em prosa:

H.: Não sei, gosto de escrever e nunca mais parar e quando escrevo poesia tenho de fazer muitos silêncios... Apesar de a poesia ser uma coisa mais sentida.

A resposta de H. exprime toda a tensão entre som e silêncio produzida pelo discurso poético. Na poesia, o silêncio, tal como o som, revela-se substância e matéria significativa e este aspecto como que obriga quem escreve a confrontar-se com esse acto de fazer com a matéria que é a linguagem. O silêncio na poesia é pausa e excesso de sentido, como diria Lecerle: por isso o incomoda.

Subjacente a todos os exercícios de escrita criativa que proponho aos meus alunos está, na esteira de Derrida e Foucault, a desconstrução do texto. Sublinhando o carácter contingente, arbitrário e ambíguo dos sentidos que a linguagem produz, se destrói a ideia de ordem, centro ou origem da linguagem fora de uma dimensão de poder. Levar os alunos a perceber que, por detrás das suas ideias de texto poético, reside uma

construção possível de destruir torna-se relativamente simples. Desconstruir é tarefa fácil para quem toda a vida experienciou o desmoronar das várias estruturas que habitou ou que, por vezes, apenas visitou. Difícil é construir de novo e procurar novos sentidos nos “destroços”. Os exercícios de escrita criativa vão, assim, além da simples desconstrução e insistem no método da *bricolage* que Derrida, partindo de Lévi-Strauss, nos apresenta (Derrida, 1994). A ideia de *bricolage* na linguagem significa produzir um novo discurso, um pensamento novo sem, forçosamente, cair na armadilha de criar um novo sistema binário, um novo centro. No momento em que o centro se reveste de uma função dinâmica, o sistema perde a estabilidade e o “jogo” de sentidos torna-se infinito. Ora, “perder o norte” ou o sentido é, para estes alunos, um jogo nostálgico, quase doloroso, e a primeira reacção é regressar a um caminho reconhecido. A conversa que tive com H. a propósito do seu poema “Picasso” prova isso mesmo. Eis o poema de H.:

Picasso

Touro representante da brutalidade
Mãe destroçada morte da filha

Apavorado

Mão que segura
Um candeeiro

Olho de deus

Cavalo em agonia

dominador

Rosto

escuridão

Mulher que sai da

Homem morto com espada na mão e uma flor por
Perto

T: E este poema do “Guernica”, gostas dele?

H.: *Sim, mas não acho que isso seja um poema, porque as palavras estão muito separadas, parece uma grande confusão.*

T: Como o próprio quadro “Guernica”... que também é uma grande confusão...

H.: *Os outros poemas são mais organizados e percebem-se melhor, este não, os sentidos estão misturados.*

T: Vou ler o poema em voz alta, ora escuta lá!

(após a minha leitura...)

H.: *Oh, é. Lido, é totalmente diferente. O que faz confusão é a desordem das palavras na página. Lido, é um poema.*

Após a leitura já não há dúvidas e a resposta de H. é, agora, assertiva. O poema precisava de ser *dito*. Estamos perante a importância da oralidade, o realce do poder do som, da respiração, do ritmo, do corpo, que encontra palco nas mais variadas tradições culturais da linguagem. É também a ligação do poético ao colectivo, ao humano. É, afinal, também a liberdade. Diz Bernstein, reportando-se a Rothenberg:

To be heard, poetry needs to be sounded – whether in a process of active, or interactive, reading of a work or by the poet in performance. Unsounded poetry remains inert marks on a page, waiting to be able to be called into use by saying, or hearing, the words aloud. The poetry reading provides a focal point for this process in that its existence is uniquely tied to the reading aloud of the text; it is an emblem of the necessity for such reading out loud and in public. Nor is the process of transforming soundless words on a page into performed language unique to the poetry reading. To give just one example, Jerome Rothenberg points to the ancient Jewish tradition of reading and incanting the Torah – turning a script without vowels into a fully voiced sounding. Public recitation also brings to mind a number of sermonic traditions, from subdued preachment to Gospel call-and-response. And if the poetry reading provides unscripted elements for the performer, it also provides special possibilities for the listener, from direct response to the work, ranging from laughter to derision; to the pleasure of getting lost in language that surges forward, allowing the mind to wander in the presence of words. (Bernstein, s.d.)

T: Mas a verdade é que o facto do poema estar espalhado na página não me conduz a leitura, eu posso começar por onde quiser. Isso é bom ou mau?

H.: *É bom, porque pode tornar o poema em vários sentidos; os outros só têm um e esse tem vários.*

Em Maio, a pedido dos alunos, fizemos um poema dedicado às mães. O exercício de escrita criativa a partir do qual trabalhámos foi o “rasganço”. Os textos de que partimos foram: “Poema à mãe” de Eugénio de Andrade e um excerto de “No sorriso louco das mães...” de Herberto Helder. Os alunos escolheram apenas um deles para trabalhar. H. escolheu o último para criar um texto outro e chamou-lhe “palavras”:

Palavras

Aproximam-se as caras leves e silenciosas cujo frio
Veloz de um amor impossível da mãe e filho.
Soprando as gotas de chuva do corpo e imaginando a
Morte
Inacabada, acontecida e dolorosa e pensada mas com
Algum amor escondido.
É impossível de mostrar

H.

No poema, encontramos a morte e a impossibilidade na relação mãe/filho. No entanto, H. escolheu fazer um poema dedicado à mãe e chamou-lhe “Palavras”. Há violência na escolha do título, que parece exprimir toda a impossibilidade de sair da materialidade do poema. Porém, tal como Lecercle no ensina, sabemos que a linguagem não representa mas intervém – e a matéria do poema de H., “the painful material violence of language”, diria Lecercle, põe decerto algo em movimento, cria e destrói e, logo, possibilita a mudança:

So there is a natural, serial link between reading, writing, action, and destruction. We must be resigned to it: it is ‘too bad!’ And the destruction in question is both a source of pain and a cure – a painful remedy, like language itself, of which it is an analogon. For language, too, acts and destroys, for better or for worse, in sickness and in health (Lecercle, 1990: 230)

Na verdade, o poema de H., onde a palavra morte se destaca em verso central, inclui também o vocábulo “amor”, introduzido pela adversativa e pelo adjectivo algum, a afirmar a existência, a criar a possibilidade. É a linguagem a agir, a destruir, para o bem e para o mal. Para o auto-conhecimento – logo, para o bem, diria eu.

No final da aula, H. veio dar-me o seu poema, já que não tinha intenção de enviá-lo à mãe. Mais tarde, durante a nossa conversa, disse ser aquele um dos seus poemas preferidos e quis explicar-me melhor, contando uma parte da sua história de vida:

H.: *Nasci na Alfredo da Costa e fui viver com os meus avós, porque a minha mãe saiu de casa muito cedo, foi viver com um homem, mas os meus avós acharam que as condições de vida deles não eram suficientes para me criar e ficaram comigo. Depois estive até aos treze, catorze anos sem ver a minha mãe. Os meus avós não a deixavam contactar-me, porque não gostavam do marido dela. Depois fui para uma instituição, porque faltava muito às aulas e, de cada vez que ia à escola, arranjava confusão; então, uma assistente social fez com que eu fosse para essa instituição lá na minha zona, em Odivelas. Mais tarde, fui para outra instituição, mas continuava a faltar às aulas. Foi aí que a minha mãe me foi buscar para eu morar com ela e com um outro namorado dela. Só que eu desatinei com ele, não gostava dele, saí de casa e fui morar com o meu avô. Comecei a estudar, a atinar, mas tive um acidente... eu estava no passeio e uma ambulância capotou e caiu-me em cima. Fiquei com um problema no olho. Depois, comecei a estudar à noite e perdi-me. Nunca mais fui às aulas.*

No CEO, H. é um dos alunos mais empenhados nas propostas de sala de aula, concluiu com sucesso um curso B2 e está já a frequentar um curso de nível B3. Se a medida que tem de cumprir coincidir com o tempo de duração do curso poderá sair com o equivalente ao terceiro ciclo. Suspeitando que a ideia de escola vai ganhando um novo significado para H., pergunto-lhe:

T: Como é que vês a escola neste momento?

H.: *Descobri coisas diferentes, capacidades em mim que eu nunca tinha visto; pensava que não conseguia fazer nada, mas afinal consigo.*

T: E estes cinco poemas são uma boa prova de que tu consegues. Lembras-te da participação no lançamento da revista *Oficina de Poesia*?

H.: *Gostei de participar, foi diferente, nunca tinha lido um poema em frente a tanta gente, senti muita vergonha.*

T: Gostaste de ver o teu poema publicado na revista?

H.: *Sim, porque é uma coisa minha, feita por mim. Ainda não mostrei a ninguém lá fora.*

T: Já tinhas feito poemas, antes de vires para o CEO?

H.: *Não, nunca. Estes que fiz foram os primeiros da minha vida.*

T: E gostas de fazer?

H.: *Sim, tem o seu sentido.*

T: Qual pode ser a diferença entre estes e os que possas fazer sem ser a partir de exercícios de escrita?

H.: *Não há assim grande diferença, porque estes também vêm de mim.*

T: E quais te parecem ser mais difíceis de fazer?

H.: *Os que faço sem exercícios, tenho que pensar mais...*

Numa aula em que analisámos a estrutura de uma notícia sobre o derramamento de petróleo no golfo do México, inevitavelmente, discutimos o tema da poluição ambiental. A conversa com os alunos da turma de jardinagem (da qual H. faz parte) derivou para as questões do afastamento do ser humano da natureza e para a agricultura moderna que, subjugada a um sistema económico extremamente consumista, não fecha ciclos e provoca o desequilíbrio. A escolha da obra “O semeador” de Vincent van Gogh veio a propósito. Num exercício de escrita, que pretendeu explorar a matéria sonora pelo uso da aliteração, foram usadas duas páginas do prontuário com as entradas em ‘s’ para que cada aluno criasse um verso com, pelo menos, três palavras das páginas do prontuário. Depois, juntámos, aleatoriamente, todos os versos na mesma página. Resultou um “cadáver esquisito” fortemente sibilante:

Tal pintura sequestra-me a vista e produz em mim uma sedução que semeia o meu lado selvagem

É o quadro do século e selvagem e sério

Selvagem e Sensação de Sede

Serra Selvagem Sem-Abrigo do Sol Sementor Separação Sequer Serpear

Havia um Selvagem Sem-Abrigo a Semear

serpenteio nas Sementes de Noite e de Dia

Sou Selectivo a Semear

Na sela tem um Seixo que o Fábio está a segurar

B3 Jardinagem/Poema colectivo

Antes de mais, havia a intenção de criar uma personalidade colectiva (a desmistificar a “aura” do poeta/autor), unida pela aliteração em “s”, que evoca sonoramente o gesto repetitivo do próprio acto de semear. Acontece no poema o desvelar do inconsciente de quem escreve e uma inevitável pergunta se impõe: por que será que, perante as cerca de duas centenas de palavras nas páginas do prontuário, mais de metade dos participantes escolhe a palavra “selvagem”?

O poema escrito a várias mãos faz-se, então, um “corpo vivo”: os fragmentos que o compõem formam um todo maior que a soma das suas partes e recusam qualquer espécie de “domesticação”. Desse processo nos dá conta o poeta Charles Bernstein, num texto em que propõe a imagem poderosa do monstro Frankenstein como metáfora da escrita do poema:

When you put bits and pieces of language together you get more than the sum of the parts, the process resembling Dr. Frankenstein’s stitching together pieces of flesh and engendering not dead matter, not an abstractly arid and random collation of parts, but a simulacrum of human being and a being in its own right. This is the story of the poem, its internal narration, as the kidneys and liver and heart narrate the body’s story (Bernstein, 1986: 358).

O poeta propõe ainda o termo médico disrafismo (*dysraphism*) que significa uma malformação congénita para descrever um processo, pleno de anomalias funcionais ou estruturais, no qual fragmentos diversos de linguagem se fundem para formar um texto outro que, inevitavelmente, cria novos sentidos e se desvia da soma das partes, coxeando (Mackey, 1990), mas caminhando.

O poema “Há uma árvore de gotas em todos os paraísos” de Herberto Helder, poema que analisámos na aula seguinte, serviu a H. para, dando continuidade ao verso que tinha feito no jogo “cadáver esquisito” e de uma forma quase espontânea, fazer um exercício derivativo e trazer-me mais um poema. Vejo este “poema” como mais um sinal da sua adesão à escrita criativa. Note-se a aliteração em “s”, que o aluno novamente insiste em usar na sua derivação, como que a exercitar e a pôr à prova a estratégia antes proposta:

POEMA

*Sou selectivo a semear
Num sopro absoluto
Com os dedos estremecendo
De medo pelos grandes leopardos
Ferozes e com um rosto molhado
De pequenas gotas de suor
Como víboras ferventes*

H.

T: Quais são as tuas disciplinas preferidas?

H.: *Sempre gostei mais de português porque sempre gostei de escrever... ler nem tanto, ler, comecei a gostar mais aqui.*

T: Como olhas para esta passagem aqui pelo Centro Educativo? Sentes que muita coisa mudou?

H.: *Sim, muito.*

T: O que queres fazer quando daqui saíres?

H.: *Arranjar trabalho e acabar o nono ano. O resto constrói-se.*

3.4 “Depois pensei que estava a fazer uma canção...”

J. tem 16 anos. Está no CEO há um ano e meio. É talvez dos alunos mais frágeis que alguma vez conheci. Muito pequeno e franzino, é um daqueles casos em que a fragilidade física “casa” com a fragilidade psicológica. Desesperadamente em busca de popularidade e/ou carinho, J. mostra-se muito influenciável por todos, vacilando muito nas opiniões e revelando grande instabilidade no comportamento. A sua falta de assertividade e segurança não o tornam muito popular no grupo de colegas, que não confia nele. Os colegas chamam-lhe “chibo”. A escolha desta palavra com uma conotação tão negativa revela a opinião dos colegas de J. que suspeitam que, numa situação de pressão, ele se deixará convencer facilmente pelos adultos e “contará tudo o que não deve”. Não obstante a enorme insegurança que demonstra em tudo o que faz e que muitas vezes o impede de ultrapassar as grandes dificuldades na produção escrita e na interpretação de textos, J. gosta de escrever, sobretudo poesia.

T: Dizes que gostas de ler banda desenhada... costumavas ler?

J.: *Eu lá fora não lia, só comecei a ler quando vim para cá, porque não havia nada para fazer no quarto e, então, comecei a ler.*

T: E de escrever, gostas?

J.: *Adoro escrever.*

T: E que textos gostas de fazer?

J.: *Rimas, poemas.*

T: Costumas fazer rimas e poemas, para além dos textos que costumamos fazer nas aulas?

J.: *Às vezes, quando me dá na cabeça.*

T: Gostas mais de escrever em prosa ou em poesia?

J.: *Em poesia.*

T: Consegues explicar porquê?

J.: *Sai melhor e a pessoa fica mais concentrada e, depois, a ler, dá pena...e a pessoa inspira-se, e quando se faz melhor, quer-se tentar fazer ainda melhor e, depois, quando a outra sai melhor, quer-se tentar fazer ainda melhor do que aquela que já se fez.*

Há uma importante ideia de movimento presente na resposta de J. que traduz acção e inquietação. Desde logo a escolha do verbo “sai” e, depois, a descrição do acto de fazer da palavra. Para J., a poesia é inquietação, desafio e movimento. A linguagem é matéria a que se dá forma. O adjectivo “melhor”, por ele recorrentemente usado na descrição do processo, é também significativo. Repetidas vezes os alunos me perguntam, após a produção de poemas, qual é, para mim, o melhor. Este é também um modelo que a escola tendencialmente reproduz, já que os modelos classificativos de avaliação necessariamente reforçam hierarquias e impelem à criação de “quadros de valor”. Eu respondo-lhes com as palavras de Charles Bernstein: “Nunca é uma questão de melhor. Os detalhes, os pormenores e o modo como eles são ordenados estão em permanente mudança e a poesia é uma forma de articular isso”. (Bernstein, 1997: 104)

T: Quando falas de poesia falas de letras de canções. Certo?

J.: *Sim*

T: Escreves em crioulo?

J.: *Não.*

T: Nunca falas em crioulo?

J.: *Não*

T: Mas sabes crioulo?

J.: *Sei.*

T: E quando escreves letras de canções, mostras a alguém?

J.: *Não.*

T: Mas guardas esses poemas?

J.: *Não, leio no momento, depois rio-me das minhas próprias letras, dos meus enganos e depois rasgo.*

T: E canta-las?

J.: *Canto.*

T: Na última aula, cantaste o teu poema, mas tu não gostaste muito quando viste a gravação, porquê?

J.: *Porque não gosto de me ver, a minha voz fica mais feia.*

T: É muito diferente fazer um poema só para ler ou fazê-lo para cantar, ou não?

J.: *Cantar é melhor, mas, depois, quando uma pessoa vai ver a voz na gravação, fica outra voz, já não é a nossa.*

T: E qual é o problema disso?

J.: *É que, se a outra pessoa estiver a ouvir, vai gozar connosco.*

T: É por causa daquilo que os outros vão dizer... mas aprendemos algo sobre nós próprios quando nos vemos filmados, ou não? Já te tinhas visto/ouvido numa gravação?

J.: *Não, nem sequer me vejo muito ao espelho, não sou daqueles que se vêem ao espelho para ver se estão bonitinhos, eu olho uma vez e já está bom!*

Tal como para a maioria dos alunos no CEO, também para J. a escola é um espaço a evitar. Conta-me que, quando estava lá fora, não ía à escola, porque não queria acordar cedo e porque lá há muitas regras. Quando lhe pergunto se não havia alguém que o obrigasse a ir, diz-me que, quando os educadores da instituição onde tem morado o acordavam, em vez de ir para a escola ia para casa. A propósito das minhas perguntas acerca do lugar a que chama casa, J. vai revelando, de resposta em resposta, uma parte da sua história de vida:

J.: *Na minha casa, moram a minha avó, a minha tia e o meu irmão. Não moro com eles porque disseram que não tinha condições para estar lá, mas eu acho que tenho: tenho cama, tenho comida, não passo fome, tenho roupa, querem mais o quê? Há casa de banho, há água e luz... os do meu lar, antes de eu vir para aqui, foram ver se eu tinha condições e disseram que sim. Agora não sei para onde é que vou, mas a minha avó já assinou um papel para eu ir para casa, mas não sei... porque não é a minha avó que manda, é a não sei-quê-social que manda. De qualquer modo, quando eu tiver 18 anos, não vou continuar no lar; por isso, mais tarde ou mais cedo, vou ter que ir para casa. Eu já sei porque é que não me querem mandar para casa, porque eu tenho muita liberdade e depois se eu, por exemplo, for neste momento a casa, o meu irmão, ou assim, não me deixam voltar. Por isso é que, desde que estou aqui, nunca fui a casa. A doutora diz que eu tenho muita liberdade e depois ninguém me consegue parar; é por isso que eu não vou a casa.*

Os meus pais morreram quando eu tinha 13 anos. A minha mãe morreu de cancro e o meu pai morreu porque era alcoólico. Eu costumava ir para casa deles. Houve uma vez que, cheguei lá, e eles estavam os dois deitados na cama. Eu estranhei, fui chamar o meu irmão, mas depois, quando o meu irmão lá foi, disse-me para eu ir embora para o lar. Eu fui. Passados uns

tempos, o lar disse que eles já tinham morrido e eu fui ao funeral. Depois não soube mais nada porque o lar disse que isso já era muita coisa para a minha cabeça.

T: Lembras-te da tua infância?

J.: *Não me lembro de quando era pequeno...*

T: Não te lembras de quando eras pequeno? Não tens fotografias?

J.: *Sim, tenho algumas a andar de triciclo, dizem que eu brincava com uma miúda chamada Sara, uma de cor também. Quem me conta isso é a Joaquina, uma educadora lá do centro.*

T: Está no Centro desde pequenino?

J.: *Sim.*

T: Nasceste em Portugal?

J.: *Sim.*

T: Os teus pais são de onde?

J.: *Cabo Verde.*

T: Sabes quando é que eles vieram para Portugal?

J.: *Não.*

T: Qual é a pessoa da tua família com quem te dás melhor?

J.: *É a minha avó, ela vem cá este fim-de-semana.*

T: É a primeira vez que vem cá?

J.: *Não, é a segunda.*

T: Foi ela a única pessoa que te visitou enquanto estiveste aqui?

J.: *Sim. Desta vez, vem ela, vem o meu primo, vem a minha irmã.*

T: Lembras-te da escola primária?

J.: *Não.*

T: Nem te lembras qual era a escola que frequentavas quando aprendeste a ler?

J.: *Não*

T: Não te lembras da tua professora, a pessoa que te ensinou a ler e a escrever?

J.: *Não me lembro quando é que aprendi a ler, nem qual foi a professora que me ensinou.*

T: Agora, desde que estás no CEO, já gostas um bocadinho mais da escola?

J.: *Não. Eu gosto é de trabalhar nas lojas, tudo o que seja trabalho, menos escola, porque na escola tem que se estar sentado numa cadeira, a olhar para uma professora. No trabalho não, há lá outros amigos, é ao ar livre, é mais movimentado.*

T: Mas tu já me disseste que gostas de ler e de escrever... já me disseste que gostas de escrever letras de canções. E estes dois poemas que temos aqui na revista *Oficina de Poesia*... gostaste de os fazer?

J.: *Sim*

T: Lembras-te como é que fizeste estes poemas?

J.: *Havia umas senhoras de fora e depois deram-nos umas revistas e nós começámos a tirar coisas das revistas, a rasgar. Depois, estavam lá poemas e nós colávamos... quando chegou a minha vez, deram-me dois papéis, eu comecei a rasgar, dois papéis com frases, eu comecei a rasgar aquilo que eu queria e daí nasceu esse poema.*

T: Gostas destes poemas?

J.: *Gosto.*

T: Gostas de teres os teus textos aqui publicados nesta revista?

J.: *Sim, porque assim já nos podem conhecer, a nós, também.*

T: Qual é a diferença entre estes poemas, os que temos feito nas aulas e os poemas que fazes para as canções?

J.: *É diferente. Aqueles que eu faço sozinho é para ler no momento, para me rir um bocado, para passar o tempo. Esses aí é para mostrar às pessoas. Os que eu faço sozinho não mostro, tenho vergonha.*

“Olhando aqui para os teus poemas...diz-me, o que é a poesia?”

J.: *É uma coisa que sai bem, tem coisas que rimam; este aqui tem menos rimas, é mais simples, não diz muita coisa, mas também gosto deste.*

Poesia é, para J., “uma coisa que sai bem”. Numa aula sobre “Direitos Humanos”, propus aos alunos um exercício de escrita criativa a partir de dois textos: o excerto, “(...) as pessoas e os grupos sociais têm o direito a ser iguais quando a diferença os inferioriza, e o direito a ser diferentes quando a igualdade os descaracteriza” (Santos, 1997: 30), e o poema “Branco” de Ricardo Aleixo. Após a análise dos textos, pedi aos alunos que fizessem um poema usando apenas as palavras do excerto em prosa. Foi-lhes proposto, depois, que eliminassem palavras do texto e que, a seguir, escolhessem vocábulos (seus ou do poema já analisado) para introduzir a repetição e a rima. Os alunos tomaram consciência da diferença de unidade de sentido entre a prosa e a poesia e a importância do espaço/silêncio, no texto poético, para abertura de sentidos. Esta actividade culminou com a leitura em voz alta dos textos produzidos e a reprodução áudio e vídeo das leituras. J. escreveu, quase a lembrar Gertrude Stein:

Pessoas
Grupos
Têm o direito a
Ser iguais e diferentes
Diferença
Imobiliza e igualdade mobiliza
Direito a ser
Diferente quando
A igualdade

A diferença
Esqueci-me
De pedir com licença
Diferente tenho de
Ter dinheiro para
Ir à frente
De grupos de pessoas
Que não passam
Com beija-flor
Que se beija
E ficam em
Flor-machos
Que não passam de elásticos
Cristãos que as
Pessoas são os mais
Ricos que não
entendem ninguém
ricos que
vocês coitados são
cambada de picos

J.

Ao dizer este seu poema sem pontuação, inconcluso e em movimento, com o corpo, J. realça o som, a respiração e imprime um ritmo encantatório ao texto. Apesar de algo intimidado pelos colegas (que aproveitam a oportunidade para apontar “defeitos”), J.

exibe uma alegria nervosa, quase eufórica, de quem começa a deixar de ver o que escreve como “erro” e a perceber como a linguagem lhe pode abrir um espaço de liberdade e de diferença. Na verdade, o que proporciona uma intensa alegria a J. é o desafio, com a criação literária e leitura do texto, à categoria de “ignorante” em que foi colocado pela monocultura do saber e do rigor do saber.

T: Lembras-te como é que fizemos este poema?

J.: *Foi com um texto sobre racismo, um texto a preto e branco e depois foi com as minhas ideias, que eu tinha na minha cabeça, e depois pensei que estava a fazer uma canção.*

T: Este poema é sobre o quê?

J.: *Sobre gangs, racismo também, as pessoas têm de ser iguais mas são diferentes.*

T: Há alguma parte que gostes mais do poema?

J.: *Sim, é esta: ‘Pessoas/Grupos/Têm o direito a/ Ser iguais e diferentes/Diferença/ Imobiliza e igualdade/ mobiliza/Direito a ser/ Diferente quando/ A igualdade’*

T: Porquê?

J.: *Porque aqui fala de grupos, de direitos, fala que as pessoas têm de ser diferentes, cada um é como é....*

T: Podes explicar-me estes versos: Com beija-flor/Que se beija/E ficam em/Flor-machos/ Que não passam de elásticos?

J.: *Fala de vips, que se acham importantes. Como não tinha ideias para dizer o resto, pus um beija-flor, aquele que se beija e fica em flor.*

T: O que é um beija-flor?

J.: *Para já, está numa árvore e depois todas as pessoas passam e vêem. Há pessoas que arrancam, há pessoas que dão um beijinho.*

T: E quem são os ‘que não passam de elásticos’?

J.: *É aqueles que dão p’ra grandes, que batem em toda a gente, pensam que são grandes. Os elásticos são grandes, esticam e depois caem; como têm dinheiro, não pensam em ninguém, só pensam neles, só pensam em dinheiro, mas o dinheiro não é tudo, também acaba. Eles não entendem ninguém, uma pessoa fala para eles e é a mesma coisa que estar a falar para uma porta e eu pus: ‘cambada de picos’ porque picos quando espeta parte.*

3.5 “É mesmo para não ficar a pensar tanto.”

Inicialmente muito resistente a qualquer colaboração em contexto de sala de aula, R. revela-se agora um dos mais disponíveis para a produção de poemas. Não quis participar na oficina mas, a partir de determinado momento, foi claro o enorme prazer que lhe provocava a produção de textos, nomeadamente poemas, e que estava deseioso de participar em concursos de escrita, “dentro e fora de portas”, pois sentia grande orgulho nos seus textos. Agora, traz-me constantemente poemas para que lhe corrija os erros e lhe dê a minha opinião. Diz que mais tarde quer publicar um livro de poesia. Não gosta de ler, nunca gostou porque, diz, “*troco algumas letras*”. R. tem agora 18 anos, não consegue lembrar-se da última vez que se sentiu bem na escola; já foi há muito tempo, mas lembra-se bem da professora da escola primária que o acompanhou durante todo o primeiro ciclo, lembra-se das suas disciplinas preferidas terem sido sempre matemática e educação física, mas a explicação para a falta de gosto pela leitura, que o acompanha desde então, só a percebeu pela primeira vez no CEO, quando as professoras deram o nome de dislexia ao facto de ele trocar sistematicamente algumas letras e lhe explicaram como essa dificuldade poderia ser impeditiva de gostar de ler. Na dislexia de R. poderá estar a razão para o facto de ele não gostar de escrever textos em prosa mas, isso não o impediu de gostar de fazer poemas:

R.: *não consigo explicar bem, mas o que eu gosto é de fazer poemas. Não costumo escrever nada em prosa. É mais fácil dar erros em prosa do que em poesia porque, em poesia, faço textos com mais gosto.*

T: Será que a poesia te dá mais liberdade de escrita? Tem mais regras ou menos do que a prosa?

R.: *A poesia tem mais, tem a rima, a separação dos versos.*

T: Qual é a diferença entre um poema que tu faças em resultado de escrita criativa e um poema que faças sozinho?

R.: *É diferente. Quando já temos algumas palavras, o desafio é outro; se tivermos que escolher as palavras, é diferente. Os que faço sozinho se calhar têm mais valor, porque temos que puxar pela cabeça e procurar palavras que rimem. Para quem lê, pode não ser assim, porque estes poemas feitos nas aulas deixam as pessoas a pensar mais. Os que eu faço sozinho são mais*

claros; estes são mais complexos porque, por exemplo, não há ninguém que “beba palavras”. Mas fiz um, outro dia, que também tinha destas coisas impossíveis e fiz sozinho.

T: Será que os exercícios que temos feito, em sala de aula, te influenciam os que depois fazes?

R.: *Sim, porque às vezes uso os que já fiz para fazer outros, e vou lá tirar palavras que sejam mais interessantes.*

T: Tu acabaste por nunca participar nas oficina de escrita que fizemos fora das aulas. Porquê?

R.: *Eu não quis porque o que eu escrevo não gosto que muita gente veja.*

T: Mas participaste no concurso de astronomia... imagina que ganhavas um prémio... não ficavas contente?

R.: *Sim, ficava contente por uma coisa que eu fiz ser reconhecida, darem-lhe valor. Eu até tenho ideia de publicar um livro, mas prefiro um dia mais tarde juntar tudo e mostrar.*

T: Também nunca quiseste participar nas leituras que fizemos aqui dentro. Não gostavas de ir ler um poema teu a um público?

R.: *Gostava, é sempre bom ir ler algo nosso a pessoas novas, a pessoas que não nos julgam pelo passado que temos, mas simplesmente por aquilo que estão a ouvir, pelas nossas qualidades.*

T: Porque é que gostavas de publicar um livro?

R.: *Vou guardar os poemas para quê? A gente, quando faz, gosta de mostrar. Eu já fazia alguns poemas antes de vir para cá. Qualquer mulher gosta de receber poemas.*

T: E tu não gostas de receber um poema?

R.: *Gosto.*

T: É mais fácil encontrar muitos significados na prosa ou é mais fácil encontrá-los na poesia?

R.: *Na poesia. Um poema tem muito que se lhe diga e também não é qualquer pessoa que o faz. A poesia é mais mistério e a prosa é mais um livro aberto. Quem faz a poesia faz para criar um certo mistério. Para pôr as pessoas a pensar, embora também haja outros que são muito claros.*

T: Tu gostas mais de um poema que te faça pensar ou daqueles muito claros?

R.: *Gosto mais dos que me fazem pensar. Mas quando eu faço poemas é mesmo para não ficar a pensar tanto. A poesia serve para desabafar.*

T: Tens feito mais poemas desde que vieste para o CEO?

R.: *Sim, tenho mais tempo.*

T: Antes de vires para o centro educativo, ias à escola regularmente?

R.: *Não. Já não estudava há dois anos.*

T: O que é que te fez afastar da escola?

R.: *Havia muitas confusões na escola, andava à porrada. Acabei por ser expulso e nunca mais me interessei pelas aulas. O meu pai também não podia fazer nada, não me podia obrigar. Depois, fui pai.*

R. é muito conflituoso. Quando confrontado com opiniões divergentes da sua, reage de uma forma muito agressiva e verbalmente ofensiva. Ele próprio se define como uma pessoa muito desconfiada e é fácil adivinhar no seu comportamento uma história de vida cheia de episódios de violência. R. decide contar-ma de um fôlego:

R.: Nasci e, pouco depois, a minha mãe saiu de casa. Não me abandonou na rua, mas abandonou-nos a todos, a mim, ao meu pai, ao meu irmão Alexandre e à minha irmã Isabel. Depois faleceu, tinha eu dois anos, porque apanhou uma doença com um namorado que ela tinha e morreu de tuberculose. Não me lembro dela. Ela saiu de casa, mas o que o meu pai me diz é que a mãe dela preferia vê-la morta a vê-la com o meu pai, só porque o meu pai não tinha um trabalho decente. Ele andava de burro e com uma carroça, era sucateiro, mas não tinha a carta e orientava-se assim. A minha casa é a casa do meu pai: lá, estou eu, o meu pai, a minha cunhada, a minha madrastra, a minha sobrinha. O meu irmão vive no mesmo prédio, mas não vive na mesma casa; a minha cunhada está lá connosco porque a casa onde o meu irmão está não tem condições e, para não lhe tirarem a menina, o meu pai comprometeu-se a tê-la lá. O meu irmão não pode lá estar porque nós não podemos estar juntos, nós andamos sempre à porrada e as assistentes sociais disseram que era melhor a minha sobrinha não crescer naquele ambiente. Um dia, se tudo correr bem, vou viver com o meu outro irmão, que tem uma quinta em Arruda dos Vinhos e lá é mais fácil arranjar trabalho. Também tenho uma irmã que mora na Costa, não sei nada dela há dez anos, não nos damos. Uma das razões de eu estar aqui no Centro Educativo foi porque agredi a minha irmã Isabel; ela ofendeu-me mas, depois, reconheceu, e agora até nos respeitamos. Tive uma infância muito violenta, ainda tenho marcas de uma discussão que tive com o meu irmão Alexandre em que ele me cortou a língua. Essa marca que eu tenho na língua quer dizer muita coisa. (...) Estou aqui há um ano e meio e ele só me ligou uma vez, foi a semana passada. Desde que a minha mãe se foi, o meu pai foi pai e mãe ao mesmo tempo e eu dou muito valor a isso. Ele trabalhava nas obras, não tinha ninguém que tomasse conta de nós e pagava a uma tia minha para o fazer. Gosto muito da minha madrastra, gostamos todos dela; ajuda sempre que é preciso e podemos desabafar com ela, até sobre sexualidade. Fala abertamente sobre tudo e respeita-nos. Tenho muita gente que me quer ajudar. Vim para o Centro Educativo em Janeiro de 2009. O que me custou mais, durante este tempo todo, foi passar aqui dentro o aniversário da minha filha e também não poder visitar a minha irmã quando ela esteve no hospital. Também me revolta quando os monitores falam connosco a gritar e nós não podemos responder-lhes da mesma maneira. Se alguém não nos respeita, nós também não temos que respeitar; eu respondo às pessoas da mesma maneira que falam para mim. A avaliação aqui dentro dá raiva e há situações injustas em que a pessoas

avaliam sem saber o que está realmente a passar-se. O que eu quero para a minha filha é que ela não siga os meus caminhos da criminalidade e de não ir à escola. Eu quero que ela estude, que tire o seu curso, que tenha o seu trabalho honesto. Nunca bati na minha filha, prefiro castigá-la, porque já levei muita porrada, até do meu pai; a minha mãe também chegou a bater-me. E não foi por isso que eu aprendi! A levar porrada fui ficando cada vez pior; pelo contrário, para o fim, levar ou não já era indiferente. Chorava por raiva. O meu pai batia-me para eu deixar de fumar, mas não foi por causa disso que eu deixei; ainda hoje fumo. Também gostava que a minha filha não fumasse, mas bater, não vou bater; por mais que lhe bata ela vai continuar a fazer, pelo menos se tiver o feitio que eu tenho. Não gosto de ver marcas no corpo das pessoas. Isto aqui foi bom para a minha vida, ajudou a controlar-me mais. Antigamente, explodia por tudo e por nada, mas agora controlo-me melhor. Também me ajudou a perceber como eu gosto de algumas pessoas. Por exemplo, o meu pai, quando eu vim para cá, eu já quase nem falava com ele (...) o meu pai está com 56 anos, embora não pareça, está bem conservado. Está sempre disponível para trabalhar, tem uma força de viver brutal. Não sei como é que ele tem aquela força... Eu não confio muito nas pessoas, também aprendi a não confiar nas pessoas porque fui prejudicado muitas vezes por confiar. Costuma-se dizer “confia nas pessoas até prova em contrário” – eu, é ao contrário, não confio nas pessoas até prova em contrário.”

Apesar da impossibilidade de oferecer um poema à mãe, R. mostrou vontade em fazer um texto a par com os colegas e escolheu o poema de Eugénio de Andrade para rasgar e criar um outro texto a partir dele. Depois, ofereceu-o à madrastra. Segundo ele, ela gostou.

A mãe
A mãe
Tem palavras que guarda
No coração
Tem voz de princesa a
Beber sorrisos
E os filhos na noite
Apressada e fria
A ouvi-la
E rosas brancas

R.

Reescreve-se, assim, um discurso doloroso e com as palavras coração, princesa, sorrisos e rosas brancas se reinventa o passado. Eis a linguagem a criar a possibilidade real da construção da identidade e a resgatar memórias ausentes. É possível reescrever o passado, afirmar a identidade pela positiva e re-encontrar o erro como possibilidade de re-inauguração.

Numa sessão de trabalho sobre violação dos direitos humanos e, especificamente, sobre violência doméstica, partimos da análise de uma notícia que associava o aumento da violência doméstica em Inglaterra ao alto consumo de bebidas alcoólicas nos dias de jogos da selecção inglesa durante o mundial de futebol. Um excerto da notícia analisada e o poema “Não quero que me digam...” de Adrienne Rich forneceram o material verbal para um exercício de “catch” proposto aos alunos. “Agarrando” os sons da linguagem que a leitura simultânea do excerto e do poema lhes forneciam, os alunos criaram os seus poemas. Eis o poema de R.:

Facto
Mulheres vítimas de
Violência não quero
Mundial
Local onde
Se abrigam parceiros
Começam a beber
De forma violenta
Não quero facto forte

Abandoná-lo abandoná-lo

R.

Eis um poema quase feito manifesto “Mulheres vítimas de / Violência ...”, quase grito “... não quero”, um poema curto e condensado, *slogan* de princípios e intenções. A insistência em aspectos formais como o sublinhado, o negrito e a repetição trazem ao poema o carácter urgente da denúncia e a necessidade de movimento para a mudança –

o que a repetição do verbo e do pronome, no último verso, claramente reitera. É um poema onde as palavras ganham peso e concentram sentido formando, em alguns casos, um único verso. Dir-se-ia um poema objectivista, na esteira de Louis Zukofky e Williams Carlos Williams.

3.6 “*Lá fora há mais motivação...dá para cantar.*”

V. tem catorze anos e uma aparência de “menino”. O entusiasmo que demonstra nas actividades que lhe são propostas em sala de aula e a facilidade que revela nas produções orais e escritas desmentem as suas constantes afirmações de que não gosta da escola. Não obstante a imaturidade que evidencia perante determinadas tarefas, é um dos alunos mais desafiadores e criativos do grupo. Muito sedutor e com alguma capacidade de liderança, V. move-se bem em espaço de Centro Educativo, gozando de alguma popularidade entre os “líderes” do grupo que, nitidamente, o protegem. Ao contrário de grande parte dos alunos de Centro Educativo, V. parece não sofrer de baixa auto-estima ou falta de auto-confiança e, também por isso, está sempre disponível para momentos de aprendizagem que envolvam criatividade e escolhas. Fala sobre a sua vida de um modo distante, fragmentado e, aparentemente, sem emoção:

T: Há quanto tempo estás no CEO?

V.: *Há dez meses.*

T: Tem sido muito difícil para ti esta experiência, como é que te tens sentido?

V.: *Tenho-me safado. Até já subi para a fase 2.*

T: Moras com quem?

V.: *Com a minha avó. Só com ela.*

T: Onde moram?

V.: *Rio de Mouro.*

T: De onde é ela?

V.: *De Cabo Verde.*

T: Já foste lá?

V.: *Não.*

T: E ela, já lá voltou?

V.: *Não.*

T: Tu já me disseste que nunca te sentiste bem no espaço da escola, não é verdade?

V.: *Não gosto da escola.*

T: Nem quando eras pequenino?

V.: *Não.*

T: Em que escola primária andaste?

V.: *Em Benfica e nunca gostei da escola.*

T: E a professora, tiveste sempre a mesma?

V.: *Sim, era a professora Carla.*

T: Gostavas dela?

V.: *Sim.*

T: Conta-me lá um bocadinho da tua vida.

V.: *Nasci. Estou com a minha avó porque eu estava com a minha avó e com o meu pai, mas o meu pai morreu de cancro e, depois, fiquei só com a minha avó. A minha mãe está no Algarve. Não costumo vê-la, é muito longe. Morei com os meus pais até aos dois anos. Depois, eles separaram-se e eu fiquei com o meu pai.*

T: Porquê?

V.: *Sei lá...*

T: Não chegaste a fazer o quinto ano?

V.: *Não. Faltava às aulas. Ia para o Colombo.*

T: Quando tentavas ir à escola, o que sentias?

V.: *Não gostava das aulas, só de educação física e gostava da minha setôra de português porque me apoiava; quando eu tinha penas suspensas, ela apoiava-me.*

T: E de música, não gostavas?

V.: *Era uma seca, só tocávamos flauta, não gosto desse tipo de música.*

T: O que é que imaginas fazer quando saíres daqui?

V.: *Sei lá, mudar de vida, mudar de país, ir para França morar com a minha irmã.*

T: Quantos irmãos tens tu?

V.: *Quatro, uma está em França com a mãe, outro está na Holanda com o pai e o outros estão cá.*

T: A tua avó fala-te de Cabo Verde, conta-te histórias de lá?

V.: *Às vezes.*

T: De que é que ela te fala?

V.: *Das praias de lá, das tradições de lá e essas coisas.*

T: Já tinhas feito poesia antes de vires para cá?

V.: *Não.*

T: E gostas ou não?

V.: *Mais ou menos.*

T: Gostas mais de prosa ou de poesia?

V.: *Poesia.*

T: Que tipo de textos costumavas escrever?

V.: *Canções.*

T: Em crioulo?

V.: *Sim.*

T: Então, tu já fazias poemas antes de vires para cá. As letras das canções são poemas. Porque escreves os teus poemas em crioulo?

V.: *Porque tem mais palavras a rimar; em português, não encontro muitas palavras para rimar.*

T: Qual é a língua que falas em casa?

V.: *Crioulo.*

T: E quando telefonas?

V.: *Em português. E a minha avó também.*

T: Porquê?

V.: *Por causa das pessoas que não percebem crioulo, pensam que estamos a dizer mal.*

T: Mas continuas a escrever em crioulo...

V.: *Escrever é para desabafar... quando estamos sozinhos e não temos nada para fazer, escrevemos.*

T: Então dizes-me que, quando escreves as tuas canções em crioulo, é para desabafar. E depois, canta-las?

V.: *Sim, eu faço até com o Carlos.*

T: Porquê?

V.: *Porque ele também gosta de cantar. Começámos a mostrar um ao outro: eu dou-lhe o meu texto e ele arranja palavras para o meu texto e eu arranjo palavras para o dele, com o que fica, guardamos e depois cantamos.*

T: O que é que fazes ao texto dele?

V.: *Melhor. Não! Acrescento mais coisas.*

T: Então vocês fazem letras de canções a duas mãos. De alguma maneira, o que ele escreve vai surpreender-te, não é?

V.: *Vejo outras coisas, porque ele acrescenta coisas.*

T: Lá no bairro onde moras, falas em crioulo ou em português?

V.: *Em crioulo. E, às vezes, em português. Depende das pessoas... com os brancos falo em português.*

T: Eles não sabem o crioulo?

V.: *Sabem, todos falam. Dá mais jeito falar em crioulo.*

T: E de ler, gostas?

V.: *Banda desenhada, só.*

T: Tenho aqui uma letra de uma canção em crioulo feita por ti. Este poema fala de quê?

V.: *Das vidas.*

T: Da tua?

V.: *Das nossas.*

T: Quais são as palavras que aparecem muito nas tuas letras?

V.: *A minha avó.*

T: Esta que tu já me traduziste...fala sobre direitos humanos, não é?

V.: *Sim, discriminação e essas coisas... Fazemos e rasgamos, porque nós aqui não temos nada para fazer, aqui não se pode cantar. Também fazemos canções sobre rapazes que namoram com miúdas e depois largam e isso.*

T: Fazias mais letras de canções lá fora ou cá dentro?

V.: *Fazia mais lá fora porque, lá fora, há mais motivação, dá para cantar.*

T: Qual é a regra que mais te custa aqui dentro?

V.: *É a proibição de falar com os colegas das outras unidades.*

T: Tens amigos nas outras unidades?

V.: *Sim.*

T: Tens aí três textos que fizeste comigo, resultantes de exercício de escrita criativa. Vê lá se te lembras como é que fizeste cada um deles...

V.: *Esse aqui foi: primeiro, fiz um texto em prosa, né?, depois fui cortando palavras e depois a setôra disse pra eu fazer um poema. Depois, teve uma parte que a setôra disse para eu escolher duas palavras e repetir as palavras que eu mais gosto, depois, voltei a fazer outro texto novo e completei isso.*

T: O texto que tu tinhas em prosa fui eu que tu dei, era um texto sobre o filme “Avatar”.

V.: *Você ditou.*

T: Podes ler?

O povo Na’Vi

E os Humanos aqui

Na’Vi na História, Na’Vi aqui

Como igual compreendido

Como igual perdido

Povo exótico aqui
Seres míticos Na'Vi
Seres humanos na igualdade
Aspiram ser povos da divindade
Ser povos da igualdade
Aspiram seres Humanos na divindade
Ser povos da igualdade
Aspiram seres Humanos na divindade
E Na'Vi na Liberdade

V.

Este foi um poema feito no âmbito da actividade “Os direitos Humanos na Arte - Cinema e Direitos humanos”. Os alunos visionaram o filme “Avatar” de James Cameron. Procedemos, depois, à interpretação e à realização de um exercício de escrita criativa a partir do seguinte excerto:

Na'vi são a alteridade, o outro na história, o outro compreendido como igual. Eles são os povos exóticos e, ao mesmo tempo, seres míticos, o que o ser humano aspira ser, as manifestações da divindade (“Avatar” *thiagolb*, 2010).

À semelhança de outros trabalhos feitos com outras turmas, pretendeu-se levar o aluno a tomar consciência da diferença de unidade de sentido entre a prosa e a poesia, bem como da importância do espaço/silêncio, no texto poético, para a abertura de sentidos. Numa primeira fase, os alunos usaram o material verbal para criar o verso, depois criaram o espaço/silêncio, eliminando palavras, e escolheram vocábulos para introduzir a repetição e a rima.

A actividade culminou com a leitura em voz alta dos textos produzidos e reprodução áudio e vídeo das leituras.

O poema de V. traz-nos a sua interpretação do filme visionado e realça a separação entre os seres humanos e o povo Na’vi. Esta separação está presente, desde logo, na separação gráfica das orações coordenadas que fazem o título. O povo Na’vi, que se situa num plano acima dos seres humanos, é identificado com os vocábulos “divindade”, “igualdade” e “liberdade”. Há uma intenção de destacar determinados vocábulos, algo conseguido pelo uso de letra maiúscula em interior de verso, “Na’vi”, “História”, “Humanos” e “Liberdade” e pela recurso ora à rima, ora à repetição – que associam insistentemente os substantivos divindade e igualdade. Há todo um conjunto de elementos estilísticos presente no poema que nos dão, desde logo, a posição de quem escreve. Este foi um exercício de escrita criativa que teve a intenção de criar uma alternativa ao modelo hegemónico de interpretação de texto que a escola adopta e que, de acordo com o que tenho verificado, os meus alunos não gostam – pelas dificuldades que sentem em ordenar ideias e argumentar num texto em prosa.

T: Gostas desse poema, achas que resultou bem?

V.: *Sim.*

T: E esse outro que tens ali...podes ler?

As pessoas que são ricas e as
“Kotas” que dão para chicas
Os cristãos têm direito a
Ser iguais quando a diferença
Dos brancos os inferioriza
A igualdade os descaracteriza
E aqueles que dão para machos
Que se entendam que se expliquem
Que se cuidem que se... que se matem!!!

V.

T: Esse poema, foi feito de uma forma muito semelhante ao do “Avatar”: também a partir de um texto em prosa, também com a repetição mas, fez-se ainda uma derivação a partir de um poema de Ricardo Aleixo “Branco” (Afolabi, 2009: 348).

V.: *Sim, dum brasileiro.*

T: E este, foi o primeiro poema que fizeste comigo. Lembras-te?

V.: *Sim, metemos umas bolas com uma palavra e de cada bola saiam cinco palavras.*

T: Cada bola tinha uma palavra a designar um espaço da tua vida ou uma pessoa da tua família e, depois, pedi-te que, por cada palavra dessas, escolheste mais três ou quatro que com essa se relacionassem:

Minha avó é uma casa franca
nela me deito a gritar o meu sabor
olhos de cor sem dor
são candeeiros.

Minha avó é uma casa franca
nela me dei
to
a gritar um sabor
sei os seus olhos de cor
e conheço-a sem dor.

Seus olhos são candeeiros,
por cada um uma flor
as mãos jarras de barro
servem-me até cair
são estradas de ir

há Catchupa de menir
no seu coração tambor
e um verde cabo sem esperança

Minha avó é uma casa franca
herança minha
que balança
de boca em boca se canta
e eu nela me bem

fixo
nela o meu olhar
busco aconchego de amar
de mar.....

V.

Vai-se fazendo, ao longo do poema, um auto-retrato do autor. O exercício foi concebido para “obrigar” o aluno à associação de áreas lexicais aparentemente inconciliáveis, já que se lhe pedia que criasse versos associando elementos dos diferentes conjuntos de palavras. Temos, assim, um jogo de metáforas algo surpreendente e alguns vocábulos muito significativos por celebrarem a identidade e cultura cabo-verdianas. V. fez este poema comigo pouco depois de ter chegado ao CEO. Passou semanas com a fotocópia do poema no bolso das calças para mostrar a toda a gente. O orgulho que sentia no seu texto era óbvio. Queria mostrar ao mundo o seu poema e, por isso, propus-lhe que concorresse a um concurso literário com este texto.

T: Qual é o poema de que mais gostas?

V.: *É este “Minha avó é uma casa franca” e aquele do Avatar.*

T: Queria que voltasses ao poema “Navi” e que me disseses porque é que gostas dele.

V.: *É um poema sobre liberdade...*

T: Foi fácil fazer esse poema?

V.: *Mais ou menos, foi preciso puxar pela cabeça para ir buscar palavras, mas foi fixe.*

T: Quais é que são mais fáceis, as letras das tuas canções ou estes?

V.: *Os que eu faço são mais fáceis, porque são rimas que me vêm logo à cabeça.*

T: O que é que podemos aprender ao fazermos estes poemas?

V.: *Para sabermos, aprendemos palavras novas, a escrever, pensava que compreender era com um i, não sabia que era com dois és.*

3.7 Adensa-se o silêncio

Lugares múltiplos de abandonos e violência(s), os seis pedaços das conversas aqui transcritos deixaram-me, primeiro, o silêncio. Confrontada com as limitações da própria materialidade da linguagem que não me basta para dizer do excesso de ausências presente nestes relatos, apetece-me calar, porque estes são relatos geradores de um silêncio excessivamente significativo, como diria Lecerle. No momento da transcrição destas conversas lembrei-me das palavras do cantor norte-americano Tom Waits que, ao explicar o título do seu álbum “Orphans”, usa esta imagem avassaladora:

Orphans is a dead end kid driving a coffin with big tires across the Ohio River wearing welding goggles and a wife beater with a lit firecracker in his ear (“Tom Waits Orphans” - ANTI -, s.d.).

Encontro nas histórias de vida dos meus alunos esta fatalidade da exclusão, o peso da memória de morte que se carrega, que se encarrega de criar neles a eterna errância do desvio, o movimento da fuga – no dizer de Deleuze e Guattari. O eterno movimento para a sobrevivência por quem carrega em si próprio histórias de destruição e dor. Mas encontro também nas suas palavras, na sua adesão à escrita criativa, a necessidade de reconhecimento, a vontade em colaborar para mudar e, sobretudo, o prazer da descoberta de uma linguagem que funciona como (auto)descoberta de outros caminhos porque “The only devastation of language is its technical reduction to a means of communication” (Lecerle, 1990: 114). A negação da linguagem enquanto modelo comunicativo é, desde logo, uma confirmação do excesso de significado do silêncio e da materialidade da linguagem que, pela incapacidade de dizer o real, gera a perturbação, a ruptura. Aí, se inicia o processo de procura – e de escuta.

opinião do especialista em ciências da educação Ken Robinson de que “(...) tendo em conta os desafios que enfrentamos, a educação não precisa de ser reformada: precisa de ser transformada. A chave dessa transformação está em personalizar a educação e não uniformizá-la” (Robinson, 2010: 226). Interessa-me realçar o vocábulo “personalizar” usado por Robinson já que, no duplo sentido de indicar a pessoa e, também, tornar algo pessoal, pode resumir o que de mais importante pretendi demonstrar com este trabalho: o acto de ensinar é um processo que se deverá reinventar a cada momento, porque deverá ter em conta a singularidade de cada pessoa bem como o seu contexto social e histórico.

A envolver este estudo, ficam inevitavelmente presentes as dimensões sociais e políticas pois, como fica claro nas histórias de vida, os alunos de Centro Educativo têm sido vítimas daquilo a que Boaventura de Sousa Santos chama “razão indolente”, acumulando em si as “principais formas de não existência social”. A escolha metodológica da escrita criativa, exigindo um esforço diário de complexidade da prática lectiva pela “escuta” do aluno, confere dignidade ao processo de ensino-aprendizagem e transforma ausências em presenças. Só em face dessas presenças, poderemos compreender devidamente aquilo que se nos exige enquanto professores/ras.

Ao longo desta dissertação, procurei provar que a questão da escrita criativa deverá ter uma abordagem diferente daquela que a tem envolvido porque, uma vez liberta dos circuitos mercantilistas em que grupos de escritores/escritoras e editoras a pretendem “domesticar”, ela se revela, efectivamente, um desafio enquanto pesquisa epistemológica, confrontando-nos – aos professores e aos alunos – com os desvios, excessos e silêncios que nos habitam. Nas palavras do psiquiatra/terapeuta da família Guy Ausloos que, de certo modo, ecoam também o pensamento do linguista/filósofo Jean-Jacques Lecercle:

Eu associei caos a fracasso, degradação, alienação porque é assim que o consideramos. E se ele fosse outra coisa? Se ele for o húmus no qual pode crescer a orquídea, se ele for essa fonte de vida que procuramos sem a conhecer, se ele for esse estrume que durante muito tempo rejeitámos sem saber que ele permitia a vida?...Nós tentámos afastar o caos da criança, ele surge com o jogo; tentámos procurar banir o caos da ciência, ele voltou com os problemas afastados do equilíbrio, tentámos escapar à influência do caos nas nossas vidas, ele confronta-nos com as perturbações mentais. A questão já não será portanto «como eliminar o caos?» mas de preferência «como lidar com ele?» como extrair riqueza deste terreno fértil? Como fazê-lo dizer a sua verdade? Como permitir-lhe desabrochar-nos? (Ausloos, 2003: 99)

A escolha destas palavras serve bem o propósito de realçar duas questões que me parecem fundamentais no que diz respeito a esta dissertação: (a) por um lado, o facto de numa reflexão cujo principal enquadramento teórico se situa no âmbito dos estudos literários e, em particular, dos estudos poéticos, haver a necessidade de constantemente cruzar conhecimentos de diferentes áreas; e (b) por outro lado, a necessidade de buscar um olhar outro, mais verdadeiro, sobre aquilo a que chamamos “o real”. De acordo com os padrões sociais de comportamento e com os modelos de avaliação implementados pelo sistema educativo, os alunos que “passam” pelo Centro Educativo personificam, efectivamente, o conceito de caos conotado com fracasso, degradação e alienação. As suas experiências de escola são, na sua maioria, efémeras, violentas e desviantes – e as suas linguagens, insistentemente, recusam um padrão colaborativo e/ou comunicativo. Perante, por exemplo, experiências de vida dolorosas, eles buscam variadas formas de alienação que lhes permitam tão somente sobreviver. Não havendo grandes dúvidas sobre a enorme capacidade criativa das respostas destes jovens ao sistema, é igualmente certo que essa criatividade é, muitas vezes, uma afirmação das suas identidades pela negativa: uma identidade fora-da-ordem (legal, social, económica, familiar, etc).

Recorrendo à metodologia proposta neste estudo, fui comprovando que a escrita criativa e a criação do texto poético podem significar, efectivamente, um espaço de liberdade e de diferença, de auto-descoberta e de auto-estima para estes alunos, dando-lhes a possibilidade de se afirmarem positivamente na comunidade.

Como professora de línguas e literaturas, sou parte do sistema educativo e cabe-me também a tarefa de indagar acerca dos possíveis benefícios de soluções – educativas e de ensino – igualmente criativas para lidar com “os desvios” que estes jovens representam. Nessa minha indagação me fui dando conta de que era preciso reclamar, para a minha prática lectiva, a incompletude e o descentramento de que nos falam autores como Jacques Derrida e Boaventura de Sousa Santos. Foi essa tentativa de descentramento do meu próprio saber que me levou por caminhos difíceis, desconhecidos e incompletos e que implicou, na verdade, entregar-me a um não-saber e trazer também algo fora-de-ordem à minha prática lectiva. A constante referência ao nome de Charles Bernstein, para além de representar uma opção clara por um determinado enquadramento teórico, a *L=A=N=G=U=A=G=E school*, significa a rejeição da adopção de um modelo comunicativo de linguagem na abordagem da escrita criativa e a opção pelas formas contra-hegemónicas de um fazer que assenta num modelo agonista de linguagem. Esta dissertação fez-se, assim, um movimento e não um lugar. Fez-se reflexão sobre um movimento possível por parte do sistema que agora represento: a busca da criatividade na acção e a busca do excesso que esta implica.

Na sua obra *Differentials: Poetry, Poetics, Pedagogy*, Marjorie Perloff aborda a controversa questão da melhor abordagem pedagógica no ensino da poesia. Sendo certo que não existe a chamada leitura “correcta” de um dado texto, Perloff defende, nesta obra, uma determinada abordagem do texto poético e propõe uma metodologia: “close reading”. Segundo a autora, esta é uma abordagem que se cumpre na chamada

“Differential Reading” ou “Reading Differentially”, e que encontra nas dificuldades do texto poético uma fonte de desafios e prazer para quem os estuda. No capítulo 13 do livro, “Teaching the “New” Poetries: The Case of Rae Armantrout”, Perloff dá-nos conta de uma estratégia de ensino na abordagem da poesia experimental no contexto de sala de aula, que poderá resumir-se em dois princípios fundamentais: optar sempre por textos poéticos desafiadores e nunca tomar nada por certo (“taking nothing for granted”) (2004: 257). Perloff conclui:

First, that any serious poem, however disjointed and “nonsensical,” is meaningful. Second, that the poem’s meanings are never quite paraphraseable, never univocal — numbers of alternate readings are possible. And third, that the only way to *get at* the poem is in fact to read it, word for word, line by line. Much of what passes for poetry criticism today refuses to do this: it picks up on one item that arrests the reader’s attention and often ignores the rest. But a close reading — and there is no other way to understand poetry, which is, as Ezra Pound so succinctly put it, “news that stays news” — has to account for all the elements in a given text, not just the ones that support a particular interpretation. (Perloff, 2004: 248)

Encontro nestas palavras de Perloff e no método de “close reading” um precioso remate para as conclusões a que fui chegando ao longo do meu trabalho. Para além da proposta de uma interessante metodologia de trabalho na análise do texto poético, o método de “close reading” pode sintetizar o que de mais importante busquei nesta minha abordagem: escutar o texto de cada aluno (poemas e entrevistas) na sua diferença e singularidade, nunca ter a pretensão de o compreender/conhecer na totalidade e, sobretudo, respeitar o autor como um ser plural e criativo. Em cada planificação de aula, em cada proposta de actividade com os meus alunos, parece-me absolutamente fundamental ter sempre presentes as palavras de Marjorie Perloff que, perante a

interrogação: “How to teach the new “experimental” poetry?”, aconselha: “Take nothing for granted” (257) – ou, como diria Bernstein, “Don’t be so sure”.

Não se trata aqui de apresentar soluções. Pretende-se reflectir sobre uma possibilidade de trabalho de escrita que signifique pesquisa (Bernstein), que signifique escuta, hospitalidade, voz, que signifique processo, que signifique mudança: numa reflexão que se quer visão outra de uma prática lectiva que se precisa mais verdadeira. Trabalhando em e com ausências, espaços e silêncios, propõem-se piruetas com a linguagem para que nos possamos reinventar. Busca-se, no fundo, uma forma que não legitime o mundo da exclusão social. Acreditando que, na sala de aula e pela literatura, se podem procurar/alterar ordens de mundos, busca-se mais um modo de o fazer e uma forma de o sustentar – para oferecer essa dignidade a quem se deve constituir como um cidadão livre e actuante na comunidade que ora o afasta.

Bibliografia

- Adorno, Theodor W. “Dois Fragmentos de *Mínima Moralia*”. Trad. António Sousa Ribeiro. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 47. 1997. 179-182.
- Aleixo, Ricardo. “Branços”. Niyi Afolabi. *Afro-Brazilians: Cultural Production in a Racial Democracy*. New York: University of Rochester Press. 2009. 348.
- Alvim, Luísa. “Há uma árvore de gotas em todos os paraísos.” *Viva Biblioteca Viva*. 26 Maio 2006. 04 Junho 2010
<http://vivabibliotecaviva.blogspot.com/2006_05_01_archive.html>
- Andrade, Eugénio de. “Poema à mãe”. *Eugénio de Andrade, Poesia e Prosa [1940-1986]*. Vol.1. Lisboa: Círculo de Leitores, 1987. 37.
- Andrews, Bruce & Charles Bernstein, eds. *The L=A=N=G=U=A=G=E Book*. Carbondale: Southeastern Illinois University Press, 1984.
- Andrews, Bruce; Charles Bernstein. Foreword. “Repossessing the Word”. Andrews & Bernstein. ix-xi.
- Antunes, António Lobo. *Explicação dos Pássaros*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1986.
- _____. “De livros e editores.” *Visão* Agosto 2010: 12-13.

- Araújo, Marta & Pereira, Marcus. “Interculturalidades e políticas educativas em Portugal: Reflexões à luz de uma versão pluralista de justiça social”. *Oficina do CES*, 218. 2004. 1-17
- “ATA Association of Teaching Artists.” 20 Janeiro 2010
<<http://www.teachingartists.com/>>
- Ausloos, Guy. *A Competência das famílias*. Trad. Joana Coelho. Lisboa: Climepsi Ed., 2003.
- “Avatar.” *Thiagoblog*. 25 Janeiro 2010. *Thiagoblog – My Blog*. 23 Abril 2010 <<http://thiagoblog.tigblog.org/post/1837027>>
- Bernstein, Charles. “Close Listening: Poetry and the Performed Word.” 22 Março 2010
<http://epc.buffalo.edu/authors/bernstein/essays/close-listening.html>
- _____. “Blood on the Cutting Room Floor”. *Content’s Dream. Essays 1975-1984*. Illinois: Northwestern University Press, 1986. 351-362
- _____. “Close Listening: Poetry and the Performed Word.” 22 Março 2010
<<http://epc.buffalo.edu/authors/bernstein/essays/close-listening.html>>
- _____. “Censors of the Unknown- Margins, Dissent, and the Poetic Horizon”. Charles Bernstein. *A Poetics*. Cambridge: Harvard University Press: 1992. 179-192
- _____. “Comedy and the Poetics of Political Form”. Bernstein, 1992. 218-228
- _____. “The Dollar Value of Poetry”. Bernstein. 1986. 57-60
- Capinha, Graça. “A Magia da Tribo: Para uma concepção agonista e poética dos discursos e das identidades: A Desterritorialização das Palavras na Poesia L=A=N=G=U=A=G=E e na Poesia dos Emigrantes Portugueses”. Maria Irene Ramalho e António Sousa Ribeiro (orgs.). *Entre Ser e Estar: Raízes, Percursos e Discursos da Identidade*. Porto: Afrontamento, 2002. 115-153
- _____. “Ficções Credíveis no Campo da(s) Identidade(s): A poesia dos Emigrantes Portugueses no Brasil”. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 48. 1997. 103-146.
- _____. “Tecendo e Distorcendo o Colonialismo da Linguagem: Um Pequeno e Quotidiano Exercício de Poética”. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 47. 65-73.
- _____. 2002. *O Acto e o Arco em Robert Duncan: Primeiras Passagens para uma Reescrita da Paixão*. Coimbra: UC
- Carmelo, Luís. *Manual de Escrita Criativa*. Mem-Martins: Publicações Europa-América, 2005.
- _____. *Manual de Escrita Criativa. Volume II*. Mem-Martins: Publicações Europa-América, 2007.

Casanova, Rogério. “Manual de Escrita Criativa – Uma Introdução.” *Ler* Abril 2010: 45-48.

“Cubismo.” *Wikipédia: A enciclopédia livre*. 18 Abril 2010

<http://pt.wikipedia.org/wiki/Cubismo>

“Currículo Nacional do Ensino Básico – Competências Essenciais.” *Ministério da Educação Departamento da Educação Básica*. 20 Outubro 2009

http://www.dgicd.minedu.pt/recursos/Lists/Repositrio%20Recursos2/Attachments/84/Curriculo_Nacional.pdf

“Currículo Nacional do Ensino Básico – Competências Essenciais.” *Ministério da Educação - Departamento da Educação Básica*. 20 Outubro 2009

http://www.dgicd.minedu.pt/recursos/Lists/Repositrio%20Recursos2/Attachments/88/comp_essenc.pdf

Deleuze, Gilles & Félix Guattari. *Kafka: Toward a Minor Literature*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.

Denut, Eric. “Charles Bernstein Interview.” *The Argotist Online*. 11 Junho 2010

<<http://www.argotistonline.co.uk/Bernstein%20interview.htm>>

Derrida, Jacques. *Anne Dufourmantelle Convida Jacques Derrida a Falar da Hospitalidade*. Trad. Fernanda Bernardo. Viseu: Palimage Editores, 2003.

_____. “Structure, Sign and Play in the Discourse of the Human Sciences”. David Lodge, ed. *Modern Criticism and Theory. A Reader*. London: Longman, 1994. 108-123.

“Estudo mostra aumento da violência doméstica na Inglaterra durante Copa.”

globoesporte.com. 11 Junho 2010. 21 Junho 2010

<<http://globoesporte.globo.com/futebol/copa-do-mundo/noticia/2010/06/estudo-mostra-aumento-da-violencia-domestica-na-inglaterra-durante-copa.html>>

Fenza, D. W.. “Creative Writing & Its Discontents.” *The Writers’s Chronicle*.

March/April 2000. AWP The Association of Writers & Writing Programs. 17 Setembro 2009 <<http://www.awpwriter.org/magazine/writers/fenza01.htm>>

Foucault, Michel. *Discipline and Punish, The Birth of the Prison*. Trans. Alan Sheridan. New York: Second Vintage Books Ed., 1995.

_____. *O que é um autor?* Trad. António Fernando Cascais e Edmundo Cordeiro. Lisboa: Vega, 1992.

_____. *As Palavras e as Coisas*. Trad. Isabel Dias Braga. Lisboa: Edições 70, 1966.

Grimes, Tom. “Workshop and The Writing Life”. Tom Grimes, ed. *The Workshop, Seven Decades of the Iowa Writers’ Workshop*. New York: Hyperion, 1999. 3-15.

Harding, Sandra. Introduction. "Standpoint Theory as a Site of Political, Philosophic, and Scientific Debate". Sandra Harding, ed. *The feminist Standpoint theory reader: intellectual and political controversies*. New York: Routledge, 2004. 1-15

Helder, Herberto. *Ofício Cantante. Poesia Completa*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009. 47-48.

Hooks, Bell. "Choosing the Margin as a Space of Radical Openness". Sandra Harding, ed. *The feminist Standpoint theory reader: intellectual and political controversies*. New York: Routledge, 2004. 153-160.

Kealey, Tom. *The Creative writing mfa handbook – A guide for prospective graduate students*. New York: Continuum, 2008.

"Ken Robinson says schools kill creativity." *TED Ideas worth spreading*. Junho 2006. 23 Maio 2009
<http://www.ted.com/talks/sir_ken_robinson_bring_on_the_revolution.html>

Lecerclé, Jean-Jacques. *The Violence of Language*. New York: Routledge, 1990.

"Lei Tutelar Educativa." 19 Setembro 2009 <http://a-familias.org/files/sinergias/Lei_Tutelar_Educativa.pdf>

Lopes, Maria do Céu Vieira & Dulce Neves Rola. *Novo Português em Linha. Língua Portuguesa – 5º ano*. Lisboa: Plátano Editora, 2004.

"A Lua e o Teixo." *Poesias_e_Prosas: Sylvia Plath*. 26 Maio 2009
<http://poesiaseprosas.no.sapo.pt/sylvia_plath/poetas_sylviaplath_aluaeoteixo01.htm>

Macedo, Ana Gabriela e Ana Luísa Amaral (org.). *Dicionário de Crítica Feminista*. Porto: Afrontamento, 2005.

Mallarmé, Stéphane. *Un coups de dés jamais n'abolira le hazard*. Paris: Gallimard, 1998.

Mancelos, João de. *Introdução à Escrita Criativa*. Lisboa: Edições Colibri, 2009.

Mottram, Eric. "Meios ao Dispor da poética". Trad. Graça Capinha e Maria Irene Ramalho. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 47. 1997. 39-54.

Neto, Hortência. *Despertar – Língua Portuguesa. 4º ano – 1º Ciclo do Ensino Básico*, Maia: Edições Livro Directo, 2008

Norton, Cristina. *Os Mecanismos da Escrita Criativa*. Lisboa: Temas e Debates, 2001.

Olson, Charles. "Projective Verse". Charles Olson. *Selected Writings*. New York: New Directions, 1966. 15-27

"Pablo Picasso." *Wikipédia: A enciclopédia livre*. 18 Abril 2010
http://pt.wikipedia.org/wiki/Pablo_Picasso

Perloff, Marjorie. *Differentials: Poetry, Poetics, Pedagogy*. Tuscaloosa: University of Alabama Press, 2004

Pinto, Elisa Costa & Vera Saraiva Baptista. *Plural 7ºano / 3º Ciclo do Ensino Básico*. Lisboa: Lisboa Editora, 2002.

“Poética e Escrita Criativa I/Poéticas and Creative Writing.” *FLUC Faculdade de Letras Universidade de Coimbra*. 13 Maio 2010
<http://www.uc.pt/fluc/depllc/Cursos2010/2cic/PP/PEC/>

“Portugal com a maior taxa de abandono escolar da OCDE.” *Redacção/FC*. 08 Setembro 2009. TVI 24. 08 Setembro 2009
<http://www.tvi24.iol.pt/sociedade/ocde-escola-educacao-estudo/1087569-4071.html>

“Prison Arts Coalition.” 20 Janeiro 2010 <<http://theprisonartscoalition.wordpress.com/>>

“Projecto Oficina de Poesia.” *CES Centro de Estudos Sociais*. 09 Setembro 2010
<http://www.ces.uc.pt/publicacoes/outras/200303/01introducao.php>

Prontuário da Língua Portuguesa, Para escrever Correctamente. Porto: Porto Editora, 2005.

Ramalho, Maria Irene. “A poesia e Nós”. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 47. 1997. 5-22.

Rich, Adrienne. “Não quero que me digam...”. Trad. Maria Irene Ramalho e Mónica Andrade. *Uma Paciência selvagem. Antologia Poética*. Lisboa: Cotovia, 2008.

Robinson, Ken e Lou Aronica. *O Elemento*. Trad. Ângelo dos Santos Pereira. Porto: Porto Editora, 2010.

Rothenberg, Jerome. “Ethnopoetics & Politics / The Politics of Ethnopoetics”. Charles Bernstein (org). *The Politics of Poetic Form. Poetry and Public Policy*. NY: Roof, 1990. 1-121.

“Samuel Beckett Quotes.” *Brainy Quote*. 12 Julho 2010
 <http://www.brainyquote.com/quotes/authors/s/samuel_beckett.html>

Santana, Ana Lucia. “Guernica.” *Info Escola: Navegando e Aprendendo*. 20 Agosto 2009. 18 Abril 2010 <<http://www.infoescola.com/pintura/guernica/>>

Santos, Boaventura de Sousa. “Descobrimientos e encobrimentos”. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 38. 1993. 12-47.

_____. “Para uma sociologia das ausências e uma sociologia das emergências”. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 63. 2002. 237-280.

- _____. *Pela mão de Alice: O social e o político na pós-modernidade*. Porto: Afrontamento, 1994.
- _____. “Porque é tão difícil construir uma teoria crítica?”. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 54. 1999. 197-215.
- _____. Por uma concepção multicultural de direitos humanos. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 48. 1997. 11-32.
- Santos, Margarida Fonseca e Elsa Serra. *Quero Ser Escritor – Manual de escrita criativa para todas as idades*. Cruz Quebrada: Oficina do Livro, 2007.
- Sebastião, João. “Modos de vida marginais: O caso das crianças da rua de Lisboa.” *Infância e Juventude*, 1995(2). 9-128.
- “Le Semeur.” *Viver com Arte: Réplicas de Pinturas de Grandes Mestres*. 11 Junho 2009 <http://vivercomarte2007.blogspot.com/>
- Sena-Lino, Pedro. *Curso de Escrita Criativa I – Criative-se: Usar em Caso de Escrita*. Porto: Porto Editora, 2008.
- _____, *Curso de Escrita Criativa II – Uma Costela de Quem? Um Manual de Construção de Personagens*. Porto: Porto Editora, 2008.
- Senning, Bradford. “Charles Bernstein Interview.” 11 Junho 2010
<<http://home.jps.net/~nada/bernstein.htm>>
- Sewell, Tony. *Black Masculinities and Schooling, How Black Boys Survive Modern Schooling*. London: Trentham Books, 1977.
- “O Significado do Guernica.” *Peace_Terrorist. Peace Terrorists Violência Pacífica*. 11 Outubro 2008. 18 Abril 2009 <http://peace_terrorists.blogs.sapo.pt/9487.html>
- “SPO – Áreas de Intervenção.” *Ministério da Educação - Direcção Regional de Educação do Norte*. 02 Outubro 2009 <http://www.dren.min-edu.pt/index.php?controller=cms&action=view&id=89#areas>
- “Teachers & Writers Collaborative.” 2007. 20 Janeiro 2010 <<http://www.twc.org/>>
- Teis, Teresinha Denize e Mirtes Aparecida Teis. “A abordagem qualitativa: a leitura no campo de pesquisa.” 2006. BOCC: Biblioteca on-line de Ciências e Comunicação. 6 Junho 2010 <http://www.bocc.uff.br/_listas/tematica.php?codtema=67>
- Waits, Tom. “Tom Waits Orphans.” Agosto 2006. ANTI. 18 Fevereiro 2009
<<http://www.anti.com/catalog/view/69/Orphans>>
- Willis, Paul. *Learning to Labor: How Working Class Kids Get Working Class Jobs*. New York: Columbia University Press, 1977.

“The World as India.” FSG. 2007. Susan Sontag Foundation. 19 Fevereiro 2009
<<http://www.susansontag.com/prize/onTranslation.shtml>>

4.Movimentos e Revistas

Graça Capinha, Jorge Fragoso, Rita Grácio e Cristina Néry

Cf. Base de Dados “Poesia Portuguesa Contemporânea: Planos Excêntricos” e tese de mestrado em 4.1 deste relatório.

4.1 “ ‘A palavra larga’: mulheres nas revistas portuguesas de poesia contemporânea: três estudos de caso na “outra tradição” [tese de mestrado]

Cristina Néry Monteiro

Introdução

Esta dissertação toma por objecto de estudo a produção poética portuguesa no contexto das revistas de poesia contemporâneas e apresenta, como estudo de caso, três revistas e três mulheres poetas portuguesas.

Para compreender a produção poética portuguesa contemporânea, mais especificamente, a poesia de mulheres e “a(s) sua(s) linguagen(s) larga(s)” (metáfora que tomo de uma das poetas em estudo, Regina), recorri a vários contributos e problematizações teóricas, que apresento no primeiro capítulo.

Não posso falar da poesia contemporânea sem falar do modernismo do início do século XIX, que despedaçou o paradigma ocidental, interrompendo-o com questões políticas, sociais e estéticas que ainda hoje não foram respondidas. Esta é uma das “duas Modernidades”, de que fala Calinescu (1999). Duas Modernidades que, sendo hostis, se permitem e se estimulam: uma Modernidade, enquanto uma fase da história da civilização ocidental – um produto do progresso científico e tecnológico, da revolução industrial, das radicais mudanças sociais e económicas produzidas pelo capitalismo; e outra Modernidade, enquanto um conceito estético, que se define pela sua liminar rejeição da Modernidade burguesa (Calinescu, 1999: 49). Dentro da tradição modernista, há, de acordo com a teórica norte-americana Marjorie Perloff, uma “outra

tradição”, que implode o modelo de linguagem sequencial e linear que vinha do realismo e, também, do epigonismo romântico (2000). Herdeira de todas estas teorias e questões é a *L=A=N=G=U=A=G=E School*, um movimento teórico e poético norte-americano da actualidade. Um movimento que assenta num modelo agonista de linguagem, tal como o propõe Jean-Jacques Lecercle em *The Violence of Language* (1990). É também desta violência da linguagem, deste modelo agonista, que nos falam Deleuze e Guattari (1986), analisando a obra de Kafka enquanto “literatura menor”. Finalmente, apresento ainda alguns contributos da teoria feminista para esta discussão, contributos referidos também quer por Lecercle, quer pela própria *L=A=N=G=U=A=G=E School*.

Estas problemáticas teóricas são trabalhadas empiricamente no segundo capítulo, onde abordo as revistas de poesia portuguesa contemporânea. Entendendo as revistas literárias/de poesia na senda de Charles Bernstein (1997), como instituições alternativas ao que denomina como “poesia da cultura oficial”, discuto o que podem ser os centros e as margens da publicação poética portuguesa. Identificando em Portugal uma ausência de estudos académicos sobre revistas de poesia, contrasto-o com o prolixo panorama das revistas literárias fora de Lisboa e do Porto, grandes centros que deixo, propositadamente, de fora, considerando que o excesso da sua centralidade lhes permite ser objecto de várias formas de atenção.

Tomo, ainda, como estudo de caso a produção poética de mulheres portuguesas nestas revistas e, através de uma “ecologia dos saberes” (Santos, 2002) que olhe para esses saberes “desperdiçados” pela monocultura do saber, pretendo analisar, simultânea e comparativamente, os silenciamentos e a resistência das mulheres, explorando configurações identitárias e representações sexuais, literárias e sociais.

Dentro destas revistas, selecciono três, que tomo como estudos de caso, nomeadamente, as revistas: *Plágio*, uma revista de Viseu; a *Sulscrito*, uma revista de Faro; e a *folhas – letras & outros ofícios*, uma revista de Aveiro. Irei, no terceiro capítulo, proceder à observação das três revistas que seleccionei para o meu estudo, fazendo uma análise descritiva e comparativa destas revistas. Para compreender representações da poesia, políticas editoriais, políticas de linguagem, métodos de distribuição, relação com a comunidade e o público, relação com o poder local, uso três discursos: o poético, o dos editoriais, o das entrevistas em profundidade (às três poetas e aos editores em causa, sobretudo mas também considerando o espectro maior de todo o projecto de investigação em que esta tese encontra espaço).

Por último, no quarto capítulo, selecciono três poetas mulheres, cujos poemas analiso através do método de “*close reading*” e tomando em conta o enquadramento teórico.

A “outra tradição”

*Les grands artistes ne sont pas les transpositeurs du monde,
ils sont les rivaux.*

André Malraux, *Les voix du silence*

Rivalizar com o mundo é uma tarefa de desafiar a linguagem que este nos serve, como se nela pudéssemos experimentar um átrio, onde a escuta desse, mas sempre outro, mundo fosse possibilitada. Malraux convida-nos a escutar as palavras e o manifesto que enuncia, na epígrafe que dá início a este capítulo, nomeia a missão comum às/aos poetas que fazem objecto desta investigação e à sua investigadora: trabalho sobre a linguagem, para intervir na sociedade.

Em *The Futurist Moment – Avant-Garde, Avant Guerre, and the Language of Rupture*, a crítica norte-americana Marjorie Perloff resgata um período, no seu dizer, atravessado por impulsos e agitações, em que se manifesta a vontade de ruptura com as estruturas políticas e económicas existentes, e se desafiam as barreiras nacionalistas (Perloff, 1986). Entre 1890 e 1930, sendo esta uma baliza histórica discutível, surgiram vozes de artistas e poetas em busca de alternativas às formas de organização social que lhes eram impostas, formas que viam como conservadoras e cristalizadas, incapazes de traduzir o alvoroço do cenário que as/os rodeava. O movimento, a velocidade, a vida moderna, a violência, as máquinas e a quebra com a arte do passado tornavam-se temas centrais para as/os artistas; era uma preocupação representar o dinamismo, as grandes multidões agitadas nas ruas, o vibrante fervor das fábricas, dos estaleiros, dos caminhos-de-ferro, dos navios a vapor, do campo de batalha do conflito mundial. Marinetti escrevia no manifesto futurista:

Up to now literature has exalted a pensive immobility, ecstasy, and sleep.
We intend to exalt aggressive action, a feverish insomnia, the racer's stride,
The mortal leap, the punch and the slap.

We affirm that the world's magnificence has been enriched by a new beauty:
The beauty of speed.

Marinetti, 1909²⁰

Estamos perante uma nova proposta de modelo de literatura que surgia como necessária para dar conta das recentes transformações na sociedade, dessa combustão do “real” (uma construção na linguagem) que obrigava artistas e poetas a procurar outras formas para dizer o movimento, a complexidade, a incompletude e o descentramento com que eram confrontadas/os. Apenas através dessa procura na linguagem essas/es poetas e artistas poderiam acompanhar o paradigma de um mapa sempre em construção

²⁰ O Manifesto Futurista foi publicado pela primeira vez no jornal italiano *Fígaro*, em Fevereiro de 1909 e está disponível, na íntegra, no *site* do projecto Gutenberg.
Cf. <http://www.gutenberg.org/files/28144/28144-h/28144-h.htm>

e desconstrução e levar a cabo essa errância num “momento futurante”, como afirma Perloff. Esse momento é o tempo-espaço de transição, de busca e de arbitrariedade; é um espaço híbrido e poroso porque nele se vão encontrando novas e velhas hierarquias, agonisticamente, criando assim um espaço de fronteira. Tomo este conceito da poeta e activista chicana Gloria Anzaldúa:

a vague and undetermined space created by the emotional residue of an unnatural boundary. It is in a constant state of transition. The prohibited and forbidden are its inhabitants. *Los atravesados* live here (...)

(Anzaldúa, 1987: 3)

A fronteira é, então, um território *in-between*, onde somos confrontadas/os com a fragmentação, com a inexistência da imagem como um todo porque é um espaço de correntes, de transição, que permite a passagem(s) de e para outros mundos, da Tradição para a “outra tradição”, que Perloff enuncia em *The Futurist Moment* (1986).

Nesta obra, a teórica Marjorie Perloff descreve a “outra tradição” como um projecto que traz para a cena artística e social a exigência de novas escalas de olhar, escalas avessas ao que eram a linguagem e a literatura da época. Perloff resgata um período que inaugura um experimentalismo com a linguagem contra modelos fechados, conservadores, ordenados, que vinham de uma tradição de pensamento com ênfase no individualismo e no sujeito poético como génio criador. O modernismo mostrou de forma radical como esses modelos de linguagem não são possíveis, já que não há significados intrínsecos ou naturais a nenhuma forma e tudo não passa de artifícios forjados num processo social, histórico, político e económico (Bernstein, 1999: 4), passando a linguagem a ser entendida, não como um produto que reflecte o social, mas como um processo que o interroga. É neste sentido que Malraux se refere às/aos artistas como rivais do mundo, já que, pelo seu trabalho, não são apenas espelhos reflectores,

mas antes constroem outros mundos possíveis. Perloff regista este “momento futurante” como:

the climactic moment of rupture, the moment when the integrity of the medium, of genre, of categories such as “prose” and “verse” and, most important, of “art” and “life” were questioned. It is the moment when *collage*, the *mise en question* of painting as a representation of “reality”, first makes its appearance, when the political manifesto is perceived aesthetically even as the aesthetic object – painting, poem, drama – is politicized (Perloff, 1986: 38)

É o momento em que o próprio conceito de arte e as suas categorias são postos em causa e, assim, assumem uma dimensão política. Este é também um momento de crise epistemológica em que as hierarquias dos discursos são abaladas porque as/os poetas, que aqui inauguram a “outra tradição”, estavam interessadas/os em reformular as que tinham através de uma que mais incluisse, nomeadamente, as mudanças do período que estavam a viver. Esta linguagem poética “que inclui mais do que exclui” é enunciada pelo poeta e teórico norte-americano Charles Bernstein (1997:103), um dos principais mentores da escola norte-americana *L=A=N=G=U=A=G=E*, de que falarei mais à frente neste capítulo. Ainda de acordo com Perloff, é neste contexto de crise epistemológica que o *ethos* futurista se funda, nessa necessidade premente por um novo modelo de pensamento e de linguagem que, penso, não era mais do que um voltar ao que é a natureza primeira e arcaica do ofício da/o poeta: a demanda, a procura – para restituir uma linguagem que melhor sirva e que melhor dê voz à comunidade a que esta/e pertence.

Este é também um período de ruptura com os géneros artísticos estabelecidos, em que se dá o deslizamento das auto-representações, a erosão dos contornos pré-existentes – como parte do processo em que se despedaça a consciência social, política, científica, tecnológica, filosófica e não só artística. Em termos de modelo de linguagem

e/ou modelo de pensamento, estamos perante um processo pautado pela fragmentação, pelo descentramento, pelo *agon*. Este cenário de *pathos*, afirma Perloff, acolhe “o momento futurista”, o momento em que as janelas se abrem escancaradas, como no poema de Blaise Cendrars – “*Les fenêtres de ma poésie sont grand’ouvertes sur les boulevards*” (*apud* Perloff, 1986: xvii). Este é o verso que o poeta usaria para epígrafe de um dos seus longos e desdobráveis poemas, *La Prose Transsibérien*, escrito em colaboração com a pintora Sonia Delaunay, e que serviria como um dos emblemas a este projecto futurista (*apud* Perloff, 1986: 11). Tratava-se de um programa que reclamava a urgência de abrir o espaço da página ao conjunto de convulsões que estavam a ter lugar. A questão que se enunciava aqui respirava uma atmosfera de incertezas e surgia da consciência de que não haveria mais a possibilidade para um/uma sujeito totalizado/a e totalizador/a, em controlo.

De cartografia insubmissa, o modernismo era feito nas principais capitais europeias, que eram também as principais fronteiras culturais e os circuitos de artistas que viviam exílios. O filósofo norte-americano George Steiner chamou-lhe, por isso mesmo, “an art of the extra-territorial”, sustentando a convicção de que a arte é um pacto quebrado entre palavra e mundo (Steiner, *apud* Perloff, 1986: 13), um lugar de fronteira (para voltar a Anzaldúa). E nessa quebra fronteira, surge a capacidade de inundar a memória dominante – incompleta e redutora – surge o desafio ao centro histórico, social, político, religioso, literário e identitário. Este centro que, ao negar espaço a detalhes, reduz aquilo que é um desenho maior e mais complexo da realidade a uma ordem única (Mottram, 1997: 40). Muitas destas complexidades tratadas pelos movimentos modernistas da “outra tradição” continuam hoje a confrontar-nos. Se, para Marjorie Perloff, Rimbaud é o poeta do indeterminismo do início do século XX, as/os poetas *L=A=N=G=U=A=G=E* são as/os suas/seus actuais representantes, herdeiros do

projecto modernista e conscientes de que a ruptura da linguagem dominante continua na (des)ordem do dia. Olhemos então para as propostas deste movimento poético e teórico.

Nos Estados Unidos da América, em 1978, surge o primeiro número da revista *L=A=N=G=U=A=G=E*²¹, publicada por dois jovens poetas, Charles Bernstein e Bruce Andrews. Assim começava o movimento *L=A=N=G=U=A=G=E*. Considerada uma das actuais vanguardas poéticas norte-americanas, inscreve-se na linha da teoria crítica marxista na literatura (representada por autores como Terry Eagleton, Frederic Jameson ou Raymond Williams), com influências várias, decerto não a menor delas a da filosofia pós-estruturalista (com nomes como Foucault ou Deleuze e Guattari) e incluindo, ainda, aportes da crítica feminista (como Judith Butler e bell hooks). A escola define-se pela abordagem social e política das questões poéticas. Como diz Bernstein:

For every aspect of writing reflects its society's politics and aesthetics;
indeed, the aesthetics and the political make an inseparable *poetics*
(Bernstein, 1992: 227)

Andrews e Bernstein pretendiam associar a poesia com o pensamento crítico, filosófico e político contemporâneo, numa ligação visceral com o movimento dos direitos civis, o feminismo e o pacifismo (Andrews e Bernstein, 1984). Para estes poetas, a poesia é pesquisa epistemológica quando procura novas formas:

Poetry is aversion of conformity in the pursuit of new forms (...) By form I mean ways of putting things together, or stripping them apart, I mean ways of accounting for what weighs upon any one of us, or that poetry tosses up into an imaginary air. (...) By form I mean how any one of us interprets what's swirling so often incomprehensibly about us (Bernstein, 1992:1)

²¹ A revista deixou de ser publicada em 1981 e, em 1984, Bernstein e Andrews publicam o livro *The L=A=N=G=U=A=G=E Book*, uma selecção de ensaios e poemas da extinta revista. Os índices fac-similados da revista *L=A=N=G=U=A=G=E* podem ser consultados no *site Eclipse*, um arquivo on-line gratuito que contém digitalizações da mais radical “pequena imprensa” (small-press), do último quartel do século XX. Cf. <http://english.utah.edu/eclipse/projects/LANGUAGE/language.html>

Ou seja, para o movimento *L=A=N=G=U=A=G=E*, uma/um poeta trabalha, em primeiro lugar, *na* forma e *com* a forma. Como Bernstein e Andrews explicam, na introdução a *The L=A=N=G=U=A=G=E Book*, significativamente intitulada “Repossessing the Word”, o trabalho dos poetas *L=A=N=G=U=A=G=E* tem como objectivo:

exploring the numerous ways that meanings and values can be (& are)
realized – revealed – produced in writing
(Bernstein & Andrews, 1984: 9).

A forma enforma o conteúdo e *vice-versa*:

Formal Dynamics in a poem creates content through the shapes,
feelings, attitudes, and structures that compose the poem
(Bernstein, 1992: 8)

O enraizamento social da poesia não se pode explicar só pela ideia da materialidade da linguagem tal como ela tem sido apresentada pela teoria estruturalista mais redutora – porque, ainda no dizer de Bernstein, a materialidade da linguagem é uma materialidade social, não de espíritos, mas de corpos: a corporalidade da linguagem e do texto, defende também Bernstein. Por isso, a materialidade é responsabilidade (Bernstein, 1999: 9). A forma “enforma-se” *para* um e *num* destinatário social. O experienciar da dificuldade de um poema para o/a leitor/a, diz Bernstein, é semelhante à experiência que esta/este têm do quotidiano. Por isso é que, em “Artifice and Absorption”, o teórico defende que a poesia deve ser difícil e resistir à linguagem dominante, aos sentidos dominantes, às convenções dominantes, ou seja, ao que é facilmente assimilável. É nesta linguagem impermeável que a poesia se faz acto de

cidadania e questiona as entidades e convenções dominantes, mostrando como são provisórias e artificialmente construídas:

The poetic authority to challenge dominant societal values, including conventional manners of communication, is a model for the individual political participation of each citizen (Bernstein, 1992:219)

A poesia faz-se “aversão à conformidade” quando se constitui como arena de questionamento da “autoridade” e da constituição de significados e de valores, do “eu”: das filiações de grupo nacionais, estatais, linguísticas, étnicas, estéticas. Ou seja, a poesia interpela a linguagem, a poesia é política quando rasga as formas dominantes:

If I speak of a ‘politics of language’, it is to address the politics of poetic form not the efficacy of poetic content. Poetry can interrogate how language constitutes, rather than simply reflects, social meaning and values. You can’t fully critique the dominant language if you are confined to the forms through which it reproduces itself (...) (Bernstein, 1999: 4).

A teoria literária tem de entender as/os poetas como artesãos de uma estética que coloca em movimento o pensamento *na e através da* linguagem. Para Bernstein, os poetas não são entendidos como entidades “neutras” em relação ao social, mas participam nele através de uma constante guerrilha contra “the official images of the world that are being shoved down our throats like so many tablespoons of Pepto Bismol” (Bernstein, 1992: 3). A “guerrilha” de que nos fala passa por criar um espaço aberto à negociação entre as configurações que temos e as imagens alternativas a esse padrão comum. Cria-se assim um espaço de participação na *doxa*, no espaço político e social que esta significa, no espaço das hierarquias e da distribuição de poderes, no tecido das construções sociais da comunidade em que estamos inseridos.

A aversão à conformidade constitui-se como “contraconvenções colectivas”, já que “in its counter conventional investigations, poetry engages public language at its

roots, in that it tests the limits of conventionality while forging alternate conventions” (Bernstein, 1992: 219). Trata-se de um trabalho que implica esse movimento de ameaça à coesão de modelos sustentados durante anos por cânones. Esta coesão não prevê os fluxos de energias de capacidade infinita e livre, mas antes se concentra num único centro de poder, aniquilador das dinâmicas que faz parecer mínimas, mas que se mostram como disrupções importantes para contrastar e interromper o modelo da “cultura oficial”. Bernstein convoca o discurso poético para fazer a “fenda” nesse centro de significados que socialmente aceitamos como definitivos, como universais. Ecoando o conceito de “momento futurante” de Perloff, diz:

When poetry averts conformity it enters into the contemporary: speaking to the pressures and conflicts of the moment with the means just then at hand. By which I mean I care most about poetry that disrupts business as usual, including literary business: I care most for poetry as dissent, including formal dissent; poetry that makes sounds possible to be heard that are not otherwise articulated (Bernstein, 1992:2)

A poesia que dá voz a discursos que não são contemplados pelas convenções é uma das propostas enunciadas pela *L=A=N=G=U=A=G=E School*. Para dar conta destes novos sentidos poéticos – sociais – políticos – históricos, Bernstein propõe que nos “escutemos”, em vez de pensarmos que podemos falar uns com os outros, num ilusório modelo comunicativo de linguagem: “we have to get over, as in getting over a disease, the idea that we can ‘all’ speak to one another in the universal voice of poetry” (Bernstein, 1992: 5). Bernstein critica assim a pretensão de universalidade de uma voz poética, na sua “sinceridade romântica”, como se o poema pudesse transcender a parcialidade da sua origem (Bernstein, 1992: 221).

Também Perloff critica este modelo de linguagem autêntica: “the ‘true voice of feeling’ or ‘natural speech paradigm’ – so dominant in the 1960s and 1970s” (Perloff, 2002: 4).

A grafia *L=A=N=G=U=A=G=E*, explica Bernstein em entrevista a Graça Capinha, significa que:

ainda que a matéria seja a mesma, feita do todo das partes que permanecem ao longo da história, ao poeta cabe repetir (dai o sinal «=»), mas nessa repetição abrir a fenda onde outro sentido se poderá produzir – um sentido que o próprio poeta não pode sequer ainda antever. (Bernstein *apud* Capinha, 2001:120).

Se a linguagem é a mesma, a inovação só pode acontecer pela forma, pela busca de formas outras, que fendam sentidos dominantes. Se apenas se reproduzirem as formas existentes, facilmente reconhecíveis, reproduz-se a cultura dominante, a cultura oficial, e é-se um mero ventríloquo, como diz Rae Armantrout, no poema “Attention”:
“Ventriloquy/is the mother tongue.” (Armantrout, 2001: 56). Também Bernstein trabalha esta ideia da ventriloquia:

For I am a ventriloquist, happy as a raven to preach with blinding
fervor of the corruptions of public life in a voice of pained honesty
that is as much as conceit as the most formal legal brief for which my
early education would seem to have prepared me
(Bernstein, 1992: 223)

É este o risco de ficarmos pela repetição das formas da linguagem: transformamo-nos em ventríloquos dos discursos e da ideologia dominantes. Esta posição está presente na poesia que Bernstein entende do seguinte modo: “poetry that runs the risk of being too cautious will find itself well ousted by the events (even)” (Bernstein, 1992: 3). Trata-se de uma poesia que não se põe em risco – por preferir uma posição de consensualidade, mais confortável, que encaixa nos parâmetros e tons

exigidos; uma poesia de acordo com a verdade falocrática dominante e que funciona “transformando-nos em marionetas controladas/faladas pela voz ventriloquizante do discurso que domina – também presente em muita poesia, que assim se faz e assim se deseja facilmente ‘canonizável’ ” (Capinha, 2001:124). A resistência ao facilmente canonizável, ao facilmente assimilável, a resistência à ventriloquia, começa no gaguejo, uma das estratégias que permitem implodir as convenções dominantes (Bernstein, 1997: 114).

O gaguejo e o coxeio, considerados duas formas de diferença em relação ao paradigma da saúde e da forma perfeita, são resignificados, a partir de Deleuze & Guattari, por Nathaniel Mackey, em “Sound and Sentiment, Sound and Symbol”:

“Lame” or “limping”, that is, like “phantom” cuts with a relativizing edge to unveil impairment’s power, as though the syncopated accent were an unsuspected blessing offering anomalous, unpredictable support. Impairment taken to higher ground, remediated, translates damage and disarray into a dance.” (Mackey, 1990: 100)

(...)

The stutter thus becomes the most appropriate self reflexive feature of an articulation which would appear to be blocked in advance (Mackey, 1990: 104)

A anomalia deixa de ser deficiência e passa a ser potencialmente criativa: o coxeio transforma-se numa dança. O gaguejo que é considerado perturbação/bloqueio da fluência do discurso, torna-se uma das possibilidades de desbloquear essa aparente fluência – pelas repetições, prolongamentos, hesitações. A partir deste gaguejo e deste coxeio abre-se o espaço para articular novas possibilidades de linguagem. Essas possibilidades movem-se numa linguagem do indeterminismo, como a propõe Susan Howe, outra das poetisas $L=A=N=G=U=A=G=E$:

The terra incognita of the not

proven that stretches between
the firm ground of the proved
and the void of the disproved.

(Howe, 1999: 62)

A poesia move-se nessa descontinuidade contínua através de “linhas de fuga” às formas hegemónicas da cultura oficial. Este conceito é proposto por Deleuze e Guattari (1986) como estratégia para uma “literatura menor” dentro dessa “língua maior” que é a da literatura dos mestres/senhores. As “linhas de fuga” são formas que fazem fuga à regra, fuga à regra dos senhores/mestres na literatura, na linguagem, criando fracturas, possibilidades outras de dizer a realidade e a nós próprias/os. A “literatura menor” tem, assim, implicações políticas e colectivas porque, quando as/poetas abrem uma possibilidade de ver o mundo de forma diferente, estão a levar consigo a comunidade que fala essa língua e, esse momento de revelação, todas/os as/os que falam a língua vão acompanhar a/o poeta.

Seja em Malraux, Marinetti, Armantrout, Anzaldúa, Cendrars, Steiner, Howe, Perloff, Bernstein ou Deleuze e Guattari, trata-se sempre de um modelo agonista de linguagem. Trata-se de pesquisar outras categorias de pensamento que não foram ainda articuladas. É neste sentido que o linguista e filósofo francês Jean-Jacques Lecercle se refere a uma linguagem do excesso: há um excesso de sentidos na sua aparente falta. Está sempre um sentido a fazer-se, em processo, no confronto entre as diferentes racionalidades que emergem do movimento de vectores múltiplos de significado, de fagulhas que se revelam e que revelam ordens outras no seu acontecer arcaico partilhado pela comunidade:

Language is so devastatingly violent because it bears the traces of an
archaic truth, because it is the locus of its compulsive reconstruction.

(Lecercle, 1990: 260)

Há que adequar, permanentemente, a palavra ao mundo: destruir para, de novo, reconstruir. Aí reside a violência deste processo, no dizer de Lecercle, a violência da linguagem.

A “literatura maior” assenta naquilo que Lecercle (1990: 224) designa como o modelo de linguagem colaborativa (“eu comunico, tenho uma mensagem”). Por oposição, a “literatura menor” assenta num modelo de linguagem agonista, uma linguagem atravessada pelo *agon* – e é aí que, no meu entender, se move a “outra tradição” de que fala Perloff. Uma poesia “menor” ou uma poesia da “outra tradição” é, sobretudo, uma poesia que mergulha no espaço da violência do que ainda não foi articulado, do que ainda não foi dito – ou porque não se pode dizer, ou porque não se consegue, ou porque é proibido. Esse é o espaço do excesso: uma poesia da “escuta” desses espaços-tempos ainda por dizer.

A ideia de um modelo agonista de linguagem subjaz a várias teorias feministas. O próprio Lecercle chama a atenção para a importância dos aportes dos estudos feministas para a teoria literária e para a filosofia da linguagem, distinguindo as teorias feministas que continuam num modelo colaborativo e aquelas que adoptam um modelo agonista de linguagem.

Começo, assim, por trazer a esta minha reflexão o nome de uma poeta, também teórica, Adrienne Rich, que toma como lugar de enunciação o seu corpo, o corpo feminino, como uma estrutura de resistência, trespassada por *agon*. No seu texto “Notas para uma Política de Localização”, afirma ser a localização do corpo um processo revolucionário e agonista para abordar o silêncio “que tem sido aconselhado ou imposto sobre a nossa presença activa e sobre a nossa prática como mulheres” (Rich, 2002: 17). Rich recupera, no corpo da mulher, os pormenores e detalhes desperdiçados pelas hierarquias do saber, dizendo mesmo que a mulher funciona como uma espécie de

“cunha” em todo o pensamento radical pois pode minar estruturas conservadoras, soltar a imaginação e estabelecer, de novo, ligações que têm estado perigosamente cortadas (Rich, 2002: 21). Tudo isto é feito num espaço de diferenças, um espaço de simultaneidade de opressões – o espaço das práticas e discursos do corpo – onde tudo se choca como placas tectónicas. De facto, o corpo é o local de resistência, é o local da guerrilha de que também Bernstein fala: a guerrilha contra o discurso abstracto, “maçadoramente abstracto”, que funciona como “igualdade mortal da abstracção” (Smith *apud* Rich, 2002: 25). Rich chama a atenção para gramáticas sociais que foram esvaziadas:

palavras que deviam possuir uma profundidade e liberdade de alusões – palavras como *socialismo*, *comunismo*, *democracia*, *colectivismo* – são despedidas das suas raízes históricas, das faces múltiplas das lutas pela justiça social e pela independência, ficando reduzidas a uma ambição de dominar o mundo. (Rich, 2002: 25)

A liberdade de alusões que Rich pretende vai ao encontro de uma arbitrariedade que se potencia como uma estratégia para ameaçar o discurso do centro, um espaço de abertura para inaugurar “linhas de fuga” ao discurso dominante. O nomadismo da resistência faz-se também, por isso, por essa via do arbitrário, da escolha, da subjectividade, de que fala Rosi Braidotti:

a condição nómada que defendo é uma nova forma de subjectividade, múltipla e não hierárquica. (Braidotti, 2002: 143)

Esta condição nómada, a ecoar novamente Deleuze e Guattari, mas também Anzaldúa e Mackey, faz-se por entre os modelos que ainda funcionam em sistemas binários, que criam sub-categorias de “Outro” ou “Diferente de”, que implicam “ser menos que”, “valer menos que”. Esta diferença reproduz sempre inferioridade, uma inferioridade que é fatalmente ainda mais inferior, uma diferença:

que adquiriu conotações essencialistas e letais, tornando ‘elimináveis’ categorias inteiras de seres, isto é, humanos mas ligeiramente mais mortais. (Braidotti, 2002: 144)

Também Cameron refere essa tendência do modelo ideológico em que assenta o pensamento patriarcal (Cameron, 2002: 125). A ideia de que existe um sistema de classificação e nomeação a dois termos direcciona-se para um raciocínio que é estéril, que fica submetido a um sistema de pensamento cristalizado. A teórica explora esta problemática no contexto da gramática, ou melhor, trata o sexismo na gramática, ou “a *língua* do sexismo projectado sobre a língua” (Cameron, 2002: 142). Nas ideias feministas encontramos pois muitos contributos importantes para exigir a necessária e urgente reforma linguística. A este propósito, *Sister Outsider*, originalmente publicado em 1984, discute a necessidade de transformação do silêncio e a necessidade da linguagem em acção. A sua autora, Audre Lorde, diz-nos:

I have come to believe over and over again that what is most important to me must be spoken, made verbal and shared, even at the risk of having it bruised or misunderstood. That the speaking profits me, beyond any other effect (Lorde, 2007: 40)

Nesta enunciação, a constatação de que o silêncio nos confina a um campo invisível e a um acto de auto-rasura. A partir do momento em que medo e silêncio – realidades em que nós, mulheres, crescemos, e fomos habituadas a acreditar – são formas de experiência, a autora assume-os como forma de conhecimento, transformando-os em energia, em forma de acção, em forma de extensão da consciência. Conclui com a frase-manifesto:

I’m not a casualty, I’m a warrior. (Lorde, 2007: 41)

A poeta propõe a participação poética na comunidade onde vive, fazendo uso da linguagem como função que permite um espaço para o encontro e a fricção das várias

vozes – um processo que, embora sempre agónico, permite pôr o silêncio em movimento, constituindo-se este(s) movimento(s) como pesquisa epistemológica. Este processo é, para Audre Lorde, uma responsabilidade colectiva (“and there are so many silences to be broken”). Para Lorde (tal como para Perloff, Bernstein ou Lecercle), o poder de quebrar estes silêncios está na poesia – esta é a sua responsabilidade.

Em “Poetry Is Not a Luxury”²², o poder da poesia é entendido pela autora como o poder de dar nome às ideias que ainda não têm nome nem forma, às ideias do porvir a ser. A isto Lorde chama “a revelatory distillation of experience” (Lorde, 2007: 36). Só a poesia pode dar forma a esta linguagem – na linha da “outra tradição”. Esta enunciação do silêncio, a dizer novos e outros nomes, entra no contemporâneo, é a possibilidade de “fazer-se acto de presença na língua”, como diz a poeta canadiana Nicole Brossard (1997: 152). Este acto tem um valor de enunciação colectivo, permitindo a sobrevivência desta comunidade. Como diz Lorde: “women have survived. As poets.” (Lorde, 2007: 39). Uma proposta que, de certo modo, vem ao encontro do que Maria Irene Ramalho afirma quando mostra “como o texto poético se antecipa muitas vezes às perspectivas feministas da investigação científica actual” (Ramalho, 2001: 107).

A proposta que trago para esta dissertação parte desta concepção de trabalhar a linguagem de maneira a que se olhe para os “desperdícios” poéticos através de uma linguagem que pergunta. Partindo do que é proposto pelos modernistas, movendo-me nessa “outra tradição” cujas implicações literárias e/ou também linguísticas, filosóficas, epistemológicas e políticas que aqui brevemente discuti. Procurei observar no contexto português, nas revistas de poesia contemporâneas, um espaço de “inquirição” como a poeta e teórica norte-americana $L=A=N=G=U=A=G=E$, Lyn Hejinian o formula:

The language of poetry is a language of inquiry, not a language of a genre.
(...) Poetry, therefore, takes as its premise that language is a medium for

²² Publicada originalmente em 1977, no número 3 da revista *Chrysalis: a Magazine of Female Culture*.

experiencing experience.(...) But the emphasis in poetry is on the moving rather than on the places – poetry follows pathways of thinking (...)

(Hejinian, 2000: 3)

Hejinian considera que mais do que um género literário, a poesia é um campo epistemológico que se move no experienciar da experiência, movendo o conhecimento humano, inquirindo-o. No entanto, este espaço de “inquirição” não se revela em todas as revistas encontradas. Se há algumas revistas onde encontramos uma poesia que parece partilhar estas preocupações, há uma maior quantidade de revistas que se mantém numa poética ventríloqua, que repete formas usadas e no discurso que é, simultaneamente, lírico, confessional e discursivo. As três revistas que seleccionei como objecto de estudo inscrevem-se na “outra tradição” e delas me ocuparei no terceiro capítulo desta dissertação, não sem antes me deter, no segundo capítulo, no panorama mais amplo deste tipo de publicações em Portugal. De uma forma ou de outra, estarei sempre a lidar com políticas de linguagem e com políticas literárias.

Revistas de poesia portuguesa contemporânea

Estado de arte

Na sua obra *The Marginalization of Poetry*, o poeta norte-americano Bob Perelman afirma que, na hierarquia dos saberes da sociedade contemporânea, o discurso poético é um discurso triplamente marginalizado: em relação ao discurso social dominante, aos outros géneros literários e à própria crítica literária (Perelman, 1996: 4). A estas, acrescento, neste estudo, outras marginalizações: a da poesia que circula em pequenas revistas e a da poesia de mulheres publicada nessas revistas.

Se a poesia é um espaço de “inquirição”, para voltar a Hejinian, esse espaço está a ser cartografado pelos mecanismos de consagração da reprodução literária, com

prémios e associações de escritores que, ao seleccionarem, excluem e marginalizam. Estes mecanismos reguladores das instituições da “cultura dominante” são vistos como causadores do que Bernstein refere como “asfixia cultural”:

Too often, the works selected to represent cultural diversity are those that accept the model of representation assumed by the dominant culture in the first place. (...) Works that challenge these models of representation run the risk of becoming more inaudible than ever within mainstream culture. (...) Within the emerging official cultural space of diversity, figures of difference are often selected because they narrate in a way that can be readily assimilated – not to say absorbed – into the conventional forms of the dominant culture. (Bernstein, 1992: 6)

A “asfixia cultural” é, então, uma situação criada a partir de padrões estabelecidos, facilmente reconhecíveis e assimilados pela cultura dominante, que não reserva lugar para o pontuar da respiração das várias formas outras de estar e olhar o mundo. Todas/os as/os que ousam e decompõem os critérios forjados por esse centro aglutinador que é a norma, o “bem-fazer”, corre o risco de ser asfixiada/o por esse mesmo centro, que invalida e ignora que, nessa decomposição, reside a génese criativa do existir humano, em movimento. Nessa impossibilidade de intersecção de imagens outras, a cultura oficial neutraliza constelações que poderiam participar no desafio à aproximação de uma gramática mais justa de dizer o paradigma que vivemos, do qual o espectro do saber convencional está tão longe. Contudo, e, paralelamente ao espectro redutor das hierarquias de poder, Bernstein identifica também instituições que podem servir como alternativas a essas instituições literárias dominantes. Essas instituições são a imprensa de poesia alternativa e “independente”, fora do mercado dominante e dos grandes apoios governamentais: revistas, jornais, folhas, boletins, etc. e as colectâneas de poesia a estes associadas (Bernstein, 1999: 147).

Foi esse espaço marginalizado – no sentido de Perelman e de Bernstein – que procurei observar no contexto português. Escolhi olhar para as revistas de poesia portuguesa contemporâneas, porque as considerei um local privilegiado para encontrar poéticas da “outra tradição”. Entendo que as revistas de poesia se podem considerar como um espaço para “literaturas menores” (no sentido em que Deleuze e Guattari falam), já que apresentam outras lógicas de produção, circulação e distribuição no contexto da “literatura maior”. Interessam-me as revistas de poesia enquanto instituições alternativas uma vez que, de acordo com Bernstein, funcionam à pequena escala, permitindo assim a experimentação de linguagens desconhecidas, impermeáveis e não sujeitas a lógicas do mercado editorial:

The power of our alternative institutions of poetry is their commitment to scales that allow for the flourishing of the art form, not to maximizing the audience; to production and presentation, not publicity; to exploring the unknown, not manufacturing renown. (Bernstein, 1999: 153-154).

O sociólogo português Boaventura de Sousa Santos, tal como eu o entendo, fala-nos também da cultura oficial enquanto “monocultura do saber”. Esta consiste, no contexto da modernidade, na transformação da ciência moderna e da alta cultura em critérios únicos de verdade e de qualidade estética, respectivamente:

A cumplicidade que une “as duas culturas” reside no facto de ambas se arrogarem a ser, cada uma do seu campo, cânones exclusivos de produção de conhecimento ou de produção artística. Tudo o que o cânone não legitima ou reconhece é declarado inexistente. A não-existência assume aqui a forma de ignorância ou de incultura (Santos, 2002: 247).

Santos propõe, contra a monocultura do saber, uma “ecologia dos saberes” que consiste na “identificação de outros saberes e de outros critérios de rigor que operam credivelmente em contextos e práticas sociais declarados não existentes pela razão

metonímica” (Santos, 2002:250), *i.e.*, para expandir o presente, há que olhar para as práticas literárias existentes; rever as poéticas disponíveis, que são encobertas pela tradição e pelo cânone, para as tornar contemporâneas, para as visibilizar. Assim sendo, na senda de Santos e Bernstein, considerarei algumas pequenas revistas de poesia como uma das instituições alternativas à “cultura oficial” literária (Bernstein, 1999), alternativas ao cânone literário e, também, à monocultura do saber (Santos, 2002). No entanto, deste *corpus* de revistas encontradas, nem todas representam “linhas de fuga” à literatura dos mestres/senhores em Portugal, nem todas surgem como espaço de “inquirição”.

O cânone da poesia portuguesa é feito de poéticas que seguem o modelo colaborativo de linguagem e as/os poetas do cânone escrevem-se como sujeitos em controlo, numa linguagem pretensamente comunicativa, fazendo quase sempre tábua rasa das poéticas da ruptura modernista e de todas as questões que essa ruptura implicou. Em Portugal, essas formas convencionais da literatura dominante têm os seus principais fazedores, os *fazedores do cânone* – aqueles que controlam os usos correctos da língua (Ramalho 1994:17), sobretudo, em Lisboa. Esta centralidade não é apenas uma questão geográfica, mas é também uma questão cultural, política e histórica, que se prende com o regime ditatorial, que governou Portugal de 1926 a 1974. Este período foi um período de silenciamentos continuados, onde todas as diferenças e possibilidades de experimentação foram invisibilizadas. Como diz Boaventura de Sousa Santos:

todos os mapas têm um centro. Cada período histórico ou tradição cultural selecciona um ponto fixo que funciona como centro dos mapas em uso (Santos, 2000: 189).

O carácter de fixidez desse ponto, ou melhor, desse centro, prenuncia algumas contrariedades para os tais “mapas em uso”. É assim que o movimento de poesia experimental portuguesa, “PO.EX”, representante da poesia da “outra tradição” em

Portugal, nasceu na década de 60 no século XX. No entanto, este movimento cuja continuação actual é ignorada pela crítica, desenvolveu-se no sentido de uma “ortodoxia poetocrática”, como explica o poeta e também cientista social português Feliciano de Mira, com os fundadores da PO.EX a reivindicarem o monopólio da produção da poesia experimental, repetindo a invisibilização das novas vozes:

A PO.EX foi o corpo central do experimentalismo português do século XX, mas não se esgota apenas nos seus membros fundadores. Uma contraditória ortodoxia poetocrática parece que se apossou de alguns, que os impede de obser-VER a renovação e reinvenção poética neste campo. Essa atitude estratégica tem *facilitado* a sobrevalorização duma lógica unívoca de interpretação da escrita experimental e dos seus autores, resultado da ausência de trabalho de campo fora de informantes convencionais, o que alimenta facilitismos lusitanos, propícios a enaltecer os feitos do passado para esquecer o presente e adiar o futuro. (Mira, 2006: 60)

A canonização implica que o saber é legislável e é legislado pela inclusão e exclusão – o que entra ou não nos programas de ensino, o que é ou não aceite para publicação, quem é ou não promovido (Ramalho, 1994:19). E, em Portugal, uma breve consulta aos programas dos vários níveis de ensino mostra que os/as poetas incluídos nos *curricula* têm sido quase sempre os/as mesmos/as. O que Bernstein identifica no contexto norte-americano como “asfixia cultural”, para se referir às instituições literárias dominantes, pode pensar-se no contexto português. A forte participação dos detentores da cultura académica hegemónica (de Lisboa, sobretudo) nos *media* é disso mais um exemplo. Por isso, neste cânone português, acontece também o que Ron Silliman identifica no contexto norte-americano, quase ecoando Lecerle:

Public canons disempower readers and make disappear poets. They are conscious acts of violence. (Silliman, 1990: 153)

Parece-me, assim, que olhar/escutar os/as poetas das revistas de poesia portuguesa contemporâneas, fora de Lisboa e do Porto, assume uma importância académica, cultural, literária e, sobretudo, política.

Os estudos académicos sobre revistas de poesia portuguesa escasseiam, indicando também a falta de atenção que tem sido dada a esta produção poética. Em Portugal, destaco os dois trabalhos de referência sobre revistas literárias: o estudo de Clara Rocha, no âmbito de uma dissertação de doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra; e o trabalho de Daniel Pires, um levantamento de revistas literárias, condensado na forma de dicionário. Ambos são estudos realizados na década de 80 do século XX, em 1985 e em 1986, respectivamente.

Na obra *Revistas Literárias do século XX em Portugal*, Clara Rocha²³ (1985) traça uma história da literatura portuguesa, desde o início do século XX até à década de 80, a partir das principais revistas e jornais literários portugueses. Rocha aborda estas publicações a partir de uma perspectiva socioliterária, que entende as revistas como lugares de afirmação colectiva, e também, de uma perspectiva intertextual dessas publicações periódicas, entendendo-as como palimpsestos, como “acumulação, sucessão, sobreposição e diálogo (...) de propostas estético-literárias” (Rocha, 1985: 21). Este trabalho é sem dúvida um importante contributo para a História da Literatura Portuguesa, porque faz um levantamento exaustivo das publicações – a nível nacional, incluindo as ilhas da Madeira e dos Açores – que considera “marcantes em termos geracionais e em termos literários” (Rocha, 1985: 24). Baseando-se numa análise documental e criando uma tipologia para as publicações, Rocha trata as condições de recepção das revistas (pelo público, referindo a indiferença deste público), as condições de circulação das revistas no mercado do consumo (questões como o financiamento e a

²³ Clara Rocha é professora catedrática da Universidade Nova de Lisboa (aposentada desde 2009).

censura, que são vistas pela teórica como obstáculos), as linhas de vanguarda e tradição (analisando continuidades e rupturas), as linhas de nacionalidade e abertura ao estrangeiro (desde a afirmação das identidades cultural e literária nacionais até à procura de literaturas alheias).

O outro trabalho de referência é o *Dicionário das Revistas Literárias Portuguesas do Século XX*, de autoria de Daniel Pires²⁴. Este dicionário faz o elenco das publicações periódicas portuguesas do Romantismo ao Surrealismo, entendendo as revistas literárias como:

um testemunho elucidativo de uma época, do pulsar do tecido social, das suas contradições, das ambições e limitações que a rodeiam, dos mecenas, da cultura, em sentido lato, de uma determinada ordem social (Pires, 1986: 19)

Este dicionário, embora deva constar como referência para o trabalho desta dissertação, não se revelou tão minucioso quanto o trabalho académico realizado por Clara Rocha.

Ambos estes trabalhos estão teórica e temporalmente distantes do estudo que pretendo realizar nesta dissertação. De resto, na pesquisa por mim realizada não encontrei estudos actualizados sobre revistas literárias contemporâneas e/ou do século XX em Portugal²⁵. A actual reflexão sobre revistas literárias contemporâneas parece ocorrer, parca e esporadicamente, em pequenos ensaios (publicados em blogues ou nas próprias revistas literárias) e nalguns artigos em jornais. É o caso de dois artigos publicados, um no *Ípsilon*²⁶ (suplemento cultural do Jornal *Público*) intitulado “Há uma nova geração de poesia portuguesa?” onde, sob a temática da nova geração de poetas, se

²⁴ Daniel Pires é, actualmente, director do Centro de Estudos Bocageanos de Setúbal.

²⁵ A pesquisa bibliográfica foi efectuada na base de dados integrados <http://cc.doc.ua.pt/>, que abrange o catálogo bibliográfico de todas as Universidades nacionais.

²⁶ Artigo publicado no *Ípsilon*, a 12 de Setembro de 2008.

fala de revistas de poesia. O outro, publicado no *Jornal de Letras, Artes e Ideias (JL)*²⁷, intitulado “Novíssimos” (tema de capa), apresenta nomes de jovens criadores e artistas em várias áreas e discute caminhos do futuro nas artes, entre elas a Literatura. Neste, de 2009, Pedro Eiras²⁸ reúne, em torno da revista *Criatura*²⁹, os nomes de Diogo Vaz Pinto (n. 1985, Lisboa), Hugo Roque (n. 1978) e Pedro Jordão (n. 1977, Aveiro). A estes juntam-se os nomes de Miguel Manso (Almeirim) cujo primeiro livro, *Contra a Manhã Burra*, teve primeiramente uma edição de autor, esgotada, sendo a segunda edição publicada pela Mariposa Azul, em 2008; de Joel Henriques (n. 1979, Caldas da Rainha), autor de dois livros de poesia, *Fio da Voz*, em 2007 e *A Claridade*, publicado pela editora Licorne (Évora) em 2008, que teve logo na estreia o elogio de Joaquim Manuel Magalhães, escritor e poeta, tendo-se referido a ele como “um dos mais sólidos poetas da geração mais nova” (JL, 2009: 9); por último, Andreia C. Faria (n. 1984), que publicou *Fadas e Assassinos* pela Corpos Editora (Porto), em 2004 e *De Haver Relento*, em 2008, pela Cosmorama (Porto).

A revista *Criatura* é também motivo de atenção no *Ípsilon*, no artigo “Há uma nova geração de poesia portuguesa?”, em que lhe é dedicada uma secção autónoma. O jornalista que assina este artigo, Luís Miguel Queirós, fala do “entusiasmo crítico com que foi acolhida”, referindo-se mesmo à revista *Criatura* como espaço de divulgação de alguns dos “novíssimos poetas portugueses”. O jornalista afirma que a segunda metade da década de 90 “foi um período fértil no que respeita à poesia portuguesa. Estrearam-se vários poetas significativos, editaram-se antologias de “novíssimos”, jornais e revistas

²⁷ Artigo publicado no *Jornal de Letras, Artes & Ideias*, nº 1001, de 11 a 24 de Fevereiro de 2009.

²⁸ Pedro Eiras, investigador da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, publica regularmente textos ensaísticos ou de crítica literária em publicações nacionais e estrangeiras (destacando-se *Relâmpago*, *Jornal de Letras*, *Ciberkiosk*, *Quadrant*, *Tinta*, *Latitudes*).

²⁹ A revista *Criatura* é publicada pelo núcleo autónomo *Calíope* da Faculdade de Direito de Lisboa, desde Fevereiro de 2008, tendo editado cinco números até ao momento. Esta revista é dirigida por Diogo Vaz Pinto, David Telles Pereira e Ana M.P. Antunes e foi apresentada, pela primeira vez, por Nuno Júdice, seguindo-se-lhe nomes como Isabel Lopes, Fernando Pinto do Amaral e Rosa Maria Martelo.

também lhes dedicaram ‘dossiers’” (Queirós, 2008: 6). Na secção com o subtítulo de “Alguns ‘novíssimos’”, refere os nomes de Alexandre Nave (n.1969, Lisboa), com dois livros publicados, *Columbários & Sangradouros* (Quasi, 2003), seguindo-se-lhe *Vão Cães Aceso pela Noite* (Quetzal, 2006); Rui Pedro Gonçalves (n.1973, Pontevél) publicou *Noites na Granja* (edição de autor, 2006) e *Diques* (Teatro de Vila Real, 2007); António Gregório (n.1970, Leiria), que publicou *American Scientist* (Quasi, 2007); Rui Lage (n.1975, Porto), que publicou três livros entre 2002 e 2006; repete-se o nome de Miguel Manso; Renata Correia Botelho (n.1977, S. Miguel, Açores), que publicou na Galeria 111, num pequeno livro, a meias com o artista plástico Urbano e, ainda, *Avulsos*; Margarida Vale de Gato (n.1973, Vendas Novas), que publicou o livro *Mulher ao Mar*, esgotado, e que tem publicado poemas dispersos por revistas como a *Águas Furtadas* ou a *Sulscrito*.

Pela leitura destes artigos, percebemos que as revistas referidas, tal como as editoras, são de Lisboa e do Porto, bem como a maioria das/os suas/seus autoras/es. Podemos percebê-lo no discurso de Luís Miguel Queirós:

O leitor que hoje queira seguir o que vai saindo tem de se centrar sobretudo em editoras recentes, como a Quasi [Famalicão], que possui de longe o mais vasto catálogo de revelações, a mais artesanal Averno [Lisboa], ou pequenas chancelas que têm apostado nos últimos anos em poesia – a Cosmorama [Porto], a Deriva [Porto] ou a Sombra do Amor [Lisboa]. Terá também de ir à procura de revistas como a Telhados de Vidro [Lisboa], a Magma [Açores], a Callema [Lisboa], a Sulscrito [Faro], a Big-Ode [Almada] ou, mais recentemente, a Criatura [Lisboa].

O jornalista problematiza ainda o facto de a poesia vender pouco e a questão da distribuição, e enuncia algumas livrarias de Lisboa, Porto e Braga que resistem como alternativas ao mercado dominante das livrarias e que continuam a apostar na venda de livros de poesia.

Ainda, de referir o dossier “Revistas Literárias”, publicado no número cinco da revista *Callemá* (Lisboa), por Emília Pinto de Almeida, em que a docente da Faculdade de Letras de Lisboa, após uma pequena introdução sobre revistas literárias, publica pequenas entrevistas aos responsáveis das revistas: *Big-Ode* (Almada); *diVersos* (Porto); *entre o vivo, o não-vivo e o morto* (Évora); *Intervalo* (Lisboa); *Relâmpago* (Lisboa) e *Sítio* (Torres Vedras).

A reflexão sobre revistas ocorre também em Encontros de Poesia (como no II Encontro de Escritores de Torres de Vedras, em 2008, na mesa redonda “Revistas Literárias Hoje”) ou em Encontros de Revistas, como foi o caso do “Poezine”, um encontro e exposição de revistas de poesia organizado no âmbito do evento “Coimbra – Capital da Cultura 2003”; ou ainda o Encontro Luso-Espanhol de Revistas de Poesia, organizado pelo Grupo Poético de Aveiro, em 1999, com o apoio da Câmara Municipal. Do “Poezine” apenas existe um programa de apresentação, contendo a apresentação das revistas que foram: *Aquilo* (Guarda), *Bumerangue* (Guimarães), *diVersos* (Porto), *Hífen* (Porto), *Inimigo Rumor* (Coimbra/Lisboa), *Número* (Lisboa), *Oficina de Poesia* (Coimbra), *Ópio* (Almada), *Palavra em Mutação* (Porto), *Plágio* (Viseu) e *Relâmpago* (Lisboa). De resto, dos outros encontros não existem actas publicadas.

Num outro contexto, destaco o trabalho de Maria José Canelo, *A Construção Poética da Nação*, um estudo de carácter comparativo entre as revistas de poesia norte-americanas *Poetry* e *The Little Review* e as revistas portuguesas *Orpheu* e *Portugal Futurista*. Este estudo chama a atenção para o papel importante que as pequenas revistas literárias tiveram no mapa do modernismo europeu que, exibindo um carácter de livre circulação e acesso fácil e, ainda, pela sua estrutura e natureza propícias ao imaginar de comunidades, contribuíram para a invenção, para a discussão e a disseminação de uma consciência nacional e a dinamização de uma cultura (Canelo, 1997: 3). O que as

páginas destas revistas acabam por acompanhar é o percurso de invenção das identidades, de percepção muito mais difícil em obras literárias acabadas. As revistas literárias modernistas, segundo Canelo, forçam o caminho dentro das representações centrais de nacionalidade com as quais os seus intelectuais não se identificavam, demonstrando, nesse gesto, toda a artificialidade da identidade nacional como construção cultural, bem como alguns dos meios de legitimação de que essa tarefa de construção se socorre. À semelhança de Clara Rocha, Canelo pretende, mais do que entender estas publicações como reflexo do período em que existiram, desvendá-las como comunidades em si, que nascem deliberadamente da necessidade de afirmação de outras formas de entender a realidade, constituindo-se pois como um lugar de afirmação colectiva (Canelo, 1997: 5).

Malcom Bradbury e James McFarlane falam-nos também desta importância das revistas literárias para os movimentos modernistas. A afirmação de uma identidade colectiva foi uma das preocupações dos movimentos modernistas, que ganhou forma na publicação de revistas, manifestos e panfletos. Estas publicações eram entendidas, não como meros meios para divulgar os trabalhos artísticos entre os pares, mas como intervenção na comunidade, pretendendo que o projecto de ruptura que se estava a levar a cabo circulasse entre o público em geral (Bradbury e McFarlane, 1991: 203). De ressaltar que nem todas as revistas estavam ligadas apenas a um só movimento: muitas acolhiam várias estéticas, funcionando como espaços de debate estético, ideológico, político e social (Bradbury e McFarlane, 1991: 204), um espaço de debates inter-artes e transnacionais. Ainda no dizer de Bradbury e MacFarlane, no final do século XIX, estas pequenas publicações começaram a funcionar como formas de contra-cultura, numa época em que os grandes investimentos eram canalizados para publicações de grande escala. Estas pequenas publicações funcionaram como montra das experimentações do

que se estava a fazer a nível nacional e foram progressivamente sendo reconhecidas pelo circuito comercial e pela crítica literária (Bradbury e McFarlane, 1991: 204). Foi sobretudo esta “outra tradição” de contra-cultura e de experimentação que me interessou observar no meu objecto de estudo – fora dos centros.

O panorama das revistas de poesia portuguesa contemporânea fora de Lisboa e do Porto

Olhando para as revistas de poesia portuguesa contemporâneas fora de Lisboa e do Porto como representantes da “outra tradição”, partiu-se das seguintes hipóteses de trabalho:

1. As poéticas destas revistas seguem um modelo agonista de linguagem (por oposição ao modelo colaborativo da grande tradição do cânone português) – procuram e experimentam outras formas de *poiesis*;
2. Estas revistas, como se situam fora dos grandes centros de difusão cultural, contribuem para a descentralização cultural;
3. As mulheres poetas têm, nas revistas de poesia portuguesa, um espaço público onde se podem fazer representar;
4. Os/As responsáveis destas revistas de poesia têm um posicionamento crítico em relação às suas escolhas poéticas e estratégias literárias (à semelhança dos/das poetas que inauguraram a poesia da “outra tradição”).

A recolha de revistas de poesia, cuja publicação seja posterior a 1990, foi realizada em 16 distritos portugueses (Aveiro, Beja, Braga, Bragança, Castelo Branco, Coimbra, Évora, Faro, Guarda, Leiria, Portalegre, Santarém, Setúbal, Viana do Castelo, Vila Real e Viseu), a partir de contactos institucionais com Câmaras e Bibliotecas

Municipais e a partir de alguns dos contactos pessoais, meus e de outras/os poetisas envolvidas/os (que funcionaram muitas vezes em circuito de “bola de neve”, com poetisas a darem conhecimento de outros poetisas). Usou-se, ainda, a Internet como fonte privilegiada de pesquisa, tendo sido encontrada bastante informação em *sites* e blogues. Fizeram-se entrevistas em profundidade e foram recolhidas 44 revistas³⁰.

O que podemos imediatamente constatar é que este número de publicações, recolhidas fora de Lisboa e do Porto, é inferior ao número de publicações encontradas apenas em Lisboa e no Porto, a partir de 1990. Este dado evidencia a forte concentração da produção cultural (e dos agentes e equipamentos culturais) nos dois pólos urbanos do país, com as implicações que isso tem, isto é, a tendência para um monopólio exclusivo do financiamento, da atenção mediática e simbólica nestes dois centros urbanos.

Outro dado relevante é que nem todas as 44 publicações contêm somente poemas, sendo que, efectivamente, a quase totalidade das publicações contêm também ensaios, resenhas, prosa, ficção, conto, divulgação de novidades e/ou eventos literários. Há ainda revistas que têm contributos de outras artes, como as artes plásticas, a fotografia, o teatro, a música, a dança ou as ciências. Uma minoria das revistas tem ainda conteúdos de entretenimento, moda e *design* – ainda assim decidiu-se incluí-las, pois parece relevante que conteúdos poéticos circulem ao lado de outros discursos considerados não-literários; a justaposição de diferentes discursos produz novas possibilidades de sentidos ao des-hierarquizar poderes e ordens de discursos dominantes.

A publicação destas revistas, fora de Lisboa e Porto, é da responsabilidade de vários tipos de entidades, desde câmaras e bibliotecas até grupos e associações culturais, passando por pequenos núcleos de amigos que se juntam para publicar. De facto, estes

³⁰ Foram recolhidos também outros tipos de publicações periódicas literárias, como fanzines (11), jornais e suplementos literários (9) e boletins (3). A inclusão destes tipos de publicação periódica não foi possível no âmbito desta dissertação, devido a limitação de recursos humanos e temporais.

projectos são muito individualizados e/ou restritos a pequenos núcleos de pessoas: com excepção das revistas publicadas por associações culturais ou instituições, são duas ou três pessoas que tratam de todo o processo de publicação da revista, havendo mesmo casos em que uma única pessoa leva a cabo todo esse processo. Assim, as histórias das revistas são atravessadas por tensões internas e por mudanças, e uma zanga entre amigos ou uma mudança na carreira profissional de uma pessoa podem pôr em causa um projecto literário. Todos estes projectos decorrem localmente, ou seja, os/as responsáveis por estas publicações residem nas cidades onde estes são concretizados (mesmo que haja colaboradores/as a residir fora do local onde as revistas são produzidas). A maior parte dos/as responsáveis por revistas têm elevados níveis de capital escolar – a maioria tem uma licenciatura – que se traduz nas suas profissões (desde médicos a jornalistas, passando por engenheiros, editores, livreiros) mas, sobretudo, os/as responsáveis são, na sua maioria, professores/as do ensino secundário e funcionários/as das câmaras municipais/autarquias locais, havendo também alguns/as universitários/as.

A maioria dos responsáveis pelas revistas é do sexo masculino. Há oito revistas que têm mulheres na sua coordenação. São elas: *Big-Ode* (Setúbal), *Boca de Incêndio* (Guarda), *Bumerangue* (Braga), *folhas – letras & outros ofícios* (Aveiro), *Litterarius* (Silves), *Mealibra* (Viana do Castelo), *Oficina de Poesia* (Coimbra) e *Quantos os Ledores Tantas as Sentenças* (Braga). Destas, apenas três revistas têm mulheres como directoras (*Litterarius*, *Oficina de Poesia*, *Quantos os Ledores Tantas as Sentenças*). Note-se que esta presença das mulheres acontece quando as revistas estão ligadas a cidades universitárias ou quando estão mais próximas do centro de maior difusão cultural (é o caso da *Big-Ode*, de Almada); o mesmo acontece ainda quando as responsáveis pelas revistas estão ligadas a instituições culturais locais, como é o caso da

directora da revista *Litterarius*, também directora da Casa Museu de São Bartolomeu de Messines. Estes dados revelam uma sub-representação das mulheres na direcção das revistas, facto também verificado nas revistas publicadas em Lisboa e no Porto, o que indica que, no actual contexto português, não há grandes mudanças em relação ao que se passava no início do século XX, tal como descrito por Maria José Canelo (1997). No seu trabalho, *A construção poética da nação: modernismo e nacionalismo nas revistas literárias do início do século XX – Poetry e The Little Review [E.U.A.] Orpheu e Portugal Futurista [Portugal]*, Canelo aborda comparativamente, as políticas sexuais dos vários projectos de construção da identidade nacional nos contextos português e norte-americano. No caso americano, as duas directoras são mulheres. Mas, no caso português, há uma ausência significativa de figuras femininas, o que é “significativo da invisibilidade a que a mulher é votada em todo o projecto de Pessoa e Almada” (Canelo, 1997: 11).

Esta sub-representação das mulheres nas direcções das revistas contrasta com os dados sobre leitura, que nos dizem que as mulheres lêem mais que os homens³¹. Este paradoxo reflecte a desigualdade sexual e também uma ausência de reflexão pública sobre esta questão que caracteriza a sociedade portuguesa e que tem consequências em todos os campos culturais, particularmente no campo literário.

Das revistas em estudo, treze são publicadas por associações culturais/literárias que, não sendo editoras, assumem também funções editoriais. Apenas em quatro casos a associação que funciona como editora é também a responsável pela revista: a revista *folhas - letras & outros ofícios* é dirigida e editada pelo Grupo Poético de Aveiro; as extintas *Íbis: revista jornalística literária da Associação de Jornalistas e Homens de*

³¹ O estudo “A leitura em Portugal” coordenado pela socióloga Maria de Lurdes Lima dos Santos de 2007 aponta para um perfil de leitores acentuadamente femininizado que é também escolarizado e juvenilizado (Santos, 2007:53). Esta é uma tendência que se mantém desde 1997, nos dados da socióloga Idalina Conde (Conde, 1997:140).

Letras do Alto Minho, é dirigida e publicada pela Associação de Jornalistas e Homens de Letras do Alto Minho; a *Quantos os Ledores Tantas as Sentenças*, é dirigida e publicada pela Associação de Autores de Braga (AB); e a *Perfil*, é dirigida e publicada pelo Núcleo de Artes e Letras de Fafe (NALF). Destaque ainda para a revista *Mealibra*, cuja direcção e edição está a cargo do Centro Cultural do Alto Minho (CCAM), uma instituição cultural sem fins lucrativos, não estando esta constituída formalmente como associação cultural.

Todos os outros projectos de publicação não partem das associações que os publicam (Arca, Palha de Abrantes, Liga dos Amigos de Alpedrinha, Cépia, Sociedade Recreativa e Artística Farenses, Associação Cultural Amigos de Cacela, Académico de Torres Vedras e Grupo Desportivo e Cultural de Vilarelho); partem, sim, de pessoas interessadas na poesia e/ou poetas, que, depois, recorrem aos agentes e instituições culturais locais para a concretização desses seus projectos, desde a chancela editorial ao apoio burocrático ou financeiro, passando pelo uso das suas sedes. A relação das revistas com essas associações locais assume vários contornos, desde a indiferença até ao conflito, passando pelo benefício mútuo. Estas complexas relações decorrem também dos financiamentos das revistas pelas instituições do poder local.

Os financiamentos são determinantes para a sobrevivência destas revistas de poesia, que não entram na lógica de mercado cultural e editorial hegemónico e globalizado – algumas, porque se recusam ideologicamente a fazê-lo; outras, porque não o conseguem. De facto, os apoios locais (juntas de freguesias, autarquias, câmaras municipais, governos civis) assumem um papel de extrema importância na manutenção destas publicações. Saliente-se ainda o facto de as Câmaras e Bibliotecas Municipais funcionarem também como editoras de revistas – são doze as revistas culturais, em que também se publica poesia, que são dirigidas e editadas por Câmaras e Bibliotecas. Os

apoios estatais (como os IPLB/MC – Instituto Português do Livro e da Biblioteca/Ministério da Cultura e os do IPJ - Instituto Português da Juventude) são simbolicamente considerados importantes, mas são minoritários no apoio efectivo, já que os apoios estatais são canalizados, sobretudo, para as publicações periódicas de Lisboa e do Porto. Mas a maioria das/os entrevistadas/os reivindica o direito aos apoios públicos, estatais ou locais. Por exemplo, o editorial do número oito da revista *Entre Letras*, de Tomar, consiste sobretudo na denúncia e na queixa acerca da quebra, para eles injustificada, do financiamento do IPLB/MC.

Também minoritários são os apoios do sector privado³², como é exemplo o apoio concedido por uma Óptica ao último número publicado da revista *Sulscrito*. Fulcrais no funcionamento destas revistas são os apoios informais, desde o investimento financeiro e de tempo dos/as próprios responsáveis das revistas, ao apoio de colaboradores/as e amigos/as na execução das revistas (desde a angariação de poetas para a revista, passando pela ajuda na obtenção de subsídios), na sua distribuição e na sua divulgação.

O financiamento de projectos de edição está muito dependente dos contactos que os/as proponentes destes projectos têm com o poder local – quanto mais bem posicionados/as na rede social e cultural local, mais fácil é pedir um apoio. Mas há a acrescentar que este está dependente das políticas culturais locais (determinadas por partidos e político, homens e mulheres) e da oferta cultural existente (é o caso da *Entre Letras*, que chegou a funcionar como agenda cultural da própria Câmara, devido à inexistência de uma).

Assim, os financiamentos (formais e informais) explicam também a irregularidade que caracteriza as tiragens das revistas, mas a sua periodicidade (podem ser mensais, trimestrais, semestrais, anuais ou mesmo passarem um ou dois anos sem

³² Para isto poderá contribuir o desconhecimento da Lei do Mecenato Cultural (Decreto-Lei 74/99, com as alterações das Lei 160/99, Lei 176-A/99, Lei 3-B/2000, Lei 30-C/2000, Lei 30-G/2000, Lei 109-B/2001, Lei 107-B/2003, Lei 26/2004).

serem publicadas) – muitos números de revistas ficam prontos, mas por publicar, à espera de subsídios.

Charles Bernstein discute, no contexto norte-americano, a questão do financiamento destas publicações. O autor diz que a poesia é uma “economia negativa”, ou melhor, uma “economia poética”: estas publicações são apoiadas por escritores e leitores, mas também por instituições, desde o governo, a fundações (Bernstein, 1999: 150). E o trabalho de campo revela que é isto que sucede também em Portugal. Porém, Bernstein alerta para o facto de que este financiamento pode, simultaneamente, minar a independência da pequena imprensa (Bernstein, 1999: 154). E é neste sentido que vai a posição dos responsáveis por três revistas, que se afasta da dos restantes: a revista *Bumerangue* teve apoio local, mas, sentindo-se “usada” pelo poder local resolveu deixar de recorrer a esse apoio; a revista *Plágio* e a revista *Coisa* recusam simbolicamente a ideia do apoio.

As/os responsáveis destas revistas, devido ao seu capital cultural, inscrevem-se em percursos pessoais e profissionais de mobilidade social e geográfica que se converte em capital social, simbólico, literário e económico para estas revistas. Assim, a maioria tem ligações “extra-locais”, ou seja, não estão confinados à sua “sede” local e/ou regional; tem ligações com zonas próximas geograficamente, mas também com outras zonas do país; há também ligações extra-nacionais, sobretudo com Espanha e com o Brasil, pela proximidade geográfica e linguística; há ainda ligações com a América do Sul e França.

Este cosmopolitismo é uma das características da “cultura de fronteira” que Boaventura de Sousa Santos (1993) enuncia para falar da sociedade Portuguesa, uma sociedade semiperiférica. De acordo com o sociólogo, o estado português não cumpriu o seu papel na diferenciação da cultura do território nacional face ao exterior e na

promoção da homogeneidade cultural, resultando num défice de diferenciação e de identificação (Santos, 1993: 32), que dá à cultura portuguesa uma forma muito específica – a fronteira:

A cultura portuguesa é uma cultura de fronteira, não porque para além de nós se conceba o vazio, uma terra de ninguém, mas porque de algum modo o vazio está do lado de cá, do nosso lado.

(Santos, 1993: 33)

Este é o acentrismo da cultura de fronteira, que se revela na capacidade de nos movermos entre o local e o transnacional sem passar pelo nacional – sendo que os diferentes localismos culturais dizem mais sobre a cultura portuguesa do que esta diz sobre eles (Santos, 1993: 33). Um dos localismos portugueses é a hegemonia cultural de Lisboa e do Porto que evidencia uma tendência para se expandir e se tornar um localismo nacionalizado. É por isso que ocorre também um outro processo, o do canibalismo do centro, bem patente na *Mealibra* que, sendo publicada em Viana do Castelo, oferece autores do centro, autores da cultura oficial, autores de Lisboa e do Porto, como Fernando Pinto do Amaral ou Nuno Júdice, entre outros.

Analisando os índices das revistas, percebe-se assim que a hipótese de trabalho sobre a descentralização cultural é mais complexa do que inicialmente se previa e tem de ser problematizada. Efectivamente, a descentralização acontece porque a revista é publicada fora de Lisboa e Porto, chegando a outros públicos mas, por outro lado, esta descentralização é também centralizadora, porque se reafirma a presença do centro e a sua importância simbólica.

As motivações para publicar as revistas vão desde motivações pessoais a reivindicações políticas e culturais – é caso do grupo Autores de Braga, que se constituiu, como afirmaram em entrevista, não apenas para publicar uma revista e uma

colecção de poesia, mas também numa tentativa de preencher o “vazio cultural” e fazer intervenção na comunidade.

Das 44 revistas encontradas, nem todas apresentam poéticas experimentais, de procura. Pelo contrário, a maioria situa-se na linha poética lírica-discursiva-confessional, num epigonismo, muitas vezes assumido, de Camões e Fernando Pessoa. Apresento o poema “Cantar de Fonte”, de Maria Adelina Vieira, publicado na revista *Quantos os ledores, tantas as sentenças – cadernos de poesia 1*, como exemplo dessa poesia da tradição pessoana. Este poema inicia-se com uma epígrafe de uma poeta dessa tradição, Sophia de Mello Breyner, retirada do livro *O Nu da Antiguidade Clássica*:

A claridade [grega] é a daqueles que interrogam a esfinge e que penetram no labirinto para combater a escuridão e a violência do toiro.

Sophia de Mello Breyner Andresen

“Cantar de Fonte”

Na fonte
onde o cervo bebe e sacia o peito
lavo os meus cabelos
e os ato ledos com fios de ouro

na fonte
onde passo a passo visiono e oiço
de Dédalo o rito na água corrente
marco eterno encontro

na fonte
meu corpo ausculta esses sons primeiros
dum orbe tangente que na fonte ecoa
e ali desagua
em afluentes ínvios de um labirinto
um ser novelar que ali jaz faminto
de cores irreais
em vidas reais

na fonte
lavo meus cabelos naturais e ledos
como naturais são estes espelhos
que em crespos novos
em mim desenredo.

(Quantos os ledores, tantas as sentenças. Cadernos de poesia 1, 1997: 36)

Este poema é dominado por um ambiente bucólico em que a natureza é o espaço primordial com o qual a poeta se harmoniza, encontrando a pureza da água, o equilíbrio e a ordem na figura do “cervo que bebe e sacia o peito”. A imagem da “fonte” como símbolo de pureza, no início de todas as estrofes, funciona como elo para a construção gradual de um cenário estival, sereno e tranquilo, sendo o motivo da donzela na fonte um dos mais recorrentes na poesia neo-clássica. A erudição semântico-lexical predomina no poema através de uma linguagem culta, precisa, alatinada e com um carácter exortativo. Mas, também, a nível da estrutura, estamos perante um poema completo, lógico, sem falha, forma tão cara ao estilo neoclássico.

Neste poema ecoa o classicismo do heterónimo pessoano, Ricardo Reis, em diálogo com Sophia, evidenciado a herança da tradição lírica dominante.

Diferindo desta tradição e no âmbito da recolha das publicações efectuadas, existem dezassete revistas, ou seja, menos de 40%, que me interessam enquanto representantes da “outra tradição”, no sentido em que apresentam linguagens poéticas que procuram “linhas de fuga”, que procuram a exploração do espaço do silêncio, do excesso e de violência dos sentidos ainda por articular. São elas:

REVISTA	DISTRITO
<i>Aquilo - Cadernos de Poesia -II série</i>	Guarda
<i>Big-Ode</i>	Setúbal
<i>Boca de Incêndio</i>	Guarda
<i>Bumerangue</i>	Braga
<i>Coisa</i>	Viseu
<i>Eito Fora</i>	Vila Real
<i>Em Cena</i>	Faro
<i>Entre Letras</i>	Santarém
<i>Entre o vivo, o não vivo e o morto</i>	Évora
<i>folhas - letras & outros ofícios</i>	Aveiro
<i>Inimigo Rumor</i>	Coimbra/Lisboa/Brasil
<i>Litterarius</i>	Faro
<i>Oficina de Poesia</i>	Coimbra
<i>Periférica</i>	Vila Real
<i>Plágio</i>	Viseu
<i>Sítio</i>	Leiria
<i>Sulscrito</i>	Faro

Destas 17 revistas encontradas, selecionei três que penso serem as mais representativas. As três revistas seleccionadas para este estudo são a *Plágio* (Viseu), a *folhas – letras & outros ofícios* (Aveiro) e a *Sulscrito* (Faro). São aquelas que publicam maioritariamente poesia, sendo que apenas a *Plágio* publica exclusivamente poemas. Também, e na tendência de efemeridade que mostram ter as revistas de poesia recolhidas, a *Plágio* e a *folhas – letras & outros ofícios* se destacam pela longevidade: a *folhas letras & outros ofícios* é publicada desde 1997 (com 12 números editados), à semelhança da *Plágio*. Esta última, embora tenha acabado em 2003, teve continuidade num outro projecto-revista, a *Coisa*, em 2008. A *Sulscrito*, iniciada em 2007, apresenta ainda só três números, tendo publicado o último, recentemente, em Junho de 2010. Estas três revistas serão objecto de análise no capítulo seguinte.

Três revistas na “outra tradição”

As três revistas seleccionadas para este estudo são: a *folhas – letras & outros ofícios* (Aveiro), a *Plágio* (Viseu) e a *Sulscrito* (Faro).

A *folhas - letras & outros ofícios* é uma revista da responsabilidade do Grupo Poético de Aveiro (GPA), um grupo que surgiu em 1993, tendo a publicação da revista tido início mais tarde, em Maio de 1997, e contando actualmente com doze números publicados. O GPA é uma associação cultural sem fins lucrativos, formalizada nos seus estatutos, empenhada no desenvolvimento, promoção e divulgação da poesia e da cultura de expressão portuguesa cujo responsável é Orlando Jorge Figueiredo. As suas primeiras actividades revelaram as motivações dos seus fundadores: um “Encontro Poético Luso-Espanhol” em Valladolid e, meses depois, em Aveiro, “Recital de Poesia Africana de Expressão Portuguesa”. Organizaram, ainda, o evento “*Carpe Diem*”, um encontro de jovens poetas, na Biblioteca Municipal de Aveiro. Pretendia-se então, tal como agora, a divulgação de poetas desconhecidos e/ou jovens. No número 8 da revista,

uma “Nota Explicativa” faz a historiografia do grupo, revelando essas mesmas preocupações:

Em Maio de 1997, com o lançamento do primeiro número da revista *folhas – letras & outros ofícios*, a Associação criou um espaço livre para a publicação de jovens autores, continuando, no entanto, o anterior trabalho de divulgação oral da poesia. Em 2002, o Grupo Poético de Aveiro, em parceria com o IPJ, decidiu mesmo editar um número especial inteiramente dedicado aos trabalhos de jovens escritores. (*folhas – letras & outros ofícios*, #8, 2002: 4)

A *Plágio* teve início em Viseu, em 1993, e acabou em 2003, com quinze números publicados³³. Embora tenha acabado em 2003, teve continuidade num outro projecto-revista, a *Coisa*, em 2008. Os responsáveis pelos primeiros números da *Plágio* eram Hélio T, Ricardo Bordalo e João Garcia. Mais tarde, César Zembla passou a integrar este pequeno núcleo de editores.

A *Sulscrito* teve início em 2007, criada pelo grupo “Sulscrito” (um grupo não constituído formalmente), cujos mentores eram Fernando Esteves Pinto, João Bentes e Pedro Afonso (estes estiveram nos dois primeiros números). Actualmente, apenas Fernando Esteves Pinto está à frente da revista, tendo editado o seu último número, o número três, em Junho de 2010 – mas esta revista esteve um ano sem ter nenhum número publicado.

Do panorama de revistas literárias recolhidas pelo projecto “Novas Poéticas de Resistência: o século XXI em Portugal”, estas três revistas são aquelas que publicam maioritariamente poesia, sendo que apenas a *Plágio* publica exclusivamente poemas.

Dizer ainda, perante uma tendência de efemeridade verificada nas revistas em estudo (umas deixaram de ser publicadas, outras apresentam poucos números publicados), a *Plágio* e a *folhas – letras & outros ofícios* destacam-se pela longevidade que atingiram.

³³ Embora o último número seja o número 16, foram publicados apenas quinze exemplares. O que acontece, como nos explicaram na entrevista os responsáveis da revista, é que, por engano, saltou-se um número (não existe o número 14 da revista *Plágio*).

Une-as também a apresentação de propostas de poéticas contra-hegemónicas, actínicas, como diria Mottram (1997: 42). A atitude que estas linhas poéticas assumem assenta na descrença na unicidade e na totalização de configurações do mundo – uma posição sempre agonista, para voltar a Lecercle; sempre em fronteira, para voltar a Anzaldúa; sempre em transição, para voltar a Boaventura de Sousa Santos:

porque esta [fronteira] se alimenta dos fluxos constantes que a atravessam. (...) É uma porta de vai-vem, e como tal num nunca está escancarada, nem nunca está fechada (Santos, 1993:36).

Neste território fronteiriço encontram-se os novos e os velhos fluxos, isto é, tradição e renovação, o que eu gostaria de chamar “tradinovação”. Assim, nas três revistas em estudo, embora persistam poemas na linha das poéticas da cultura oficial, resistem, também, poemas que têm sempre algo de experimentação. Esse *in-between* interfere no senso-comum da tribo (Capinha, 2001), da *polis* e, mais importante, significa, para estas/estes poetas a possibilidade de sobrevivência no paradigma dominante. É sobre esta fronteira entre a tradição e a experimentação que fala o poema de Maria Virgínia Monteiro, publicado na revista *folhas – letras e outros ofícios*:

(...) *uma ave selvagem elevou-se nos ares* (...)
Último parágrafo de *Orlando* de Virgínia Woolf

tua
a procura

mas não haverá palavra nova
nem futura

só repetido
o eco que já foi
de outro alguém

essa palavra assim
trememente e nua

a querer dizer tudo
e a dizer nada
de ninguém

assim tal como amor
tal como dor

tal como lua
e flor e pó e triste
e só e nós
 assim de longe vinda
 ela persiste
(...)

(*folhas – letras & outros ofícios #11, 2005: 29-30*)

A poeta questiona a possibilidade de uma linguagem totalmente nova sendo que nos resta repetir o que é da comunidade, o que é de “outro alguém”. É nesse repetir, de forma diferentes, pelo silêncio introduzido nos espaços entre as palavras, que a palavra “trememente” “persiste”, a criar outras energias.

“Tradinovação”: práticas poéticas nas três revistas

A *folhas – letras & outros ofícios* é a revista que apresenta práticas literárias – atividades, leituras – que mais interferem na comunidade, mais experimentais. Por outro lado, é a que publica maior quantidade de poemas na linha da tradição. Porém, nesses mesmos poemas, há momentos de experimentação. Esses momentos de experimentação acontecem (1) na exploração do espaço da página, (2) no trabalho de rima e ritmo e (3) no trabalho com imagens que interrompem outras mais reconhecíveis.

A primeira estratégia enunciada, a da exploração do espaço da página, está bem patente no poema de Aseijaneves, escrito em espelho, que inverte a ordem de leitura convencional:

da imagem no espelho
 poder-se-ia escrever acerca da imagem no espelho

interrogação

acima cêrebro abaixo
 outras elevações de várias direções cêrebro
 algumas passadas em hélice pelas condutas da cidade

(*folhas – letras & outros ofícios* #11, 2005: 14-15)

Também, no poema de Jorge Pedro Ferreira, encontro inovação gráfica. O poeta usa os verbos “subir” e “descer” na forma do gerúndio, acentuando a ideia da continuidade temporal por oposição à finitude e a descontinuidade humana, ideia com que termina o último verso do poema. Os verbos “subir” e “descer” têm um sentido de movimento que é reforçado pela sua disposição topográfica na página – como degraus de uma escada – metáfora da existência humana, na sua forma mais material. Vejamos o poema:

Nada mais a dizer dos dias em que vou existindo

descendo	subindo	para
descendo	subindo	voltar a
descendo	subindo	descer

até que se fica sem descer sem subir sem viver.

(*folhas – letras & outros ofícios* #2, 1997:13)

A segunda estratégia poética, o trabalho de rima e ritmo, é visível neste excerto do poema de Andrea Henriques que, em tom de lenga-lenga, a ecoar a métrica da poesia popular de tradição oral, produz um efeito encantatório:

No dia mais longo da minha tristeza

Fui à janela e enfeitei a cabeça.
Tinha uma lupa de prata na mão
Para enfeitar o coração.
Sentia na fronte uma grande dor
Fechei os olhos para me recompor

(*folhas – letras & outros ofícios* #11, 2005: 12)

A terceira estratégia enunciada pode ser lida nesta imagem de Ana Carla Amaro – “punho-baú de medos insólitos” (*folhas – letras & outros ofícios* #11, 2005: 9); e também, na prosa poética de Carlos Barata – “Quem me vou enlouquecer? / Subo eternidades de sóis /ardentes. Cometas transviados em brutais / corridas” (*folhas – letras & outros ofícios* #11, 2005: 18) que interrompem convenções semânticas e sintáticas com associações inesperadas de palavras. Através desta mesma estratégia, a poeta Rosa Maria Oliveira desassocia esferas semânticas e, nesta disrupção de significados surge uma estranheza/descompreensão repleta de excesso de sentidos:

Estás empenhada
na rebentação da luz,
(...)
onde é a geografia do corpo?

Pergunto para queimar
o tempo na garganta.

(*folhas – letras & outros ofícios* #10, 2004: 21)

Na revista *Sulscrito*, a mistura e a variação protagonizadas por poéticas que apresentam alternativas a poéticas hegemónicas está também patente. Devo salientar que na *Sulscrito* são publicadas/os muitas/os poetas que são residentes em Lisboa e no Porto. No entanto, tal como as revistas de poesia portuguesas da “outra tradição” não se definem por critérios meramente geográficos, também o facto de as/os poetas serem de Lisboa e do Porto, não as/os define automaticamente como representantes da “cultura oficial”. Um exemplo emblemático desta situação é o caso do poeta Manuel de Almeida e Sousa publicado na *Sulscrito* #3, que, residindo em Cascais (Lisboa) e aí coordenando

o grupo Mandrágora e a revista *Bicicleta*, apresenta poéticas na linha experimental – “poema-cavalo branco que galopa as minhas veias? que ensaia estupendos saltos-precipícios?” (*Sulscrito*, 2010: 62). Ainda de acrescentar que este poeta tem apresentado trabalho fora de Lisboa³⁴.

O poeta algarvio dinis h.g. nunes, no registo aparentemente discursivo de um monólogo, constata que “o real” é uma construção *na e através* da linguagem, uma “ficção”, a ecoar a *Supreme Fiction* do poeta norte-americano Wallace Stevens:

“Deus não é fantoche... senão existia”

não conheço maior ficção que a vida
e mesmo quando ela acaba, continuamos a ficcionar:
ficciónamos tanto desde a invenção da escrita, que criámos
inúmeros deuses à medida das poses de cada um.

adoro sobretudo o elefante: garante-me paz e protecção e
memória de cemitério.

Um deus só, sabe-me a pouco e torna-se
demasiado monótono, monogâmico, monocórdico, chato pronto
– daí dizer-se religião monoteísta, além do *Money* envolvido,
claro, acresce essa carga fascista.

(*Sulscrito* #3, 2010: 12)

O que não serve a este poeta é o deus único, isto é, as ficções hegemónicas e totalizadoras que rasuram multiplicidades (como o elefante que o poeta reclama para si). Por isso, o poeta vai desarticulando os vários discursos dominantes do real: o quotidiano, o religioso, o literário, a esfera sexual/relacional, a esfera pública – acentuando o prefixo “mono”, que remete para o significado de unidade – repetindo-o, continuamente, até desaguar no som da língua inglesa com “*Money*”, o som do mais

³⁴ Nomeadamente, no Festival ArtSeries, um festival que decorre em Tavira organizado pela AAPAAA – Associação de Artistas Plásticos do Algarve e dos Amigos da Arte (<http://aapaaa.blogspot.com/>) em colaboração com a Mandrágora e Incomunidade

hegemónico dos discursos dominantes, a par do político, “fascista”, que o poeta faz rimar com “monoteísta” de modo a que a rima final impluda o poema.

O poeta João Bentes traz para a poesia a experimentação mais desafiante, pela deformação sintáctica e semântica. É difícil encontrar em Bentes uma imagem reconhecível, um verso que não perturbe a ordem com que estamos habituados a “obser-ver”³⁵ o mundo. A sinestesia heterodoxa surge intrincada com um ritmo que tem a mesma cadência das ondas electromagnéticas, a produzir constantemente, violentamente, novos sentidos. Este poema inclui uma larga amplitude de discursos e vocabulários – como o da medicina e da meteorologia, da náutica, da física, da astronomia – que, justapostos, fragmentam a aspiração totalizadora que cada um deles representa. Este poema move-se, no seu poder re-conceptualizante, para a utopia, para o regresso ao arcaico – “os céus do neolítico”:

Quando a higiene me calça as luvas do silêncio
só acedo à funda veia de sangue vacinado
e adormeço com a força propulsora dos transatlânticos
que levam os grandes casinos para o outro lado do mundo

A previsão é um alerta vermelho de agoraínas
para toda a espécie de hipocondria traficante de inocência
na utopia as estrelas são televisão sobre os céus do neolítico

(*Sulscrito* #3, 2010:41)

A revista *Plágio* é, das três revistas seleccionadas para este estudo, a publicação que apresenta as poéticas mais experimentais. É ainda aquela que apresenta um número especial editado por e publicando apenas mulheres, intitulado de *Anti-plágio* e, um outro, intitulado *plágio – plagiat*, uma antologia bilingue com poemas dos colaboradoras/es habituais da revista traduzidos para francês. Estes dois números não foram referenciados pelo responsável da revista, Hélio T, aquando da entrevista. O acesso

³⁵ Feliciano de Mira usa o termo no seu artigo sobre escritas experimentais em Portugal (Mira, 2006)

a eles foi conseguido através de uma das poetas publicadas na *Plágio*, seleccionada para estudo nesta dissertação, que explicou que a *Anti-Plágio* tinha sido editada apenas para angariar fundos para uma nova edição da *Plágio*, numa altura em que o projecto estava com dificuldades financeiras. Acrescentar ainda que os poemas que constituem a *Anti-plágio* não têm autoria, sendo apenas apresentada no início a lista de colaboradoras, designado por “Komi-tê”. Abordada sobre o título e sobre o facto de terem sido publicadas exclusivamente mulheres nesta revista, a entrevistada não manifestou preocupações feministas que poderiam estar associadas a esta publicação.

Voltando à revista *Plágio*, destaco a experimentação da poética de Ricardo Bordalo que explora a quebra da sequencialidade da frase para implodir a sintaxe, trabalhando por exemplo, com a plasticidade linguística e a utilização radicalmente experimental da pontuação. O poema “Mais seis dias e um sussurro para escrever pequenas coisas sem importância” (*Plágio* #4, 1998: 8-9) estilhaça as regras e os limites gramaticais, sintácticos e semânticos e a página torna-se um campo aberto, um campo magnético, como diria Olson (1950), onde, no jogo do dito e nos excessos do não-dito, surgem novas relações de palavras proliferadoras de sentido e associações paradoxais, inaugurando padrões de energias sonoras. Trata-se do uso da sintaxe exploratória, através da não-sequencialidade dos versos, que levam a produzir texturas outras na página, texturas que se tornam múltiplas e ambíguas:

MAIS SEIS DIAS E UM SUSSURRO PARA ESCREVER PEQUENA COISAS SEM IMPORTÂNCIA

I

Posso perceber que estes campos de trigo
não são ainda pão que se coma,
mas diz-me se p__lant_____as esse sorriso

POR ACASO

(...e um vento forte desgraça as folhas salientes da sua mudez...)

II

Não conheço essa fome
nem a s
e
d
que te deixa tempo para c-o-n e u-i-r as minhas inevitáveis ilusões
-s-t-r-

FALTA A PROMESSA QUE DE CORPO AS IMAGENS

III

Já passou muito te _____ mpo
para que palavras lavradas em terras á ri d as
possam germinar
E não tenho TEMPO e PACIÊNCIA para repetir tudo de novo

IV

Empilhar os silêncios na herança dos séculos
pode ser a solução

Mas falta t-e-m-p-o não é?

(...um vento forte destroça as folhas na sua mudez...)

V

“De que falas tu aprendiz de homem
com essas estranhas formas de questionar risos e olhares?”

Não respondo porque sinto a culpa
desde o desiderato da consciência até à
vontade de passar lesto por mais um dia

(...e para mim

uma folha morta

c
a
i
n
d

o
da árvore

jamais será uma imagem e dar...)
para r

VI

Ficam como res _____ tos do dia, o sal e as sombras:
assim, como se tudo fosse por acaso,
como se nada estivesse a ser construído,
apenas aproveitado.

VII

...

(Plágio #4, 1998: 8-9)

Outra estratégia experimentada é a do *non sense*. Neste poema de Fernanda Mendes, a lembrar o *haiku* japonês, a poeta consegue, pelo minimalismo e pelo absurdo, construir um cenário que é, simultaneamente, quotidiano e pitoresco, mas que é uma reflexão sobre a linguagem nómada enquanto processo (viagem) e sobre a impossibilidade de dizer tudo:

Cem poemas sentados
No banco de trás
Em viagem

(Plágio #8, 1999: 19)

Outras estratégias de ruptura são usadas pelo poeta que usa, provocatoriamente, o pseudónimo Dr. Decadência, no poema cujo título, em vez de palavras, é uma equação matemática:

«F = 1,8 (+ °C) + 32»

COMOÉQUEASVI
RGULASREAGIRI
AMAUMACENAD
EPORFIAENTREU
MCOMPRESSORF
AHRENHEITEUM
EMISSORDECÓDI
GOSANULADOS?

(Plágio #10, 2000: 23)

Interrompendo a sequencialidade da frase-pergunta pela quebra do verso, subvertendo a convenção da grafia (uso de maiúsculas) e elidindo o espaço entre as palavras, numa justaposição de discursos (o da matemática, da química, da física, da poesia), na aparência de uma pergunta logicamente feita, este poema implode, pelo *non sense*, o que é um “compressor Fahrenheit” e o que é um “emissor de códigos anulados” e por que é que dois objectos – que não sabemos para que servem e que, na verdade (ainda) não existem, mas, com um nome tão “tecnológico”, acreditamos na sua veracidade e cientificidade – entrariam em disputa? Perguntando-se como reagiria uma vírgula, este poeta está assim a interrogar-se sobre o papel da linguagem perante o

discurso hegemónico da ciência e da tecnologia, ao mesmo tempo que lhe responde – com a radicalidade deste poema enquanto artefacto, desnaturalizando o poder desse discurso hegemónico.

O fazer de uma revista

O fazer destas revistas é mais do que a produção de uma publicação vendável que entra no circuito comercial. O fazer destas revistas é um processo complexo, com as suas idiossincrasias, que inclui várias dimensões impossíveis de ser contabilizadas pelas lógicas do mercado editorial. É sobre este universo particular de interacções e protagonistas/actores, que as formam e as conduzem, que falarei.

Como se forma uma revista: do “vazio” à comunidade

Estas três revistas têm em comum a importância dada à comunidade de pares – como a comunidade dos amigos poetas, do café, dos poetas de outras revistas e grupos – que são as comunidades com quem fazem trocas e permutas, com quem lêem, para quem lêem e para quem escrevem. É o manifesto tronco comum a todas estas revistas – não uma rede de amizades produtora de elites, mas uma rede de amizades que garante a sobrevivência da revista. Diz o responsável da revista *Plágio*, Hélio T, em entrevista:

eu escrevo para estar com os meus amigos.

Um dos responsáveis do grupo-revista *Sulscrito*, Fernando Esteves Pinto, também em entrevista, diz:

O [grupo] *Sulscrito* não é um espaço. O *Sulscrito* são 3 pessoas. Demos o nome de *Sulscrito*. *Sulscrito* é o Fernando, é o Pedro e o João.

Também Orlando Jorge Figueiredo, responsável pela revista *folhas – letras & outros ofícios*, explica em entrevista:

A nossa história começa num encontro de amigos, como... é sempre assim. Eu e o meu amigo, no final de noventa e dois... E eu proponho-lhe, por ler umas coisas numa revista espanhola das Astúrias, que era uma coisa muito simples que era feita a preto e branco, uma coisa muito barata e muito simples. (...) Mas aquele bichinho da poesia estava lá dentro, mesmo muitos anos depois – estamos a falar de 1992 – aquilo estava ali. Mantínhamos contacto e então propus-lhe isso e ele disse ‘e por que não?’. Então falámos, para aí em Dezembro de 1992, com pessoas que nós conhecíamos. Era uma tertúlia, era como outros grupos que há por aí, que não se chamava absolutamente nada. Foi um princípio, um embrião de qualquer coisa: não se sabia o que é que iria acontecer a seguir.

A entrevista do responsável da revista *folhas – letras & outros ofícios* evidencia, revela ainda, não só a importância da comunidade de pares mas, também, uma característica comum aos responsáveis destas três revistas, nomeadamente, a experiência anterior em projectos poéticos colectivos – seja publicação noutras revistas ou participação em leituras de poesia. Estas experiências anteriores ramificam-se em novas experiências. No caso da *Plágio*, é extremamente importante a relação com uma *fanzine* da Nazaré, a *non nova sed nove*, como se pode perceber no discurso de Hélio T:

se calhar é por ela [*non nova sed nove*] ter existido que, depois, a *Plágio* se formou. Porque esta revista *non nova sed nove*, que já era publicada num formato fixo (saíram poucos números, teve uns 5, 6 números), não era como a *Plágio*, mas a ideia era precisamente servir de ponto de encontro a amigos, a pessoas que escreviam, que se conheciam e que não tinham sítio onde editar; e, olha, para ser veículo de transmissão para estes poetas deste círculo que eu te falei, de Lisboa e da Nazaré e de outros sítios! (...) E depois nós, aqui, numa ideia completamente outra, uma ideia completamente outra de revista, que era a nossa ideia de revista: não era mimetizarmos rigorosamente nada, mas, provavelmente, a *Plágio* surgiu a partir da constatação desse vazio e da necessidade de continuar esse canal de comunicação – estando nós disponíveis para actuar nesse canal: que era a *Plágio*.

Percebemos, então, que o papel destas revistas de poesia da “outra tradição” é servir como “veículo” para as/os poetas que não têm “sítio onde editar”, que não têm visibilidade noutros espaços públicos/de publicação, terem voz; e, também, porque existe um “vazio”, isto é, não há “nada” a acontecer, em termos de actividades e publicações poéticas (pelo menos, que interesse a estas/es poetas). Assim, as revistas servem como *atrium*-de-fazer-poetas. São espaços de construção identitária autoral para muitos das/os poetas que publicam – alguns pela primeira vez e só aí. Constroem-se autoras/es porque se tornam visíveis num espaço alternativo, que constroem para si, já que os espaços da cultura oficial estão sobrelotados. Este não reconhecimento pela Crítica/Academia e pelo Mercado/Público traduz-se no silenciamento e na invisibilização como descreve hélio t em entrevista:

Eu sou um poeta que não existe porque tenho poucos discursos críticos a propósito da minha poesia, porque tenho poucos leitores.

A publicação nestas revistas é o primeiro momento de reconhecimento autoral (pois passam a estar representados/as numa das instituições literárias, o mercado editorial, neste caso, o mercado editorial alternativo). Isto pode ser reforçado à medida que as/os poetas vão participando em leituras públicas. A publicação em revistas significa tornar-se público, no sentido em que passam a ser lidos ou a fazer-se ler através das leituras públicas ou lançamentos; são integradas/os numa comunidade de pares pela publicação num projecto colectivo/conjunto, contactam com pares e leitores e com o meio literário, há trocas entre poetas, colaboradoras/es e responsáveis por outras revistas. Essa troca resulta em retorno simbólico para as/os poetas, que assim se constroem como autoras/es, reconhecidas/os, ainda que, por uma comunidade que se dedica a uma “literatura menor” (no sentido de Deleuze e Guattari).

Das/os colaboradores/as à selecção dos poemas

Estas três revistas não publicam apenas os poemas dos seus responsáveis. Têm uma preocupação de divulgar o trabalho de outras/os poetas. No entanto, os primeiros números destas revistas são os que têm menor participação, já que neles se conta apenas com as/os poetas relacionadas/os com o grupo, isto é, com a primeira comunidade de pares. Diz-nos um dos responsáveis da *Plágio*:

hélío t: Porque, no primeiro número, só havia cinco poetas. Era eu, o João – o João também publicou um poema, o único que ele publicou, naquela de participar, e depois viu que aquilo era ridículo, que não era a vida dele, (riso) (...) – e depois era o [Nuno] Rebocho, o [Fernando] Grade, e o m. parissy [responsável pela *non nova sed nove*]. Éramos 5 poetas.

De número para número aparecem novas colaborações, o que significa que a recepção da revista se vai estendendo a outras pessoas, alargando-se até novos leitores e poetas. Há um trabalho de angariação de colaboradores, que pode passar por convites formais (como no caso do Grupo Poético de Aveiro, que enviam cartas aos sócios), mas que se faz sobretudo informalmente, por contactos pessoais e profissionais dos responsáveis das revistas. Nas palavras do responsável da revista *folhas – letras & outros ofícios*, Orlando Figueiredo, que ilustram tão bem este processo de angariação de poetas e de material para as revistas:

É como uma teia, como uma rede. Tu conheces estas pessoas que estão aqui, estes conhecem outros que, por sua vez, conhecem outros... e, na altura em que se pensava fazer uma revista, fazia-se uma carta aos sócios (...) e depois digo que podem participar ou os sócios, ou amigos dos sócios, ou amigos dos amigos... não é obrigatório que sejam sócios. E então isto funciona assim um pouco. Estes poetas conhecem outras pessoas, têm ligações a outras pessoas, e depois... “olha, uma pessoa tem uns textos muito interessantes”. Quer dizer, para nós não é interessante que seja um autor muito consagrado. O objectivo não é esse, porque esses já têm as editoras

para tratar da vida deles. Isto, aqui, as pessoas não pagam nada por nós publicarmos as coisas deles, e têm o prazer de ver as suas coisas impressas; e lidas pelas outras pessoas; e podem mostrar; e levar para os amigos, oferecerem, irem à apresentação...

Na *folhas – letras & outros ofícios*, não há uma preocupação em angariar autores consagrados (isto é, reconhecidos pelas instituições da cultura dominante – como a Academia, o mercado editorial, os *media*), havendo, sim, uma preocupação em publicar jovens autores³⁶. Na revista *Sulscrito*, a ênfase é na relação pessoal dos responsáveis da revista para angariarem colaboradores/as: a ênfase é no “conhecimento” desses colaboradoras/es. Diz-nos um dos responsáveis da revista *Sulscrito*, Pedro Afonso:

Nós vamos conhecendo pessoas que escrevem, que têm qualidade, que andam aí a trabalhar no mesmo que nós e, havendo uma relação, é também isso que pretendemos. Não é só “ai aquele vive lá noutra sítio e escreve bem, vamos convidá-lo”. Se calhar preferimos alguém que já conhecemos, com quem temos uma ligação.

A angariação das/os colaboradoras/es é um processo que contribui também para alargar a comunidade de pares, como demonstra o discurso dos responsáveis da *Sulscrito*; estas/es novas/os colaboradoras/es trazem os seus contactos pessoais para a rede das revistas, contribuindo também para o alargamento da comunidade de leitores das revistas.

Após a recolha de poemas e textos, chega a fase da selecção para a revista. Este é o momento em que as “justiças poéticas” se exercem, isto é, o momento em que são activados os critérios de leitura que se situam entre o que reconhecemos (porque é repetido) e entre o que desconhecemos (a variação em relação à tradição literária, e não

³⁶ O que, no caso da *folhas – letras & outros ofícios*, a par com o trabalho de leituras públicas, também contribuiu para a obtenção de financiamentos por parte do IPJ (como nos explicou o responsável do GPA, Orlando Figueiredo em entrevista).

só) – que se fazem a partir do conhecimento da poesia da tradição e dos canais que interrompem esta poesia da tradição (através da experimentação com a palavra, com o objectivo de criar novas visões do mundo).

No caso da revista *folhas – letras & outros ofícios*, há um grupo coordenador, constituído por elementos do Grupo Poético de Aveiro, elementos que vão mudando e que seleccionam o material recebido da seguinte forma:

Orlando Figueiredo: Depois, dentro daquilo que recebemos, nós temos esta tal equipa, este tal núcleo de pessoas da coordenação, que serve um pouco como um júri, que se reúne. Algumas pessoas enviam-nos um poema ou dois, ou três; outros, que nos enviam livros. Mas não é directamente proporcional a qualidade à quantidade. E então aí, o que é que acontece? Por exemplo, para incentivar uma pessoa, um novo autor que nunca publicou mas que tem muito gosto em publicar, nós publicamos um poema. Como um incentivo para a pessoa continuar a trabalhar, e sentir-se bem...

Este discurso revela a consciência de responsabilidade para com os pares: há uma preocupação em dar reconhecimento a outros que escrevem, para que esses outros voltem à poesia e àquela comunidade – o que pode significar a entrada na revista de poéticas muito diferentes, em conflito umas com as outras. Este discurso revela assim uma concepção abrangente de “justiça poética”, no sentido em que se procura incluir, mais do que excluir e, assim, dá-se o reconhecimento da impossibilidade de julgamentos *meramente* literários usando critérios, ditos, “universais” – como se o estético não fosse também político (Bernstein, 1992), como se fosse possível ignorar que a produção (literária e não só) tem sexo, etnia, raiz, cultura, não podendo ser lida a-histórica e imparcialmente.

No caso da revista *Sulscrito*, a selecção dos poemas é equivalente à selecção dos poetas, isto é, a partir do momento em que as/os poetas são convidada/os para colaborar

num número (e, como já vimos, a *Sulscrito* opta por uma relação pessoal com os seus colaboradoras/es), os seus poemas são sempre seleccionadas/os.

Em entrevista, a propósito da sua política editorial, a *Plágio* refere-se a esta atitude como “amiguismo”, considerando-o como um problema que compromete a qualidade das revistas. Na *Plágio*, a selecção do material é feita pelos três principais responsáveis da revista, estando em causa diferentes concepções de poesia e de publicação – a ser negociadas:

hélio t: E nós éramos três! Cada um pensa de maneira diferente. Eu disse isto no início e é importante! Eu estou de uma maneira, o Ricardo está doutra maneira, o João está de outra maneira... e, depois, há pontos.

Embora os responsáveis desta revista afirmem que publicam poetas e poemas considerados “menos bons, ou maus, ou menos interessantes”, à semelhança do que acontece na revista *folhas – letras & outros ofícios*, considerando que esta atitude “às tantas, acaba por compensar”, consideram-na também como um “ruído” – e têm um discurso de problematização sobre este fenómeno. Paradoxalmente, se o “amiguismo” acaba por ser um critério na selecção dos poemas (não aceite pacificamente), a liberdade rege as escolhas, como diz hélio t:

Outra palavra de ordem para a *Plágio*, na execução, na edição: liberdade! liberdade! Eu podia ter 7 poemas, o César ter 1. No outro número, o César podia ter 6 poemas, e eu não. (...) Nós recusámos, para a *Plágio*, nomes consagradíssimos. E isto é verdade! (...) mas recusámos nomes consagradíssimos das letras portuguesas de hoje, que vendem como cerejas; e a crítica baba-se com pessoas que nós recusamos!

É uma procura por poéticas de espanto que os move e essa é também a função primordial da poesia: pôr em movimento/pensamento. Uso o conceito no sentido aristotélico, como consequência do trabalho sobre a linguagem. Isto é, aqueles que

“agem e obram directamente” tornam-se estetas (Aristóteles, 2000: 106). Esta acção põe em movimento poetas e a comunidade local, o que se faz através da publicação de revistas mas também, através das actividades em torno desta.

Financiamento

O financiamento e a relação com as entidades financiadoras são outras questões recorrentes e no discurso dos responsáveis pelas revistas. Estes assumem posições diferentes quanto às fontes de financiamento: desde a hostilidade demonstrada pela *Plágio* (em relação ao poder local) até à militância na sua reivindicação pela *Sulscrito*, passando pela relação institucional e próxima que a *folhas – letras & outros ofícios* demonstra ter desenvolvido com as entidades financiadoras. No caso destas três revistas, os apoios vão desde apoio monetário até à compra de exemplares da revista.

As entidades financiadoras são sobretudo as Câmaras. No caso das *folhas – letras & outros ofícios*, a Câmara de Aveiro é a única entidade pública financiadora. No caso da revista *Sulscrito*, são várias as Câmaras algarvias financiadoras (sendo que a Câmara de Vila Real de Santo António é a que apoia mais, mas Tavira, Silves e Faro também se incluem na lista) e, ainda, uma instituição sem fins lucrativos (Fundação Pedro Ruivo). Também as associações culturais apoiam estas revistas (no caso da *Plágio*, a ACERT – Associação Cultural e Recreativa de Tondela; no caso da *Sulscrito*, a ARCA – Associação Recreativa e Cultural do Algarve³⁷).

Neste contexto, a *Plágio* é a única revista que não tem o intuito de conseguir um financiamento institucional, porque o considera um meio de aproveitamento político. Em seu entender, a arte só é livre quando não é financiada. Diz hélio t:

³⁷ A ARCA, dirigida por Mauro Amaral, tem sede em Faro e é uma “associação sem fins lucrativos, que se assume como espaço de intervenção social e cívica, que procura potenciar o espírito crítico e a actuação criativa, na comunidade circundante”. Cf. <http://www.arca.web.pt/>

Nós só tivemos subsídios da Câmara Municipal de Beja e da ACERT, num [número]. De resto, pagámos. Atenção, porque nós também não somos pessoas de mendigar nada. E na nossa revistazinha, que isto é importante, tu não vês publicidades. E diz ali, de forma não destacada, “com o apoio de”. Mais nada. Não tem simbolozinhos, nem publicidades, nem *louvanhices* a rigorosamente ninguém. Porque se fosse critério para nos darem dinheiro, não havia apoio nenhum, preferíamos ser nós a pagar. (...) e não apareceu nenhum funcionário político da Câmara! Eu não conheci ninguém da Câmara Municipal de Beja! Isto é pura verdade. Eu nunca fui à Câmara Municipal de Beja. Havia uma amiga minha, que era arquitecta na Câmara Municipal de Beja, e foi ela que arranjou as coisas. Por vontade dela. Eu nunca me lá dirigi e nunca fui apresentado a ninguém, vereador da cultura ou essas coisas. E, na ACERT, pagaram-nos porque havia lá um programa que era “Conversas Com” e, naquele caso, era conversas com os poetas editores da *Plágio*. E pagaram-nos um número para conversar, o que é muito digno! Se queres conversar, paga (risos)! Estou a brincar. Mas foi assim, neste programa, neste âmbito, que nos pagaram.

Este discurso evidencia a complexidade desta posição. Se, por um lado, há uma recusa incisiva de ideia de pedido de financiamentos, por outro, esse financiamento é conseguido através de uma relação pessoal com uma funcionária do poder local. Indirectamente, o poder local acaba por ter intervenção, embora não tenha um rosto “institucional” e, assim, o potencial de “usurpação” política tende a ser neutralizado. Há que dizer ainda que os responsáveis da *Plágio* não consideram que é um dever das instituições do poder local financiar a cultura e, assim, enquanto produtores culturais, não reivindicam esse direito a ser financiados. E, deste modo, não chegam a dar-se conta de que foram beneficiados através do que chamam de “amiguismo”. A revista *Plágio* tem sido, assim, financiada pelos próprios responsáveis da revista, que fazem um investimento pessoal nesta publicação (a revista nem sequer era vendida).

A revista *Sulscrito* partilha a ideia de que há aproveitamento político do financiamento. No entanto, mesmo assim, enquanto produtores culturais, reivindicam o direito a esse financiamento. Podemos observar, no discurso dos responsáveis, a defesa

da cultura como área de investimento público. Defendem que os produtores culturais realizam um trabalho que deve ser pago como qualquer outra profissão que trabalha para a participação cívica. Como explicam os responsáveis da revista *Sulscrito*:

Pedro Afonso: A minha visão é: a cultura, para quem está no poder, é um meio de promoção. Mesmo aqueles que chegam lá e que são pessoas interessadas, quando estão lá, não têm outro meio de lidar com isso: ou aquilo os promove, ou abandonam aquilo e não querem saber. Em Faro, que é a cidade mais burocrática do Algarve, é onde há menos coisas, em comparação com as instituições que há. É: quando sabem que já chamaram a atenção, aproximam-se...

Fernando Esteves Pinto: E é isso que nós queremos.

Pedro Afonso: Temos de pensar se queremos...

Fernando Esteves Pinto: Por quererem produtos, é X. Eles sabem que temos capacidade para fazer coisas.

Pedro Afonso: O apoio é aprovado. As associações e grupos informais não têm um fundo com dinheiro. O apoio é aprovado, o livro vai para a gráfica. Na altura em que tem de se pagar a gráfica, a dívida devia ir automaticamente para o Estado. Mas não! Isso acaba com um projecto! Depois há outra coisa: na cultura, há mão-de-obra barata. Sobre a Feira do Livro: estamos a trabalhar quinze dias naquilo, levamos mais autores que a Câmara, fazemos eventos... Para eles, pagar a uma produtora de eventos para isso, gastavam mais que na feira toda. E não há essa consideração. Sabem que fazemos porque gostamos de fazer. E aproveitam-se dessa situação para terem mão-de-obra barata. Achamos que é melhor as coisas acontecerem do que não acontecerem!

Há que acrescentar que a *Sulscrito* levanta o problema da morosidade e da burocracia que envolvem os pedidos de financiamento, mas também existe uma questão ideológica: não é um problema meramente económico, mas trata-se sobretudo de um problema de ausência de reconhecimento dos produtores culturais locais, que se reflecte negativamente na criação de públicos (já que acusam a população de não participar, desresponsabilizando-se da sua função política como promotores de oferta cultural).

No caso da *folhas — letras & outros ofícios*, a revista surgiu depois de o Grupo Poético de Aveiro se ter formado e também depois de se terem constituído formalmente como uma associação cultural – o que não acontece com os grupos responsáveis pelas outras duas revistas. Foi esta condição que lhes permitiu uma maior proximidade com o poder local (que não é entendida como aproveitamento ou usurpação), acedendo a financiamento e à possibilidade de terem uma sede (na Casa Municipal da Cultura) para desenvolverem as suas actividades, entre elas, a própria publicação da revista.

Divulgação e distribuição

A divulgação e a distribuição são duas etapas-processos ligados. Por exemplo, todas as revistas fazem lançamentos quando produzem um novo número e estes lançamentos são considerados importantes: não só como forma de distribuição (e venda), mas também como forma de estar entre a comunidade de pares e a comunidade local (a relação com a comunidade local será tratada mais à frente nesta dissertação). Quase todos os lançamentos são feitos localmente: a *folhas – letras e outros ofícios* escolhe preferencialmente o espaço da Biblioteca Municipal de Aveiro; a *Plágio* opta por bares e cafés em Viseu; tal como a *Sulscrito*, que faz lançamentos no café Aliança em Faro, também fazendo lançamentos em feiras do livro. Contudo, com menor regularidade, também se fazem lançamentos pelo resto país (a *Plágio*, por exemplo, fez lançamentos em Beja, em Sintra, em Lisboa e Tondela) e, no caso da *Sulscrito*, fora do país (em Huelva e Punta Umbría). Mas também a *folhas – letras e outros ofícios* distribui a revista em Espanha, tal como a *Plágio*³⁸. O discurso de Orlando Figueiredo ilustra a forma como são distribuídas as revistas:

³⁸ Um dos elementos da *Plágio* era estudante universitário e fez “Erasmus” em Espanha (Salamanca), levando a revista. Aí, em Salamanca, estudantes universitários chilenos, também a fazer intercâmbios em Salamanca, tiveram contacto com a revista e levaram-na para o Chile, tendo iniciado uma versão chilena da *Plágio*.

Depois as nossas revistas andam por aí. Uns levam-nas para Lisboa, outros para Castelo Branco... outros para Espanha, por exemplo, para associações amigas... Por exemplo, nós vamos ali a Oliveira de Azeméis, lá à Fundação de Ferreira de Castro, e levamos a revista; vamos por exemplo a Valladolid e levamos uma dúzia de revistas.

Todos os responsáveis pelas revistas consideram muito importante esta forma de distribuição informal das revistas, a distribuição pelas/os próprias/os autoras/es, que fazem circular as revistas entre amigas/os e conhecidas/os, alargando e criando públicos leitores.

Os *blogues* e os *sites* também desempenham um papel fundamental na divulgação e distribuição das revistas, isto é, as revistas vendem-se também através da *Internet* e esta possibilita o alargamento do conhecimento sobre a revista, havendo, por vezes, excertos de poemas ou editoriais. A *Internet* constitui-se como mais um espaço público para a existência destas revistas, suprimindo a pouca atenção que lhes é dada nesse outro espaço público que são os *media*. No entanto, no caso da revista *Plágio*, os responsáveis destacam a maior recepção dos *media* nacionais (sobretudo “recensões de apresentação”³⁹) por oposição à recepção dos *media* locais:

hélio t: havia um canal de divulgação, que era a crítica, ou a recensão, no jornal. Seleccionámos os jornais que nos interessavam. *Público*, *Jornal de Letras*, *DN*, porque tinhas o suplemento *DNA*, dirigido pelo Pedro Sena-Lino, olha, que colaborou connosco. E o *Expresso*. (...)

No entanto, referem que a receptividade à revista *Coisa*, por eles editada em 2008, mostrada no número de vendas, não teve tanta atenção dos *media* nacionais.

³⁹ Os responsáveis da *Plágio* enviavam cada número da revista para os jornais nacionais por eles seleccionados (referidos no excerto da entrevista transcrito). Embora alguns elementos da *Plágio* estivessem ligados ao mundo jornalístico, hélio t sublinhou que nunca foram mobilizados contactos pessoais.

No caso da *Sulscrito* e da *folhas – letras e outros ofícios* verifica-se o inverso, isto é, há uma recepção por parte dos jornais locais, mas não, dos jornais nacionais. Os responsáveis da revista *Sulscrito* apresentam uma explicação para esta situação:

Pedro Afonso: Localmente foi referenciada no *postal do Algarve*. Teve uma pessoa com quem contactamos normalmente é jornalista da parte cultural, então é fácil que as nossas coisas saiam ali. Mas a informação foi enviada para quase todos os jornais que têm suplementos literários, e todos os jornais culturais... mas nada foi referido.

Fernando Esteves Pinto: Os jornais culturais não pegam nessas informações. A gente também não conhece lá ninguém!... (risos)

A *Sulscrito* levanta aqui a questão do centralismo cultural, que caracteriza a produção, circulação e recepção da cultura em Portugal, como se todas acontecessem apenas nas duas cidades principais. O financiamento e a crítica concentram-se em Lisboa e no Porto. Mas também levanta a questão do acesso pouco democrático a estes meios de comunicação: é preciso ter um contacto privilegiado, “conhecer alguém”, para ser falado nos *media* nacionais, algo de que também dependem os financiamentos.

Mesmo não tendo atenção mediática, tanto a *Sulscrito* como a *folhas – letras & outros ofícios* como a *Plágio* privilegiam o trabalho com a comunidade. Nas palavras de um dos responsáveis, Hélio T:

A palavra também é dita. Eu sou da opinião que alguns poemas não devem ser ditos, devem ser lidos apenas. Mas há outros que se prestam à leitura. E, como sabes, começam a aparecer desde cedo, mesmo desde a década de 50, gravações em vinil, de poetas que dizem os seus poemas. Porque a poesia tem, historicamente, enquanto género, uma componente oral fortíssima. Porque, antes de o poema ser fixado por escrito, o poema era dito pelos bardos. (...)

A poesia sempre teve esta componente oral da sonoridade da palavra. Estamos a falar da palavra, do signo, e há uma sonoridade associada à palavra escrita, ao poema, e depois, o convívio à volta da palavra.

Do local ao transnacional: comunidades

A procura de pares para a formação de comunidades e projectos é a engrenagem que move a existência destes projectos poéticos. Assim, a comunidade local é importante para o contacto entre pares, como é o caso da *Sulscrito*. Dois dos responsáveis, Pedro Afonso e João Bentes, dinamizaram, em Faro, um projecto de leituras públicas, o projecto “Ler Alto”⁴⁰, em parceria com a ARCA – Associação Recreativa e Cultural do Algarve – e com os “Artistas”. Foi no início do projecto “Ler Alto” que Fernando Esteves Pinto conheceu Pedro Afonso e João Bentes, quando procurava poetas para um projecto de publicação (uma antologia bilingue de poetas a publicar em Espanha⁴¹).

Este projecto, “Ler Alto”, foi desenvolvido também noutras cidades algarvias (como Loulé, Olhão, Ria Formosa) e foi também realizado nas feiras do livro, onde o grupo “Sulscrito” sempre participou. Com intenções de intervenção a nível local (visível nas leituras em cafés e bares e no “Ler Alto”), o grupo “Sulscrito” pretende fazer do Algarve um “palco literário”, sendo que é sobretudo em parceria com Espanha que desenvolve projectos. Pedro Afonso resume as intenções do grupo:

A nossa acção incide mais em criar e em divulgar os autores através de publicações, que é o caso da revista [*Sulscrito*] e o caso da colecção “Palavra Ibérica”. E também do Encontro [de Escritores “Palavra Ibérica”]: chamar autores de fora, emergentes, a participar cá no Algarve. Queremos

⁴⁰ O projecto “Ler Alto” foi um evento mensal que se realizou durante três anos (2005 a 2007, sendo que, a partir de 2006, passou a ser dinamizado pelo “Sulscrito”). Acontecia no Café-Bar “Artistas” (que está ligado à Sociedade Recreativa Artística Farensense), nas primeiras sextas-feiras de cada mês. O mote era: “Escreves? Vem ler. Não escreves, vem ouvir” e, em 2006, as sessões tornaram-se temáticas. Em 2006 e 2007, o formato “Ler Alto” foi parte integrante de outros eventos, eventos da ARCA e do “Sulscrito”. Este evento incluía *stand-up poetry* e Pedro Afonso refere, em entrevista, que teve adesão por parte de jovens adolescentes.

⁴¹ A antologia, publicada em 2006, intitula-se *Antologia de Poesia Portuguesa Actual - Poema Poema* (pela editora Aullido, em Huelva). As/os poetas aí incluídas/os são: Ana de Sousa, Fernando Cabrita, Fernando Dinis, Fernando Esteves Pinto, Henrique Manuel Bento Fialho, Francisco José Viegas, João Bentes, José Agostinho Baptista, José Carlos Barros, José Félix, José Mário Silva, Luís Ene, Pedro Afonso, Rui Costa, Sandra Costa, Sara Monteiro, Teresa Rita Lopes.

fazer do Algarve uma grande montra, ou grande palco literário, e estamos a trabalhar para isso.

Por contraste, o Grupo Poético de Aveiro auto-representa-se e define-se como uma “associação local”, sendo o grupo que mais actividades desenvolve com e na sua comunidade local – desde leituras de poemas nos moliceiros⁴² da Ria de Aveiro a debates/tertúlias, passando por participação em exposições. Como pudemos perceber nas palavras de Orlando Figueiredo, que ilustram a prolixidade de actividades que este grupo realiza:

Somos uma associação local, de pessoas, aqui da zona da Aveiro, que gosta de poesia e pronto. Que faz essas coisas. A intenção não é fazer nada de complicado, nem ter protagonismo, nem fazer uma edição a nível nacional para aparecer na televisão... não é nada disso. O interesse é mantermos sempre a actividade, não deixar isto morrer, até porque temos um pequeno espaço semanal na rádio, há muitos anos, que mantemos sempre. Todas as segundas-feiras está ali o GPA! As pessoas vão ler os poemas e lemos poesia de autores consagrados e de outros que ninguém conhece! Uns são daqui de Aveiro e há alguns que nem eu próprio conheço. Mas as coisas acontecem assim, falando. Pessoas que vão fazendo as suas publicações e que, depois, no contacto... nós não temos só estas iniciativas nossas. Nós participamos em muitas coisas ao longo do ano, em muitas actividades. Por exemplo, todos os anos vamos sempre a escolas. Não é muito, mas vamos sempre a duas ou três escolas.

Não há uma reflexão teórica sobre este trabalho de intervenção, que vem sendo realizado desde 1993; há, sim, sobretudo, a demonstração de uma forte vontade para o fazer, que é explicada como uma “paixão”, e também a consciência de que “vivemos e interagimos com o Mundo que nos rodeia, não estamos isolados nem queremos estar”, como diz Orlando Figueiredo, em entrevista. Ainda, a par desta vocação pelo trabalho a nível local, o GPA organiza Encontros de Escritores Luso-Espanhóis, na cidade de

⁴² Moliceiros são embarcações tradicionais da Ria de Aveiro.

Aveiro, encontros estes que resultam da ligação de poetas do grupo com poetas espanhóis.

O grupo de poetas em torno da revista *Plágio* é o que apresenta uma relação mais distante para com a sua comunidade local (Viseu), sendo o grupo que menos actividades literárias desenvolveram – as únicas leituras públicas que realizaram foram por ocasião dos lançamentos das revistas.

Resumindo, olhando para as actividades desenvolvidas e para as publicações, percebemos que há três dimensões (o regional, o nacional e o transnacional) na relação com a comunidade local (público) e com as comunidades de pares. A *Plágio* não tem uma relação próxima com o público (pessoas e leitores da cidades) e é, sobretudo, na sua comunidade de pares (que é local e nacional, Viseu e Lisboa, respectivamente) que procura o reconhecimento e a interacção. Não é também invisível para o público, a nível nacional, já que teve uma (tímida) existência nos *media* nacionais. Também tem laços com a comunidade de pares transnacional (a partir do número 7, 1998, são publicados vários poetas de língua castelhana na revista). O Grupo Poético de Aveiro é o que tem o maior enraizamento na comunidade local, desenvolvendo ainda algum trabalho noutras cidades próximas; e a sua comunidade de pares é local (sócios e colaboradoras/es), mas também transnacional (tendo fortes laços com autoras/es espanhóis). O grupo Sulscrito é o que atravessa as três esferas: o local/regional (Algarve), o nacional (pela forte presença de autores de Lisboa e Porto e pelas suas aspirações a “palco”) e o transnacional (as parcerias com Espanha nos vários projectos “ibéricos”).

Os projectos literários destes grupos movem-se entre o local e o transnacional, sendo que o espaço nacional é usado diferenciadamente, oscilando entre a indiferença e a “absorção” (Bernstein), observando-se, nestas estratégias, o cosmopolitismo característico da “cultura de fronteira” de que fala Boaventura de Sousa Santos (1993).

Nestas revistas, a publicação de autoras/es de Lisboa e do Porto, mais próximas/os da cultura oficial, é muitas vezes usada estrategicamente para ampliar o reconhecimento e visibilidade das revistas, mas também tem que ver com as redes de contactos dos próprios responsáveis das revistas.

voz-e-ar das poetas

*Why – do they shut Me out of Heaven?
Did I sing – too loud?
But – I can sing a little ‘Minor’
Timid as a Bird!*

(Dickinson, 1960:113)

Transgredindo o silêncio que se espera, surgem as vozes das três poetas, que selecionei publicadas nas três revistas analisadas no capítulo anterior: Regina, publicada na *folhas – letras & outros ofícios*; Ana de Santa Cruz, publicada na *Plágio*; e Gabriela Rocha Martins, publicada na *Sulscrito*.

Embora atravessando (e atravessadas por) diferentes lógicas de se fazerem como poetas, a de práticas de escrita contextos sociais distintos, todas elas apresentam poéticas que me provocam aquilo a que Maria Irene Ramalho designa por “espanto”. São poéticas que se vão dizendo fora do juízo estético tido como “universal”, não susceptíveis de serem percebidas e controladas pela cultura oficial, “interrompendo” o mapa restritivo e totalizante da linguagem da tradição poética contemporânea. Os seus poemas escrevem-se na incompletude e na complexidade que não só “fende” a linguagem hegemónica, como também vai para elas construindo, discursivamente, uma posição de sujeito.

A consciência do carácter totalmente inclusivo e de justaposição da realidade é comum às três poetisas e faz delas nómadas – pelos espaços desses inaudíveis ecos, pelos espaços fronteiriços da realidade, pelos espaços que trabalham os nome-não-ditos e não-reclamados, que a estrutura normalizada não contempla e não declara. Essa jornada exige um investimento constante no trabalho sobre a linguagem, um trabalho de desconstrução das formas que temos para articular “o real”, das fórmulas que nos têm cativas/os dentro da norma dominante que nos hiperabsorve (diria Bernstein, 1992) e que nos nega – nessa hiperabsorção – os vectores desordenados da realidade. Como diz a poeta *L=A=N=G=U=A=G=E*, Susan Howe:

There are realities
Independent of thought
Evidence commentary scholia
Ransack though-signs a
Thousandth silhouette
(Howe, 1999: 59)

As poetisas que seleccionei para meu objecto de estudo invadem esse espaço da maquinaria automática das frases formuladas, das linhas rectilíneas e reguladoras da norma que nos define o “humano” e o “universal”, (en)cobrando “thousandth silhouette” de que fala Howe (1999: 59). O seu voz-e-ar disruptivo, embora “Timid as a Bird” (como diz Dickinson, no poema que serve de epígrafe a este capítulo), interrompe a toada maior, totalizante e de afinação temperada⁴³. O fazer-se voz-e-ar é o momento em que entram na comunidade, em que se fazem sujeitos livres: a escrita é um processo material, corpóreo, e um respirar – função orgânica base, que permite a sobrevivência e a voz humanas. É também uma prática da poesia como um lugar de “inquirição”, para

⁴³ O sistema de afinação temperado, que divide a oitava em doze intervalos de meio-tom iguais entre si, é utilizado na música ocidental erudita desde o final do século XVI, tendo-se imposto como sistema único desde meados do século XIX, espalhando-se igualmente a todo o género de produção musical. Para maior detalhe, cf. Grout e Palisca (2007, 5.ª ed.), *História da Música Ocidental*. Lisboa: Gradiva.

voltar a Hejinian (2000), a que estas poetas assumem: sempre partindo para os interstícios-fendas da tradição, em jornada, à procura dos lugares de possibilidade(s), em que reconhecido e desconhecido se encontram. Estas poetas re-situam-se, re-situando este nosso tão situado tempo. Elas são, na sua imaginação interruptiva, um gesto de lírica radical e política, o que as torna, também herdeiras do projecto modernista do início do século XX: da “outra tradição”.

De seguida, farei uma leitura, das muitas possíveis, dos seus poemas.

O fazer dos poemas

Apesar de escreverem poemas, as minhas três entrevistadas, quando abordadas acerca da sua identidade poética, apresentaram resistência e negaram a condição de “poetas”:

Considero-me poeta na medida exacta em que não me considero.

(Regina)

Não. Gosto de escrever, mas não o faço continuamente, nem essa actividade se constitui como pedra de toque do meu bem-estar e da minha realização. Sinto a falta quando não escrevo; acho idiota quando deixo passar momentos e não os registo, mas não me parece que estas circunstâncias sejam suficientes para me definir como escritora.

(Ana de Santa Cruz)

Considero-me, como sempre me defini, e defino, como uma ‘vagamunda’ das palavras (...) e ser poeta é o artífice (...). Mas eu não me considero poeta (...) careço de brincar com as palavras (...) escrever é respirar, transpirar e ousar.

(Gabriela Rocha Martins).

Confrontando-se com identidades socialmente dominantes e dominadoras, com hierarquias sociais, com discursos socialmente sustentados sobre o que é ser poeta, estas mulheres distanciam-se e constroem para si uma posição de poetas fora da versão profissional e do estatuto social prestigiante.

A questão *autor/ia-autor/idade* e a consciência de poderem ser uma voz poética entre outras vozes não se coloca, se se tiver em conta as vozes de toda a tradição literária de que fazem parte: consideram-se insignificantes, ignorando o que esta posição tem de tão significativo – que à pequena escala, fazendo-se insignificância, se fazem actínicas (como diria Eric Mottram). Há assim um regresso ao arcaico do lírico – nómada e peregrino, seguindo a palavra como sustento de sobrevivência.

O *corpus* que é objecto de estudo desta dissertação afasta-se da poesia lírica como exaltação do “eu”. Escolhi três poetas cujo projecto poético propõe um regresso à lírica arcaica, não de expressão exacerbada do sujeito lírico, mas que apresenta uma poética de abandono à lírica no sentido em que Maria Irene Ramalho o enuncia:

Lyric poetry is freedom and power, hence remembrance (or construction) of originary priority, and forgetfulness of any ideas of order. (Ramalho, 2007: 180)

É neste sentido que podemos ler as palavras de Regina:

Escrevo porque não sei nem posso fazer mais nada (Regina)

Estas são poéticas da ignorância e da inutilidade, porque servem “o que não é” como ousava dizer Dante e, para tal, têm de esquecer “as ideias de ordem” e encarar a linguagem como um jogo lúdico (o brincar das palavras, de que fala Gabriela). É neste jogo, aparentemente fácil, que se joga o prazer e o “esforço” (diz Regina), a “transpiração” (diz Gabriela Rocha Martins) e a busca da “expressão certa de um determinado sentimento, de alguma vivência, de uma percepção diferente” (diz Ana de

Santa Cruz, em entrevista, parecendo glosar Ezra Pound e a sua busca por “*le mot juste*”). É por a poesia “ser mais breve e incisiva” do que a prosa, que Ana de Santa Cruz a prefere, em detrimento da prosa.

Regina diz, em entrevista, que prefere a poesia porque a considera “mais fácil, mais aberta, mais lúdica até”, a ideia da poesia como um jogo, como “open field”, para usar aqui a terminologia de Olson.

Estas poetas têm em comum a procura pela comunidade e a necessidade de participação. É nessa participação que entendem a ideia do reconhecimento, isto é, o reconhecimento pelas instituições (a Academia, as Editoras, os *Media*) não é uma prioridade, não lhes interessa muito. Interessa-lhes, sim, a sua comunidade de leitoras/es que, por vezes, são apenas os seus pares, como podemos depreender pelas entrevistas:

Participo com a minha escrita (Regina)

Não tenho o hábito de partilhar. Cada vez mais, no entanto, me apetece escrever e esperar por reacções (Ana de Santa Cruz)

Partilhá-lo, primeiro, com os meus pares, depois e indiscriminadamente, com toda a gente e sem quaisquer preocupações (Gabriela Rocha Martins)

Estas poetas são críticas das instituições da cultura oficial, mais especificamente, do mercado editorial literário (bem como dos Prémios Literários). No entanto, nenhuma destas poetas encara a ausência de representação das mulheres nesta instituição da cultura oficial como um problema de política sexual – nem mesmo Ana de Santa Cruz, a poeta com maior formação académica na área da Literatura, que sobre estas questões, responde:

No panorama actual é difícil publicar o que quer que seja. Aliás, a maior parte das vezes é preciso pagar para ser publicado. Não tem a ver com o sexo do autor, com certeza.

Nenhuma destas poetisas apresenta uma consciência feminista no seu discurso, isto é, não são colocadas questões feministas do ponto de vista teórico, no discurso das entrevistas. Mas o interessante é que estas questões aparecem problematizadas no discurso poético que é, nestas poetisas como noutras/os, o seu modo de se dizerem. E é neste sentido que estas três poetisas apresentam uma poética de aversão à conformidade, uma poética agonista, numa poesia que me confronta. Digo, com Armantrout:

The work I like best sees itself and sees the world. It is ambi-centric, if you will. The writers I like are surprising, revelatory. They bring the underlying structures of Language/thought into consciousness. They spurn the facile. Thought they generally don't believe in the Truth, they are scrupulously honest about the way word relates to word, sentence to sentence. Some of them are men and some are women.

(Armantrout, 2007:15)

“Some are women” – é sobre estas, “algumas”, que falarei de seguida⁴⁴.

Regina **:anatomia do movimento**

Regina, poetisa publicada em cinco números da revista *folhas – letras & outros ofícios*, nasceu em 1964, em Barrô, Águeda, e, em entrevista, quando abordada em relação à escrita, afirma que:

não começou! escrevo como sempre o fiz – à força!, alinhando e desalinhando letras, numa tentativa de ocupar o tempo, de diminuir a inutilidade de nada fazer.

Para a poetisa, a escrita é útil para preencher “a ‘realidade’ [que] é uma pedra vazia”, para fazer e refazer o sentido do que é o tempo, do que é útil, do que é o mundo. Se, como dizia Dante, em *Vita Nuova*, “a escrita serve o que não é”, esta é uma escrita que é lugar e caminho, e que se impõe à poetisa como o “campo de forças” (de que falava

⁴⁴ As poetisas serão apresentadas por ordem geográfica: Aveiro, Viseu e Faro.

Olson), onde, “alinhando e desalinhando letras”, vai desconstruindo sentidos feitos para procurar além do que é meramente reconhecível. Nesse alinhar e desalinhar, no que Susan Howe chamaria essa “terra incognita of the not/proven that stretches between/ the firm ground of the proved/and the void of the disproved” (Howe, 1999: 62), a poeta experimenta o processo que atravessa todos os poemas, um fascínio por esse acto de fazer, em toda a sua materialidade – um trabalho sobre a matéria que leva à expansão da consciência, num duplo movimento de ascensão e queda:

Todas as letras são pesadas como chumbo
Quando escrevo ganho asas e vou ao fundo

Sou capaz de melhores sonhos
Do que este silêncio
Submerso na latitude das páginas
(...)

(folhas – letras & outros ofícios #1, 1997: 32)

A latitude das páginas é uma coordenada que não lhe basta – a poeta exige o poema contínuo, a desdobrar-se, em processo nómada, multi-topicamente. Nesse jogo, entre o alinhado e o desalinhado, nasce a magia, a magia das palavras que tem o poder de transformar o real: a magia que altera a ordem do mundo⁴⁵. O tumulto que Regina levanta em cada poema, perante o “silêncio/submerso na latitude das páginas”, pode, em meu entender, ser interpretado como uma reacção aos anos, que ainda não acabaram, em que a poeta, ela como todas as mulheres, se habituou ao medo pois, como diz Audre Lorde:

For we have been socialized to respect fear more than our own needs
for language and definition, and while we wait in silence for that

⁴⁵ A ideia da literatura como magia é discutida pelo poeta português Alberto Pimenta, no seu livro *A magia que tira os pecados do mundo*. Cf. Pimenta, Alberto (1995). *A magia que tira os pecados do mundo*. Lisboa: Cotovia.

final luxury of fearlessness, the weight of that silence will choke us
(Lorde, 2007:44).

Regina chama a atenção para esta falta de linguagem e de definição em “Gente igualmente triste e aborrecida” (*Folhas – Letras & Outros Ofícios* #9, Junho 2003: 13). Neste poema, encontramos a comédia, tal como foi definida por Bernstein. A poeta cria de forma surrealista uma alegoria política ao fazer uso de terminologia burocrática típica do gabinete ministerial:

no ministério da alegria há suspeitas de corrupção
tudo porque um pombo poisa com muita insistência
na janela embaciada do secretário adjunto

as suspeitas são de tal maneira fortes
que já se pensou em investigar as ligações do pombo
para ver se ele não estará envolvido
no branqueamento de nuvens

tudo é possível desde que se descobriu
uma formiga que apesar de já ter catarro
cantava o fado do alto de um cinzeiro prateado
e era aplaudida com entusiasmo
tanto pelo adjunto como pelo próprio ministro”
(...)

(*folhas – letras & outros ofícios* #9, Junho 2003: 13)

De novo a poeta repete a estratégia do paródico, do *nonsense*, se que desdobra em todos os poemas. Implode-se uma esfera importante do social e do poder político, metamorfoseando-o – cruzando o contexto animal com o contexto do reino natural (animais e natureza), assim produzindo o grotesco e escaqueirando as convenções do discurso político e do discurso sobre a política, para terminar a lembrar que são estas

as instâncias a quem estamos entregues, “que têm como acção primordial/ a distribuição da alegria”. Note-se que o elemento transformador é a formiga e que esta é no feminino.

É esta poeta que exige à linguagem a “palavra larga”, porque as que tem não lhe servem para (se) dizer:

Quero uma palavra larga

Não há tempo para as mãos

É urgente viver com o rosto sobre o espelho

Nada se pode apagar

É urgente juntar todos os fragmentos

Deste corpo disperso sobre as águas

Em Maio as pedras tornam-se camaleões

E saltam sobre as mãos mais envergonhadas

Quero uma palavra aberta

(folhas – letras & outros ofícios # 1, 1997: 33)

Tudo em Regina se faz movimento, procura e demanda por sentidos e lugares outros. É no espelho, “no rosto sobre o espelho”, e nos seus fragmentos que ela encontra maneira para renomear o descentramento, estilhaçamento, e para combater e o desencanto. A poeta tem a inquietude da Alice de Carroll, em “The Garden of Living Flowers”, da emblemática obra do autor inglês do século XIX, *Through the looking glass* (1967) em “À Sombra das Glicínias”:

Com um sorriso cumprimento as mesas e os insectos

Que passeiam nos bordos das chávenas de chá,

Preciso de companhia para os olhos

E de repente tudo é doce

Como um céu tirado do fundo da alma

A toalha branca faz-me bem às ideias

E um pêssego redondo
É quanto basta para conhecer o universo”
(...)

(folhas – letras & outros ofícios #1, 1997: 34)

Em Regina, tudo parece estar vivo e adquirir proporções superlativas, resultado desse arriscar viver no reflexo do espelho que devolve as imagens de várias formas, numa trajectória angular que nos dá a impressão de que há algo mais atrás do espelho, mentalmente prolongando os raios em refração, em sentido contrário, para lá do espelho, ou melhor, neste caso, da toalha branca – espaço de excesso e da infinita possibilidade de articulação, uma metáfora quase perfeita para o excesso de que fala Lecercle. É assim que esta poeta faz a sua passagem, que é sempre desterritorializada, feita de várias passagens, que lhe permitem o explorar e chegar a ordens e a sentidos outros, ainda impossíveis de conceber. A poética de Regina contém em si uma riqueza de plasticidade e imagem que transporta ecos do surrealismo e até do realismo mágico. A poeta cria representações que interagem entre o mundo “real” e a imaginação de um “outro real”, transportando o leitor para mundos múltiplos, encontrados no excesso da “originary priority”, esquecendo todas as “ideas of order”, como diria Maria Irene Ramalho (2007: 180). Neste sentido, a poeta cumpre o propósito primeiro da poesia – pôr em movimento o pensamento do/a leitor/a:

Gosto de andar ao verde
pelos caminhos molhados de Sol.
de me pendurar na ponta de um arco-íris
para me virar de coração ao contrário
como um trapezista à solta
na vertigem profunda do céu.

Sou leve
e descubro a doce ternura das pedras,
sei que basta um fósforo

para que todo o universo aconteça.

(...)

Vou abrir as entranhas às árvores
até à luz!

(*folhas – letras & outros ofícios* #1, 1997: 32)

“Jardim das Delícias Terrenas” poderia ser uma ilustração da poética de Regina porque transcreve um “real” que mais se aproxima do surreal. Ela é também a poeta que diz “sigo descalça o pensamento/ e sinto as húmidas raízes das casas” – porque só assim entende poder encontrar a “intimidade da voz”: como se apenas despojada e em contacto directo com a natureza se reencontrasse com a inteireza de dizer melhor. Por vezes faz lembrar Caeiro, o poeta que dizia que não era poeta, que “via”, e para quem trincar a terra era sentir-lhe o paladar (Pessoa, 1994: 71)⁴⁶. De facto, em todos os poemas de Regina há um respeito pelos elementos da natureza e uma ligação intrínseca com estes.

O primeiro poema que publicou tem o título “Cansados de infinito” (*folhas – letras & outros ofícios* #2, 1997: 20) e é atravessado por um tom de desilusão em relação ao tempo que se vive. Este primeiro poema é ainda marcado por algum confessionalismo e alguma discursividade:

vivemos numa era de estrelas fragmentadas,
Trazemos nos olhos um débil espanto...
Tudo é perdido neste encontro
Tudo é ganho nesta destruição
(*folhas – letras & outros ofícios* #2, 1997: 20)

⁴⁶ Se eu pudesse trincar a terra toda/ E sentir-lhe um paladar”, Poema XXI do *Guardador de Rebanhos*. Cf. Pessoa, Fernando (1994). *Poemas completos de Alberto Caeiro*. Lisboa: Editorial Presença.

Porém, este último verso é de viragem. Na destruição e nos resquícios que dela sobram, “tudo é ganho”, há a possibilidade de renascer. Para que todo o universo aconteça há que ir em busca pelo lado indirecto das coisas, aquele que, curiosamente, é muitas vezes o mais presente, mesmo que menos visível, na vida humana. Esta poesia aparece como campo de existência de uma cosmovisão expressa na errância das imagens, no espaço do excesso das pausas, nas contradições que asseguram a busca pela autenticidade. Nela há uma decomposição dos elementos, que, assim, após tal facto, adquirem uma autonomia complexa, ou melhor, uma complexidade de pequenos fragmentos, todos eles ascendendo ao todo temático, à expressão das suas consequências. Se há uma raiz lírica é aquela que Maria Irene Ramalho anunciar, no passo anteriormente citado.

Mas esta poeta traz-me os ambientes de Gertrude Stein também: há uma anatomia do movimento, de fora para dentro e *vice-versa*, interferindo-se no mundo através de uma relação orgânica com o corpo, com a natureza: a poeta invade esse espaço e esse espaço invade a casa, o espaço do doméstico.

Regina coloca-nos, sem dúvida, perante um projecto de poética que convida ao esforço de assunção da absoluta fragmentação, do sempre incompleto, em processo, inacabado: um processo nómada de carácter transformador, o que é inerente à própria natureza da linguagem. A poeta reivindica uma poética não governável por oposição a uma poética normativa na medida em que, nos versos dos seus poemas, se enuncia um projecto emancipatório e político, ou seja, a procura de sentidos, que é a função mais antiga do poeta, a participação, a responsabilidade do poeta perante a vida e a comunidade. Trata-se de uma poesia que possui uma inquietante densidade e um cariz re-conceptualizante: na des-criação e na des-compreensão, e na constância da efemeridade das imagens que produz.

Ana de Santa Cruz **: o excesso do mínimo**

Ana de Santa Cruz, poeta publicada unicamente na revista *Plágio*, nasceu em 1969, em Viseu. É a poeta que apresenta maior formação académica, desempenhando as funções de professora e investigadora universitária. É a única poeta que usa um pseudónimo⁴⁷.

A poeta Ana de Santa Cruz talvez seja a menos discursiva das poetisas em estudo. Apresenta poemas curtos em que o trabalho sobre o verso e sobre a sintaxe é levado ao limite. Santa Cruz é uma voz que se faz na procura, no trabalho, na escolha das palavras e do verso justo. A linguagem de Santa Cruz é cadenciada, concisa e breve, produzindo, na justaposição dos versos, um efeito de metamorfose:

Morri,
Hoje, quando anoiteceu.

Murcharam
Três brincos-de-rainha
Nos vasos da varanda,
E um vento de Outono
Derrubou a trepadeira.

Enterrei-me no jardim
E semeei a terra...

Para o ano,
Hei-de dar rosas.

(*Plágio* #2, 1998: 24)

⁴⁷ A poeta referiu, em entrevista, que adoptou este pseudónimo a partir do nome de uma religiosa católica, poeta e dramaturga mexicana, Soror Juana Inês de la Cruz – considerada a última dos grandes escritores do “século de ouro” espanhol.

Neste poema, a Morte e a Noite são dois elementos que acompanham essa metamorfose da poeta. Ao morrer, a poeta faz-se semente enterrada no jardim. Nessa metamorfose em semente, a poeta assume as suas possibilidades geradoras que resultam no processo de fertilizar/fecundar a terra. Mas, é ela própria que se enterra e assume todo o processo de fecundação, resignificando, assim, o paradigma heteropatriarcal reprodutivo. A poeta fecunda a terra, extraindo dela alimento para renascer, para retornar em rosa. A terra traz de novo a origem, a possibilidade de renascimento – um novo início. Esta origem é também um ciclo em que a linguagem participa, um ciclo que é o do Verbo, o da criação, o da vida. Esse ciclo que – como diria Gertrude Stein, se repete sem nunca se repetir – “a rose is a rose is a rose”.

Santa Cruz trabalha, na exiguidade de vocábulos, os sentidos que se multiplicam nos poemas e, o final destes abre sempre a possibilidade de um novo começo:

Enrosquei-me nas telhas,
Rubras e quietas
Como gato ao sol.

Reduzi o meu mundo
Ao canto da rua.
E adormeci feliz.

(Plágio #5, 1998: 26)

“As telhas” escolhidas por Santa Cruz, que são rubras e quietas, corresponderão, metonimicamente, ao telhado, um dos territórios preferidos pelos gatos, animal no qual Santa Cruz se metamorfoseia. A imagem do gato ao sol remete para a simplificação existencial, um apaziguamento do estar que culmina no verso final: “adormeci feliz”. Na redução do “meu mundo” ao “canto da rua” é instaurado o paradoxo. A rua representa o espaço público por excelência, um lugar de todas/os, um espaço de passagem e, simultaneamente, de encontros; a rua represente o colectivo, a comunidade. No enquanto o “meu mundo” é o espaço do sujeito, do indivíduo. No entanto, fala-nos

uma poeta já transfigurada em gato, desta forma a questionar também o que é o sujeito, o indivíduo, o humano. Assim, nesta correspondência de “o meu mundo” com o “canto da rua”, a poeta está a mostrar-nos como a construção dos sentidos só pode fazer-se na comunidade – a redução é afinal uma expansão, mas feita localmente, num canto.

Vejo aqui uma outra influência importante nesta escrita, a da poeta norte-americana Emily Dickinson que, a certa altura da sua vida, se recusou sair de casa e até do próprio quarto. O acto de circunscrever-se a um universo limitado, praticado por Dickinson, vejo-o agora em Santa Cruz, até na própria página, através da escrita de poemas curtos:

Patético.
Eu, tu, nós, eles.
Como conjugar um verbo
até ao infinito
sem mover os lábios,
sem incomodar o espírito.
(*Plágio* #6, 1998: 23)

Os três primeiros versos jogam com o centro do poema até ao infinito. No fundo, trata-se da dificuldade de se construir uma identidade individual ou colectiva. De novo a lembrar Dickinson, fica o esforço, patético, que é o esforço do excesso que leva ao *pathos* – porque não temos linguagem para nos dizermos – para nos dizermos infinito. Fica o esforço: “Eu, tu, nós, eles”, até ao infinito. Assim, para voltar a Bernstein e a Lecercle, entramos com Santa Cruz no espaço da procura do inarticulado, do excessivo, do por articular. Por isso, articular “até ao infinito” e, ainda, “sem mover os lábios” e, ainda, “sem incomodar o espírito” – acentuando-se aqui a materialidade, a corporeidade, deste processo. O duplo sentido da palavra *pathos* (no sentido aristotélico) é realçado nos poemas de Santa Cruz: tem que haver um momento excessivo, que é o momento da catarse – é quando, de repente, se vê uma outra

possibilidade de sentido. Para voltar a Maria Irene Ramalho, é o “esquecer” as formas que temos e encontrar uma forma nova, mais perfeita, mais adequada e, portanto, é nesse momento de *pathos* que é possível a extensão da consciência.

Santa Cruz escreve-se em lugares mínimos, numa linguagem mínima. Todavia o que está aqui oculto é a tendência desses lugares circunscritos para serem lugares privilegiados para o encontro com o excesso de sentido:

A tua alma é violeta, minha amada.
Vive nela a noite que nasce,
O perfume da terra molhada.

A tua alma não existe,
Minha amada.
(*Plágio #2*, Janeiro 1998: 25)

Neste poema encontramos a sinestesia: a cor e a visão. É para o corpo que tudo se vira. Assim, se desconstrói a tradição, não só Camões, mas a grande tradição da lírica da figura da amada. Uma amada que aqui é só corpo – que só se faz pelos sentidos. É a visão, é o cheiro. Violeta é a cor das mulheres e vive nela a noite: a alma da amada é o lugar da escuridão, o lugar de “inquirição” como diria Hejinian. Esse espaço de escuridão, esse espaço de “inquirição”, nasce, é lugar de nascimento. E amor é exactamente isso: vive nela a noite que nasce o perfume da terra molhada e que é só corpo. Tudo: de uma mulher. A alma da amada é o espaço de perdição, o espaço de “inquirição”, o espaço de agonismo, e a poeta transforma tudo isso em pura materialidade: o perfume da terra molhada. É aliás por isso que a justaposição funciona muito bem: a construção sintáctica é metonímica, é sempre uma coisa ao lado da outra, ao lado da outra, ao lado da outra. Só se acrescenta. Parece que assistimos ao construir

de um totem e é muito ritualístico nesse sentido e também uma forma dos imagistas. No fundo é isso que também está a fazer.

Com Ana de Santa Cruz, estaremos sempre perante uma poética que assenta num aparente fechamento do texto sobre si mesmo; contudo, este é um fechamento que é, em si, uma abertura – quase sempre no verso com que o poema termina:

Já sei o que é
o lirismo romântico e bem comportado.
Abateu-se hoje sobre mim
e sufoquei.

Se a poesia é sentimento?
Pode ser o inferno.
(*Plágio* #6, 1998: 22)

Neste poema, temos uma clara e explícita reacção ao “lirismo romântico e bem comportado” que a poeta diz agora conhecer e tê-la sufocado. Estamos perante um lirismo anti-lírico.

Os poemas de Santa Cruz demonstram um trabalho de contenção de uso de palavras. É a poeta do excesso do mínimo. Estamos perante essa magnificência do mínimo e, nesse confronto, surge o “magnífico relâmpago”, diria Luiza Neto Jorge (1993:137), aquele que encerra em si o ruído ensurdecador do excesso. Há poemas em que Santa Cruz parece nada dizer além do movimento do corpo na escrita:

A minha mão detém-se
em círculos e espirais
rodando, apática.

Não há outra perfeição.
Cada palavra é um crime,
uma violência,

uma tentação.

(*Plágio #6*, 1998: 21)

Este poema, ao contrário da maior parte dos poemas, abre à “tentação”. É a questão de que a poesia serve o nada de que Cage fala (“I’ve nothing to say and I’m saying it. And that is poetry”). É nesse mesmo limite e na inexistência dele que este poema trabalha – pela mão da poeta, “em círculos e espirais/rodando apática”, nesse silêncio significativo abandonado à força das palavras, lugar onde se dá a respiração tão importante ao longo de todos os poemas. Os “círculos” e “espirais”, curvas que giram em torno de um ponto central, constituem movimento e, por isso, pensamento, espaço de criação. Mas este movimento circular está repleto de violência porque se desenvolve na hipnose da espiral; trata-se de uma arte que se faz na luta. A leitura de um poema de Ana de Santa Cruz dá precisamente essa sensação de ter sido escrito em *enjambement*, sem levantar a caneta, nesse sentido circular e proliferador que é a mão perante o movimento-tentativa-repetição-variação-fuga a um centro aglutinador. Dizia Dickinson:

“My Business is Circumference”

(Dickinson, *Carta 268*, 1958)

O poeta norte-americano Wallace Stevens considerava o poeta o mestre da repetição e dizia que também nessa repetição, nesse prazer de meramente circular, havia a existência de presenças incorpóreas que se faziam pensamento no corpo. Talvez essa condição, de que falam Stevens e Dickinson, de tentarmos mas voltarmos sempre ao mesmo sítio – que não é nunca o mesmo – seja a violência suprema que subjaz à poética de Ana de Santa Cruz: a consciência de que estamos apenas fatalmente condenados a tentar, a experimentar a palavra eternamente.

Contudo, não vemos nunca a poeta aparecer como vítima ou imagem da redenção. Assume sempre um lugar vigilante, como uma gárgula, que durante a noite se

movimenta e vai parando, sempre em lugares recolhidos, que são simultaneamente locais de vigia: telhados, jardins, os cantos das ruas, “rente à areia e à água do mar”. Essa imagem da gárgula tão cara à literatura gótica, foi cunhada do Latim *gurgulio, gula*, e tem o significado de gargalo ou garganta. Não é por acaso que faço esta associação aqui, mas porque há uma sugestão frequente nos poemas de Santa Cruz, do grotesco do corpo, do gótico:

Bebe primeiro o meu sangue,
ferido e desmaiado.

Que nem uma só gota
fecunde a terra.

Depois, então depois
deixar-te-ei partir.

Plágio #3, Fevereiro 1998: 25

Vamos considerar que este “tu” é a linguagem e/ou a poesia, na garganta. Todo o poema é ditado, uma vez mais, pela quase ausência da poeta (a poeta está a entregar-se à morte, a desfalecer, “o meu sangue/ferido e desmaiado”). Mas nem na morte a poeta desiste pois o sangue está associado ao fogo, ao calor da vida. A poeta recusa que este seja veículo da vida, no sentido de fecundidade: recusa que seja misturado com a terra para dar a vida aos seres. A renúncia a esse lugar pré-destinado para o feminino é estridente. Pelo contrário, este é um poema paradigmático da prática do excesso do mínimo tão recorrente na poeta Ana de Santa Cruz. Esta é a total e derradeira elipse do corpo da (na metonímia do sangue) poeta em favor da linguagem: só isso deve ficar. Nos sacrifícios antigos, havia um cuidado extremo para que o sangue de um grande chefe não fosse derramado no chão pois encontrava aqui a comunhão pelo sangue. De facto, estes rituais de sacrifício e fecundidade estão sempre associados a figuras

femininas, a deusas-pagãs. Neste poema, a poeta ganha o poder de ordenar a um “tu” que beba o seu sangue. Quem fala tem o poder sobre quem ouve, tem o poder de reter, e o de deixar partir, a fonte de vida e de força. No entanto, essa força e essa vida já não podem fecundar a terra. O resto da vida que possui pode servir para dar outra vida. É o conceito da passagem, da eternidade do corpo da palavra: a possibilidade de uma existência sem fim – ainda que, simultaneamente, perante o reconhecimento da finitude do tempo do corpo próprio. Ficaré apenas o corpo da poesia, o corpo da linguagem.

Os poemas de Ana de Santa Cruz poderiam ser lidos como um só: um poema em que a sua própria violência sobre a linguagem (en)cobre a realidade. Em todos os poemas, o trabalho de verso desta poeta nos faz pensar em metamorfose, lidando sempre com um léxico de enorme simplicidade, quase sem recurso a abstrações. A poeta consegue, assim, uma estrutura em que usa o processo de contiguidade: esta traduz-se num excesso que “estua” (Mottram, 1997) no último verso do poema, que faz lembrar a "chave-de-ouro" dos sonetos barrocos, na medida em que se constitui como descodificadora do significado global do poema. E a poeta reconhece essa intencionalidade em entrevista:

Só publiquei poemas acabados – posso voltar aos textos e, mais do que acrescentar, elimino; quanto menos ruído, melhor. Depurando. Corro o risco de ser vaga. A poesia não é uma acumulação de lugares: é uma selecção; cada um destes poemas tem uma intenção: do mínimo – aumenta a leitura.

Gabriela Rocha Martins
: *“uma vagamunda das palavras”*

Gabriela Rocha Martins é a única poeta com um livro publicado, em 2008, com o título *.delete.me*. É também uma das poucas mulheres que ocupam cargos de coordenação e direcção de revistas, nomeadamente a revista *Litterarius*⁴⁸, de Silves, cidade onde organiza, de dois em dois anos, a Bienal de Poesia. Desempenha profissionalmente funções de directora de uma instituição ligada à arte e à cultura, a Casa Museu Bartolomeu de Messines. Faz ainda parte da equipa que organiza e decide o prémio literário Racal Clube do Algarve. Neste contexto, Gabriela Rocha Martins é a poeta que apresenta uma rede de contactos e de relações diversificada e vasta: com escritores e editoras, com instituições e poderes locais.

No seu primeiro e único livro, *.delete.me*, a poeta manifesta o desejo de apagar-se, ao mesmo tempo que enuncia o seu lugar de enunciação secundário: “eu/um vagabundo que brinca com as palavras”. A parte lúdica em relação a esta poeta far-se-á muito presente e fundamental na sua prática de escrita:

delete me

delete

dele

de

e

me

enter

(Martins, 2008: 46)

⁴⁸ A revista *Litterarius*, de Silves, teve apenas um número, em 2007. Nesta revista foram também publicados os textos (poesia e prosa) vencedores das edições do prémio *Litterarius* (prémio atribuído a autoras/es de Língua Portuguesa, que existe desde 2003). Tanto a revista como o prémio *Litterarius* são duas componentes de um projecto mais vasto sob a chancela do Racal Clube – uma associação sem fins lucrativos dedicada à promoção de actividades culturais e de animação e fundada em 1970. Em 1980, foi declarada como Instituição de Utilidade Pública. Como é descrito no site do Racal Clube, o projecto “*Litterarius*” é multifacetado. Tendo uma componente editorial (a publicação da Revista de Língua e Cultura – *LITTERARIUS*), pretende também realizar exposições (de BD, jornais e artes plásticas “ligadas à lusofonia”), fomentar encontros sobre “a Língua Portuguesa Migrante, sobre Letras e Artes e sobre Literatura (regional, nacional e, à posteriori, do universo das sensibilidades lusófonas)”. Cf. http://www.racal-clube.pt/Pages/Litterarius_Introducao.htm

Neste seu desejo pelo aparente apagamento, a poeta remete a sua escrita para um ambiente *zen*, mas todo esse ambiente, por princípio, é sempre um acontecimento-problema-enigma. Esse enigma é processado e trabalhado tecnicamente aqui, neste poema, por meio do computador, num jogo lúdico com a linguagem em que a própria poeta vai apagando as letras da palavra *delete*, assim reforçando a imagem do apagamento, materialmente, esta técnica é o desenho de uma indeterminação tautológica. E o que decorre também de uma meditação sobre a natureza da linguagem e da questão da autor/ia-autor/idade. Rocha Martins rejeita o individualismo “inspirado” e “genial”, em entrevista e troca-o pelo combate na página e nas palavras. A consciência de que usamos as palavras da tribo como material e de que a poesia é um acto comunitário é um dos temas eleitos pela poeta:

faço parte de um todo
que não escreve em vão
talvez seja a única certeza que tenho
(*Sulscrito* #3, Junho 2010: 28)

As vozes da história e da cultura em que nos incluímos, na comunidade em que nos fazemos e nos reconhecemos e em cujo movimento participamos, e também as vozes também da tradição literária de que fazemos parte surgem como a grande questão que pontua esta poética. E é nela e por ela que a poeta se torna nómada e peregrina, trabalhando a linguagem de forma experimental.

A exploração de uma lógica espacial (além da sequencial e causal) que resulta na exploração de uma imagética através da justaposição e do *enjambement*; em termos sintácticos; o trabalho com a repetição e a variação ao serviço do ritmo; a acumulação sucessiva da parcialidade metafórica a produzir efeitos de metamorfose e/ou totalização metonímica; o trabalho com a sílaba; e, ainda, o uso de grafias diferentes a permitir uma

multiplicidade de leituras (poemas dentro de poemas) – são marcas do inconformismo
que vamos encontrar nesta poética:

– **nota prévia**

deixaste sobre a minha secretária uma nota
não assinada –

des necessária

– não responderei à chuva (que limpa mas que Gabriela rejeita)

... sim!

há uma chuva irritante que cai dentro das palavras

fá.las escorrer e a folha

inicial

mente

colorida com caracteres uniformes

re toma a virgindade inicial

a fim de se desnudar aos vagamundos

– limpou do que estava mal

aos dissidentes

às prostitutas e

aos marginais in tolerados

(sabes que os prefiro aos seres perfeitos

re vestidos de tristes memórias e palavras idênticas)

transgressores dos ritos escrevem

com os corpos textos proibidos

e sangram cidades

bairros e subúrbios

há uma sintonia perfeita entre eles e

os ponteiros do relógio

são demiurgos

Toda a acção – e estes são poemas/acto – é despoletada por uma nota “não assinada”. Uma vez mais temos o apagamento de um sujeito, a sua ausência. O carácter fragmentário do início do poema, marcado pela pontuação, a fragmentação silábica e a desproporção do tamanho dos versos provocam uma suspensão permanente, mas é esta, ao mesmo tempo, o seu principal suporte. É essa “nota” da ausência “des necessária” que perturba a poeta e a levará a reagir de seguida, porque é precisamente no desnecessário que este poema se concentra e passa a incluir mais do que excluir”: “os dissidentes”, “as prostitutas” e “os marginais in tolerados” – são estes que agora se vão escrever na “folha” “inicial/mente/colorida com caracteres uniformes”. É a folha que se faz tábua rasa, “re toma a virgindade inicial”, para assim dar espaço às/aos que não tiveram voz – para agora se dizerem.

Repare-se na importância dos prefixos de negação/oposição que conduzem a acção de descrição no poema: “des”, que nega o sentido original da palavra; e “re”, que indica um retrocesso na acção do poema, logo quando este começa, obrigando-o a voltar ao início, ao ponto de partida, a apagar-se. É precisamente o objectivo da poeta, voltar ao início pela “chuva/que cai dentro das palavras” – que as abre a um excesso de sentido que transborda; e “fá-las escorrer”, lavando-as, apagando-as (“limpou do que estava mal”), para que outras possam ser escritas, desta vez, “aos vagamundos”.

A des-criação e a des-compreensão permitem trazer visões desperdiçadas para uma nova linguagem e um novo mundo mais justo. A questão da justiça é fundamental para esta poeta que procura o contexto dos grupos marginalizados, silenciados, para fazer desse silenciamento, a voz dos seus poemas. A violência da linguagem, como Lecercle no-la teoriza, surge aqui no “reprovado”, no “desaprovado” e no “por provar” da linguagem dos corpos dos “transgressores dos ritos”. Esta violência reside nesse

silêncio que se procura destruir: um silêncio imposto, que afecta também a poeta, e, por isso, também um silêncio imposto à voz da mulher – ainda que ela nunca fale disso especificamente. Quando os “transgressores dos ritos escrevem/com os corpos textos proibidos” estarão a repor a ordem do cosmos: através das fracturas, que antes ficaram ilegíveis e que agora são recuperadas. Estamos perante o recuperar do centro, que sabemos sempre descentrado, da nossa humanidade – que é também a nossa capacidade da criação ameaçada pela língua do adquirido, do senso-comum. Este é o processo catalisador para “fornecer um lugar para a construção de configurações e factos sociais e imaginativos que, em tudo o resto, são evitados ou ignorados” (Bernstein, 1997:104). Pelas vozes que fazem a insignificância tão significativa do nosso quotidiano se transgride, se interrompe, se deforma, se sangra, se inter-age: num processo semelhante ao de um parto protagonizado, segundo a poeta, pelas mãos dos “demiurgos” – aqueles que, na antiguidade clássica, seriam os grandes artífices, os que possuíam a sabedoria ilimitada e perfeita, eu diria, a do Verbo, a da linguagem enquanto grande architecta do Universo.

Neste contexto final do poema, que fecha em sintonia perfeita com “os ponteiros do relógio”, a presença do sagrado marca a sua presença e, assim, como que encena o ritual, em sintonia perfeita com os ponteiros do relógio, em tempo único entre a des-realização social e as verdades dos detalhes e constelações que foram ignorados. É que o poema fecha mas, na verdade, nesse fechamento há a abertura, o parto, a passagem. Este é o espaço complexo onde todos os elementos se encontram e, desse limiar – desse espaço “entre” – o poema emerge como um ofício.

A poética de Rocha Martins é sempre um encontro com uma entidade que nos leva pela mão, tal como no Eliot de “The Love Song of J. Alfred Prufrock”, “through certain half-deserted streets” (Eliot, 1993:18), porque ela é também “uma aventureira de

palavras” (Martins, 2008:16). Numa sociedade com distribuições de poder duvidosas e padrões de leitura provincianos, esta poética “fende” este tecido coercitivo, “escaqueira” o contexto da cultura dominante porque, diz a poeta num outro poema, “não aguento/tanto unguento/deixem-me só ser poesia” (Martins, 2008: 17).

Embora não sejam representativos, vamos também encontrar na poética de Rocha Martins alguns resquícios de uma poesia militante e *engajada* (no sentido de “Real Politik”) mas iremos esbarrar também na reescrita dessa forte tradição da poesia portuguesa, que se faz menos discursiva e mais fragmentada:

I-

Em Abril
fizemos
do medo
“Revolução”

hoje
quiseram
na
“Evolução”
Portugal

... ..
Povo/menino sem ideal

(Martins, 2008: 41)

Para uma poeta que viveu de perto a experiência da revolução de 1974, o combate nas ruas, contra a censura e pela liberdade de expressão, encontramos esse combate, “esse medo” feito “Revolução”, desperdiçado pelo país em que combateu, que se apresenta agora, tragicamente para ela, “Povo/menino sem ideal”. Os poetas que gritaram os ecos desta revolução fazem-se presença constante no processo e no universo de escrita da poeta e esta chega a nomeá-los, assim como a outros que foram importantes na sua formação – Natália Correia, Pablo Neruda, Maria Azenha, Eugénio de Andrade, António Ramos Rosa – dedicando-lhes, através de epígrafes, alguns poemas do seu livro *delete.me* (Martins, 2008). Contudo, Rocha Martins não se detém

nunca nessa desilusão e combate-a. Uma das formas eleitas para este combate é através do *nonsense*. Nas divisões do livro, a poeta dá títulos que exploram uma lógica outra (que vai ao encontro do campo do *nonsense*). O inconformismo é a responsabilidade de sair dos sentidos feitos – para falar outramente, para ser voz outra e, assim, participar do todo da comunidade. Esse gesto é renovador da tribo e de si própria porque provoca o confronto, tão caro à poeta, e mergulha na união da arte com a vida:

Sou
o cinzel
da igual valia
a imprudência
prudente
do vosso sono
sou
a abcissa
do consciente
o epílogo
selado
da vossa palavra

serei
a jogada
do inverosímil
a sílaba
liberta
do vosso poema.

(Martins, 2008:37)

Este “vosso” poema é metonímia da linguagem hegemónica, de uma racionalidade que subjaz ao senso-comum, no seu utilitarismo e no seu falocentrismo, mas trata-se sobretudo de uma metonímia para a própria tradição literária portuguesa que não foge a essas marcas do discurso dominante.

Conclusão

Esta dissertação é um voz-e-ar de discursos “menores” (no sentido de Deleuze & Guattari) dentro da literatura maior: a dos centros geográficos e culturais (Lisboa e Porto), a dos livros e do mercado da edição e a da literatura patriarcal. Este voz-e-ar faz-se neste trabalho, nas revistas consideradas, na senda de Bernstein (1999), como instituições alternativas à cultura dominante; e nas vozes das três poetisas. Neste voz-e-ar se vai alargando o arquivo (no sentido foucaultiano de formação e transformação de enunciados) da poesia portuguesa contemporânea.

Este trabalho detectou que a produção poética está a fazer-se, também, fora dos de Lisboa e do Porto. Nas revistas encontradas comprova-se a existência de uma diversidade de poetisas que se podem pensar como “literaturas menores” (Deleuze & Guattari, 1986), no sentido em que são políticas, na sua enunciação colectiva e desterritorializada. No entanto, a localização geográfica da produção das revistas não é garante da sua identidade literária alternativa. De facto, é verdade que elas revelam algumas das características da cultura de fronteira de que fala Anzaldúa, mas também Boaventura de Sousa Santos. Por outro lado, paradoxalmente, há uma canibalização destas revistas fora de Lisboa e Porto, por estes dois centros difusores da cultura oficial e dos modelos culturais literários. O que seria uma possibilidade de desterritorialização da linguagem em busca de “linhas de fuga” (Deleuze e Guattari, 1986) torna-se, por vezes, uma reterritorialização no centro, um centro que continua a parecer querer ignorar, entre outras/os, Joyce, Mallarmé, Marinetti, Stein e Pound.

O que noto é que na maioria dos casos a procura de “linhas de fuga” não se faz radicalmente, no sentido em que Perloff chamou de a “outra tradição”. Uma possível explicação poderá ser encontrada no facto do Modernismo português também não se ter

constituído tão experimental e se ter manifestado timidamente se o compararmos com outros contextos europeus e poetas que participaram nesse movimento – ressalva seja feita, porém, ao movimento da poesia experimental portuguesa, embora este tenha aparecido tardiamente nos anos 60. Outra explicação que pode ser invocada é o cenário político português: os quarenta e oito anos de ditadura que Portugal viveu significaram a ausência de debate e de liberdade de expressão (mesmo nos centros Lisboa e Porto) e têm, ainda, implicações nas práticas culturais portuguesas.

Assim, a maioria da produção poética encontrada fora de Lisboa e Porto é herdeira da tradição literária lírico discursiva confessional. No entanto, há que dizer que os responsáveis destas revistas têm por vezes práticas de intervenção na comunidade que são vanguardistas, tornando ainda mais complexa esta relação entre centros e margens – a análise depende sempre da “escala” que se escolhe para olhar o fenómeno da dominação.

Nas três revistas de poesia seleccionadas que considero representantes da “outra tradição”, destaca-se a importância da comunidade de pares para a sobrevivência das revistas e dos grupos a que estão associadas. Os discursos dos responsáveis destas três revistas são permeados por representações democráticas sobre o público.

Neste contexto, o das revistas da “outra tradição”, esperava encontrar um espaço para as poetas mulheres terem voz. No entanto, a ausência das mulheres destas publicações, quer como responsáveis por revistas, quer como autoras, é uma ausência que se faz sentir em todas as publicações de poesia encontradas – um dado importante e significativo para os objectivos iniciais desta dissertação. Embora as três poetas seleccionadas evidenciem linhas de experimentação, estas são ainda tímidas, sobretudo se as compararmos com a poesia escrita por mulheres noutros contextos, nomeadamente com o contexto anglo-americano dos séculos XX e XXI. Contudo, embora não possam

ser representantes fiéis da “outra tradição” e não mostrem nas suas práticas de escrita uma experimentação radical, não deixa de ser importante dar-lhes voz. É importante dizer que estas/es poetas também existem e que a sua invisibilização e invisibilidade significa que estamos perante um problema também de políticas de representação (sexual).

Uma dissertação que tem como objecto de estudo publicações literárias, poetas e poetas mulheres fora das instituições literárias dominantes pretende ser um acto “inquirição” menor”, em diálogo com uma *literatura menor*; que assenta no risco da escolha de poetas que como Regina, Ana de Santa Cruz e Gabriela Rocha Martins. Estas poetas recusam a totalidade discursiva, a territorialização, a sistematização – ainda que de forma não intencional e/ou radicalmente experimental. Trata-se de voz-e-ar linguagens de poetas cuja obra explora a incompletude e a desterritorialização das palavras: o interesse por uma poética disruptiva da tradição poético lírico-discursiva portuguesa contemporânea. Constitui-se, deste modo, como o que entendo por uma lírica-anti-lírica.

Esta dissertação permite “escutar” (diria Bernstein) discursos que procuram linhas de fuga em discursos minoritários mas, que, também ancoram no discurso central, olhando para as várias formas de tradinovação. Nesse espaço de fronteira, de tradinovação, constroem os mapas outros, diferentes daquele(s) cartografado(s) pela cultura oficial.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARISTÓTELES. (2000). *Poética*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.

ALMEIDA, Emília. (2008). “Dossier Revistas Literárias”, *Callema*, 5, pp. 53-70.

ARMANTROUT, Rae. (2007). *Collected Prose*. Singing Horse Press.

- ARMANTROUT, Rae (2001). *Veil: New and Selected Poems*. Middletown: Wesleyan University Press.
- BERNSTEIN, Charles (1999). *My Way: speeches and poems*. Chicago: University of Chicago Press.
- BERNSTEIN, Charles (1997). “A-poética”, *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 47, pp. 101- 122.
- BERNSTEIN, Charles (1992). *A poetics*. Cambridge Mass: Harvard University Press.
- BERNSTEIN, Charles (org) (1990). *The Politics of Poetic Form*. Nova Iorque: Roof.
- BERNSTEIN, Charles & ANDREWS, Bruce (ed.) (1984). *The L=A=N=G=U=A=G=E Book*. Southern Illinois University Press
- BLOOM, Harold (1994). *O cânone ocidental*. Lisboa: Temas e debates.
- BRADBURY, Malcom e MCFARLANE, James (1991). *Modernism. A Guide To European Literature 1890-1930*. London: Penguin Books.
- BRAIDOTTI, Rosi (2002). “A diferença sexual como um projecto político nómada”, in Macedo, Gabriela (org), pp. 141- 160.
- BROSSARD, Nicole (1997). “eclipse e rendez-vous”, *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 47, pp.141-152.
- BUTLER, Judith (1990). *Gender Trouble: feminism and the subversion of identity*. New York: Routledge.
- CALINESCU, Matei (1999). *As Cinco Faces Da Modernidade*. Lisboa: Vega Edições.
- CAMERON, Deborah (2007). [*The Myth Of Mars And Venus: Do Men and Women Really Speak Different Languages?*](#)
- CANELO, Maria José (1997). *A construção poética da Nação: modernismo e nacionalismo nas revistas literárias do início do século XX: Poetry e The Little Review [E.U.A.], Orpheu e Portugal Futurista [Portugal]*. Coimbra: FLUC

- CAPINHA, Graça (2002). *O acto e o arco em Robert Duncan: primeiras passagens para uma re-escrita da paixão*. Coimbra: FLUC
- CAPINHA, Graça (2001). “A magia da tribo. Para uma concepção agonista e poética dos discursos e das identidades: a desterritorialização das palavras na poesia L=A=N=G=U=A=G=E e na poesia dos emigrantes portugueses”, in Ramalho, Maria Irene e Ribeiro, António Sousa (orgs), *Entre ser e estar: raízes, percursos e discursos da identidade*. Porto: Afrontamento, pp. 115-14. 84
- CONDE, Idalina (1997). “Cenários de Práticas Culturais em Portugal (1975- 1995), *Sociologia – Problemas e Práticas*, 23, pp.117-188
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix (1986). “What is a minor literature?”, in *ibidem Towards a minor literature*. Minneapolis: University of Minnesota; pp.16- 27
- DICKINSON, Emily (1958). *The Letters of Emily Dickinson*. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press. (Thomas Johnson (ed)/Theodora Ward (ass. ed))
- EIRAS, Pedro (2009). “Literatura”, *Jornal de Letras Artes e Ideias*, 11 a 24 de Fevereiro, pp. 8-10
- FOUCAULT, Michel (2005). *A Arqueologia do Saber*. Coimbra: Almedina
- FOUCAULT, Michel (2001). “O que é um Autor? in Motta, Manoel Barros de (org), *Estética:Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, pp. 264- 298; colecção ditos & escritos, vol. III
- FOUCAULT, Michel (1997). *A ordem do discurso*. Lisboa: Relógio d’Água
- HEJINIAN, Lyn (2000). *The Language of Inquiry*. Berkeley: University of California Press
- HOWE, Susan (1999). *Pierce-arrow*. New York: New Directions Book
- LECERCLE, Jean-Jacques (1990). *The violence of language*. London: Routledge

- LORDE, Audre (2007). *Sister Outsider. Essays and Speeches by Audre Lorde*. Berkeley: Crossing Press
- MACEDO, Ana Gabriela (org.) (2002). *Género, Identidade e Desejo. Antologia Crítica do Feminismo Contemporâneo*. Lisboa: Edições Cotovia, Lda.
- MIRA, Feliciano (2006). “A ‘Oficina de Poesia’ e as Escritas Experimentais”, *Latitudes*, 26, pp.57-60
- MOTTRAM, Eric. (1997). “Meios ao dispor da poética”, *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 47, pp. 39-54
- OLSON, Charles (1966). “Projective Verse” in *idem, Selected Writings*. New York: New Directions Book, pp. 15-30
- PERELMAN, Bob (1996). *The marginalization of poetry: language writing and literary history*. Princeton: Princeton University Press
- PERLOFF, Marjorie (2002). *21st-Century Modernism: the "new" poetics*. Malden (Massachusetts): Blackwell Publishers
- PERLOFF, Marjorie (1990). *Poetic License. Essays on Modernism and Postmodernism Lyric*. Illinois: Northwestern University Press
- PERLOFF, Marjorie (1986). *The Futurist Moment: Avant-Garde, Avant Guerre, and the Language of Rupture*. Chicago : University of Chicago Press.
- PIRES, Daniel (1986). *Dicionário das Revistas Literárias Portuguesas do Século XX*. Lisboa: Contexto Editora, Lda.
- QUEIRÓS, Luís (2008). “Há uma nova geração de poetas portuguesa”, *Ípsilon*, 12 de Setembro, pp. 6-9
- RAMALHO, Maria Irene (2007). “Remembering forgetfulness: women poets and the lyrical tradition”, *Cadernos de Literatura Comparada*, 16, pp. 179-199

- RAMALHO, Maria Irene (2007). *Poetas do Atlântico: Fernando Pessoa e o modernismo anglo-americano*. Porto: Afrontamento
- RAMALHO, Maria Irene (2001). “Os estudos sobre as mulheres e o saber – onde se conclui que o poético é feminista”, *Ex-aequo*, #5, pp. 107-122
- RAMALHO, Maria Irene (1994). “Introdução: O Cânone nos Estudos Anglo-americanos”, in Caldeira, Isabel (org), *O cânone nos estudos anglo-americanos*. Coimbra: Minerva, pp. 10-43
- RICH, Adrienne (2002). “Notas para uma Política da Localização”, in Macedo, Ana Gabriela (org.), *Género, Identidade e Desejo. Antologia Crítica do Feminismo Contemporâneo*. Lisboa: Edições Cotovia, pp. 15-35
- SANTOS, Boaventura de Sousa (2002). “Para uma sociologia das ausências e uma sociologia das emergências”, *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 63, pp. 237-280
- SANTOS, Boaventura de Sousa (1997). “Por uma concepção multicultural de direitos humanos”, *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 48, pp. 11- 32
- SANTOS, Boaventura de Sousa (1993). “Modernidade, Identidade e Cultura de Fronteira”, *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 38, pp. 11-39
- SANTOS, Maria de Lourdes Lima dos (org.), (2007). *A Leitura em Portugal*, Lisboa: GEPE - Gabinete de Estatística e Planeamento da Educação. Disponível em: http://www.oac.pt/pdfs/OAC_A%20Leitura%20em%20Portugal.pdf
- SILLIMAN, Ron (1990). “Canons and Institutions: new hope for the disappeared” in Bernstein, Charles (org). *The politics of poetic form*. Nova iorque: Roof, pp. 149- 174
- STEVENS, Wallace (1991). *Ficção Suprema*. Lisboa: Assírio & Alvim

5. Observatório da Poesia Electrónica: Redes de Poesia em Rede: Poesia Portuguesa em Blogues e Sítios

Manuel Portela e Rita Grácio

1. Investigação das práticas literárias em linha

A investigação sobre as materialidades e práticas tecno-sociais originadas pelos média digitais tem acompanhado o seu desenvolvimento desde o início da década de 1990. A generalização de ferramentas da Web 2.0 durante a última década acentuou a socialização dos meios electrónicos de produção cultural, criando um vasto mediarum na Internet. Como consequência, constituíram-se diversos novos campos de investigação, os quais, por seu turno, têm vindo a reconfigurar os currículos de ensino em muitas das áreas tradicionais e levaram à emergência de novas disciplinas. Ciberjornalismo, informática social, linguística da internet, estudos de literacia digital, estética digital, sociologia das redes electrónicas e outros campos tornaram-se na última década e meia temas de revistas, colóquios, disciplinas, cursos e projectos de investigação.⁴⁹ A internet ampliou o espaço económico, social e político, e aumentou consideravelmente os processos de intermediação e de retroalimentação entre seres humanos e máquinas computacionais nas práticas sociais e na reprodução cultural. Este espaço de escrita electrónico foi também apropriado como um meio de expressão para práticas artísticas e literárias, e como um espaço tecnocultural de experimentação com

⁴⁹ *First Monday* (fundada em 1996; publicada pela University of Illinois at Chicago, <http://firstmonday.org/htbin/cgiwrap/bin/ojs/index.php/fm/index>), *Journal of Computer-Mediated Communication* (fundada em 1995, publicada pela School of Library & Information Science at the University of Indiana, <http://jcmc.indiana.edu/>, 1995-2007, <http://www3.interscience.wiley.com/journal/117979306/home>, 2007-2010) e *Language@Internet* (fundada em 2004; publicada pela Digital Peer Publishing, North Rhine-Westphalia, e pelo University Libraries Center em Colónia, <http://www.languageatinternet.de/>), por exemplo, são três revistas em linha que se centram na comunicação mediada por computador a partir de perspectivas culturais, sociológicas e linguísticas. Na última década, inúmeros projectos de investigação têm sido dedicados às literacias digitais. Veja-se, a título de exemplo, o projecto *Transliteracies: Research in the Technological, Social, and Cultural Practices of Online Reading* (iniciado em 2005, na University of California at Santa Barbara, <http://transliteracies.english.ucsb.edu/category/research-project>). Uma lista de cerca de 50 programas de disciplinas dedicadas aos média digitais, criados durante a última década (representando perspectivas técnicas, artísticas, literárias, textuais, históricas, sociológicas, antropológicas e filosóficas) pode ser consultada no URL <http://www.ci.uc.pt/diglit/DigLitWebHumanidadesDigitais.html#1ProgramasSyllabi>

as representações. A literatura electrónica e as artes digitais são exemplos da extensão e reconfiguração dos domínios artísticos criados pelos novos média.

Um conjunto de estudos sobre as materialidades digitais da comunicação desencadeados pelas mudanças em curso deu origem a contributos significativos para o conhecimento da mediação tecnológica (Kittler, 1999 e 2010; Bolter e Grusin, 2000; Hansen, 2006a e 2006b; Zielinski, 2006; Gitelman, 2008; Manovich, 2001 e 2008; Kirshenbaum, 2008; Hayles 2002, 2005, 2008 e 2011; Drucker, 2009). Os estudos dos novos média das duas últimas décadas acrescentaram um novo capítulo à teoria dos média, obrigando-nos a observar de novo as relações entre os seres humanos e os seus aparatos tecnológicos. Existe actualmente uma vasta bibliografia sobre redes e ferramentas electrónicas estudadas a partir de uma perspectiva sociológica, geralmente tratando questões de representação social e auto-representação com metodologias de análise do discurso (Gurak *et al.*, 2004; Androutsopoulos e Beißwenger, 2008; Morrison, 2008). Há também um crescente corpo de pesquisa sobre a história e as materialidades digitais e formais da literatura electrónica (Aarseth, 1997; Glazier, 2002; Morris e Swiss, 2006; Funkhouser, 2007; Hayles, 2008; Simanowski *et al.*, 2010) e sobre o uso da linguagem em interacções mediadas por computador (Kress 2004; Crystal 2006).⁵⁰ No entanto, a literatura científica sobre questões especificamente sócio-literárias no presente contexto de comunicação, ou seja, sobre as interacções entre as ferramentas web e a dinâmica social da produção literária, continua a ser escassa.

Digital Poetics (2002), de Loss Pequeño Glazier, contém uma das primeiras tentativas de mapear o campo da poesia no espaço digital. Glazier centra a sua atenção na poética dos códigos de programação como uma nova poética dos média programáveis, descrevendo a extensão da escrita à textualidade electrónica como uma extensão das práticas inovadoras da poesia do século XX. Glazier estabelece também uma ligação

⁵⁰ Em Portugal, refiram-se as revistas: *Cibertextualidades* (2006-2010, 3 volumes; publicada pelo Centro de Texto Informático e Ciberliteratura da Universidade Fernando Pessoa, <http://cetic.ufp.pt/cibertextualidades/>), que tem abordado a relação entre a materialidade digital e as práticas literárias; e *Interact: Journal of Art, Culture, and Technology* (2000-2010, 17 números; publicada pelo Centro de Estudos de Comunicação e Linguagens da Universidade Nova de Lisboa, <http://www.interact.com.pt/>). Refiram-se ainda dois *e-zines* internacionais recentes, exclusivamente dedicados à poesia e poética electrónica: *netpoetic.com: exploring digital poetry and electronic literature* (coordenado por Jason Nelson e Davin Heckman, iniciado em 2009; <http://netpoetic.com/>) e *ELP emerging language practices* (coordenado por Loss Pequeño Glazier, iniciado em 2010; <http://epc.buffalo.edu/ezines/elp/>).

entre a publicação de poesia na web e o papel das pequenas editoras ao longo do século XX, com recurso à edição tipográfica manual, à mimeografia, à electrografia e a outras técnicas de reprodução com intervenção directa dos autores. O aumento da actividade na web na década de 1990 seria assim uma extensão natural, sob as novas condições de mediação tecnológica, de uma prática alternativa aos modos de publicação e distribuição dominantes na economia do livro e das publicações periódicas:

What's more, e-writing has an increased appeal since it can be nearly instantaneously transmitted to any other connected computer on the planet. Such an idea has returned a palpable sense of power of the written word. That old phrase "would you put that in writing" now suggests not just that writing adds legitimacy to an utterance but that, in the electronic realm, it can also be delivered. Similarly, it was the potential for dissemination that fuelled numerous historical writing movements, including the Soviet Samisdat, various fine and little press movements, mail art movements, the Mimeo Revolution, the photocopy press of the 1970s, "the PageMaker Press" of the 1980s, and the Zine movement of the 1990s. These are all traditions where the writer took control of the production and circulation of literature. (Glazier, 2002: 19)

De facto, a simplificação das ferramentas de edição web e o crescimento do número de plataformas de publicação tornaram a auto-edição e a autopublicação práticas constitutivas do espaço de escrita electrónico, em todos os domínios da escrita. Embora a designação 'poesia electrónica' refira, num sentido estrito, poesia cuja produção e leitura depende da execução de código informático, o campo de observação do 'observatório de poesia electrónica' inclui o uso do espaço de escrita electrónico para a produção de escrita poética em geral, incluindo a migração de formas e géneros de escrita não computacionais.⁵¹ A utilização de blogues e sítios web para a produção e

⁵¹ Apesar de algumas experiências pioneiras nas décadas de 1970 e 1980, de autores como E.M. de Melo e Castro, Pedro Barbosa e Silvestre Pestana, a produção que se pode descrever como estritamente electrónica nas duas últimas décadas continua a ser pequena. Pedro Barbosa começou a explorar a geração automática de texto na década de 1970. Os seus primeiros livros continham um conjunto seleccionado de textos automáticos produzidos por vários motores textuais. Com E.M. de Melo e Castro, Pedro Barbosa foi também um dos primeiros teóricos portugueses sobre o uso de computadores na criação literária. Os seus primeiros artigos foram posteriormente recolhidos na obra *Ciberliteratura: Criação Literária e Computador* (1996). Antero de Alda e Rui Torres são, actualmente, os dois principais autores de poesia digital em Portugal. Do projecto de investigação em curso 'Po.Ex 70-80: Arquivo Digital da Literatura Experimental Portuguesa' (2010-2013; <http://www.po-ex.net/>) faz parte a recriação e emulação dos primeiros poemas electrónicos portugueses realizados nos anos 70 e 80.

publicação de poesia permite observar os efeitos da mediação digital ao criar uma intersecção entre novos recursos de publicação e novas ferramentas de escrita.

O estudo recente de Rita Alberto (2009) sobre poetas-bloggers portugueses analisa de forma integrada as práticas poéticas e os processos de auto-representação e de identidade na produção de poesia em linha. Rita Alberto opta por um estudo situado dos seus objectos, analisando as práticas poéticas enquanto práticas sociais e as teorias poéticas enquanto discursos. Um excerto do resumo explica o essencial da sua abordagem: ‘A investigação centra-se em quatro hipóteses fundamentais: a) a importância das redes sociais na construção das identidades e trajectórias dos/as poetas portugueses/as; b) a relevância do papel da blogosfera na reformulação do poder, da autoridade e da legitimidade literários; c) a existência de um discurso teórico-político sobre o acto de escrever por parte destes/as poetas-bloggers; e d) a existência de uma percepção crítica das instituições do cânone literário (editoras, prémios, críticos literários, media impressos)’ (p. iii). Esta integração de uma abordagem sociológica com uma abordagem poética está geralmente ausente dos estudos dos usos artísticos dos novos média, que tendem a centrar-se nas questões tecnológicas e formais. Por outro lado, a produção analisada no estudo de Rita Alberto diz respeito apenas a produção electrónica num sentido lato.

Dois aspectos se destacam das suas conclusões: por um lado, o facto de os blogues funcionarem como ferramentas tecno-sociais de negociação das identidades e práticas poéticas que fazem a mediação entre redes sociais circunscritas e espaços institucionais de legitimação e reconhecimento mais amplos; por outro lado, a natureza contraditória dos discursos que auto-representam a sua actividade e a sua relação com as instituições de legitimação. O conceito de ‘escrita em processo’ é usado por Rita Alberto para dar conta deste duplo movimento de experimentação processual com o meio, no seio de redes sociais restritas, e de construção contraditória de uma identidade poética em espaços sociais e institucionais mais vastos.⁵² O estudo confirmou a persistência do

⁵² Embora não tenha sido possível aplicar esta metodologia à amostra de blogues e sítios que constituem o *corpus* do ‘Observatório de Poesia Electrónica’, os resultados obtidos no estudo de Rita Alberto demonstram a pertinência do método escolhido, que além de variáveis sociográficas (sexo, idade, nível de escolaridade, profissão, localização geográfica) incluiu uma entrevista aberta que permitiu descrever processos de representação e de auto-representação das práticas poéticas na blogosfera. Deste modo, a

livro como instrumento de legitimação da actividade e da identidade poética, quer no espaço social em geral, quer no discurso dos próprios agentes:

Se predomina nestes discursos uma valorização positiva do *blog* (conflitos e tensões quase não são referidos), em todos os discursos persiste uma certa hierarquização do livro em relação ao *blog*. Ainda que o *blog* pareça democratizar práticas de escrita e leitura, persistem alguns conceitos elitistas de público e de poeta. (Alberto: 68-69)

2. Dinâmicas de escrita e publicação web

Durante a primeira fase do projecto, o Observatório de Poesia Electrónica (Observatório) centrou a sua atenção em questões metodológicas. Com a ajuda de diversos motores de pesquisa e das listas de ligações constantes dos blogues de poesia identificados, levámos a cabo um levantamento do campo da produção de poesia no espaço de escrita electrónico em Portugal, com o objectivo de seleccionar um *corpus* para observação. Neste momento, o *corpus* é composto por cerca de seis centenas de blogues, sítios *web* e revistas em linha.⁵³ O Observatório procurou também uma perspectiva teórica para articular a relação entre produção e publicação electrónica, por um lado, e produção e publicação impressa, por outro. A observação da dinâmica dessa relação, bem como os modos e meios específicos de criação e publicação electrónica foram os dois aspectos centrais na estruturação da investigação. A perspectiva adoptada combina a teoria do campo literário e cultural com a teoria e sociologia dos novos média, tomando ainda como referência de enquadramento as poéticas contemporâneas, designadamente através da ênfase nas materialidades discursivas, sonoras, visuais e tecnológicas dos processos de significação (Bernstein, 2006; Watten, 2006; Perloff, 2006; Drucker, 2006; Armand, 2007; Portela, 2009, 2010 e 2011a).

O Observatório segue essencialmente duas linhas de pesquisa. Uma linha toma como objecto de investigação a poesia portuguesa que circula na blogosfera e no espaço da escrita electrónico, ou seja, centra-se na utilização das plataformas de hipertexto e de

construção das identidades poéticas pode relacionar-se com a morfologia das redes sociais dos indivíduos, revelando de que modo as morfologias particulares dessas redes condicionam o acesso a recursos como reconhecimento e oportunidades (Alberto: 46-52).

⁵³ Desse *corpus* foram escolhidas para caracterização descritiva as cinco dezenas que constam do Anexo deste relatório. Esta selecção foi também agregada sob a forma de uma base de dados, que estará acessível em linha no sítio web do CES no URL associado a este projecto.

hipermédia para a escrita e a publicação. A outra linha de pesquisa visa investigar a própria natureza da escrita hipertextual e hipermédia, ou seja, da poesia que é gerada através das materialidades digitais das tecnologias de comunicação e informação, e que faz uso das propriedades específicas das plataformas e aplicações informáticas como parte de sua forma literária e dos seus recursos expressivos. Em ambos os casos, observamos processos de ‘remediação’ (Bolter e Grusin, 2000), ou seja, a reconfiguração das formas e práticas anteriores através das propriedades do novo meio, e também processos de invenção de formas e práticas especificamente electrónicas.

A conformação do poema breve à entrada datada de um blogue, criando contiguidade entre o registo autobiográfico da entrada de diário e o registo lírico, constitui um exemplo do primeiro tipo, isto é, de adaptação de uma forma a uma matriz de publicação. A utilização de programas de animação ou de geração automática de texto é um exemplo do segundo tipo, isto é, de utilização expressiva de propriedades textuais de natureza computacional. A poesia no espaço de escrita electrónico transforma não só a economia de produção e recepção, mas a economia da criação, uma vez que a materialidade digital se torna parte das formas poéticas e dos seus recursos estilísticos e retóricos (Aarseth 1997; Hayles, 2008). Uma linha de investigação recente tem analisado os próprios códigos computacionais como parte dos novos recursos e linguagens poéticas (Bootz, 2006; Cayley, 2006; Wardrip-Fruin, 2009; Marino 2010).

Analisar a poesia portuguesa produzida e distribuída no espaço electrónico é analisar de que modo a categoria ‘poesia’ é reproduzida e transformada pelo espaço electrónico, tanto nos processos criativos como nos processos de reconhecimento e legitimação pública. As categorias que definem a produção e recepção nos meios impressos (autor, editor, leitor, crítico) são parcialmente reconfiguradas nas suas funções e relações quando aplicadas ao meio electrónico. A economia da produção no espaço electrónico difere da economia de mercado e das instâncias de controlo dos meios impressos. Os estágios de produção alteram-se: a escrita aproxima-se da publicação e a leitura pode tomar a forma de escrita. Autopublicando-se, o autor furta-se à mediação e ao controlo editorial. Comentando o escrito, o leitor deixa um rastro quase imediato por meio de um texto que responde, de forma mais ou menos elaborada, a um texto lido. A instantaneidade e sincronidade da comunicação digital aproximam produção e recepção também na comunicação escrita. A cultura digital em rede introduziu

ferramentas de software e comportamentos sociais que fazem com que a escrita se aproxime, por vezes, da interacção oral, reduzindo o tempo de resposta da comunicação assíncrona por escrito e incentivando formas multimodais de resposta e de interacção. Nestes casos, não se pode pensar no blogue e no sítio web apenas como um meio alternativo à impressão, mas sim como uma nova prática de escrita, que gera as suas convenções e desenvolve a sua própria retórica.

A inclusão de um blogue, sítio web ou outra forma de publicação electrónica neste estudo depende do reconhecimento da presença de pelo menos uma destas duas intenções explícitas: em primeiro lugar, da intenção de construir um espaço alternativo para a publicação; em segundo lugar, da intenção de explorar a natureza material desse espaço de escrita e leitura como um meio de expressão e comunicação ou como um meio para a experimentação com novas formas e novas práticas. Por isso, é importante investigar também a relação entre as identidades electrónicas poéticas e as identidades poéticas impressas no modo como são construídas por produtores e receptores. Embora o espaço electrónico possa surgir como espaço alternativo para a criação e publicação, ele funciona ao mesmo tempo dentro dos processos gerais da mediação discursiva e tecnológica da reprodução social. Assim a produção e distribuição electrónica intersecta-se com a produção, distribuição e recepção impressa.

Este Observatório é uma primeira tentativa de analisar as intersecções entre as instâncias tradicionais de legitimação e a Internet no domínio específico da produção de poesia. Uma investigação sistemática deveria permitir responder a algumas destas perguntas. Qual é a hierarquia entre a publicação impressa (sob a forma de livro ou revista) e a publicação electrónica para os/as poetas estabelecidos/as e para os/as autores/as emergentes? Que espaços materiais e institucionais para a criação e publicação foram abertos pelos novos média? Existem no espaço electrónico formas de produção, distribuição, leitura e crítica que diferem das formas que dominam os média impressos? Ou será o meio electrónico apenas uma extensão dos mecanismos mantidos pelas forças interdependentes do mercado, das universidades e dos meios de comunicação? Como é que o espaço de escrita electrónico funciona em relação às

instituições de legitimação? Por outro lado, que mudanças nas formas e práticas poéticas derivam da materialidade e da economia de produção e distribuição electrónica? Este projecto constitui uma primeira tentativa de cartografar as práticas e formas existentes e discernir algumas das tensões e contradições que as estruturam.

Os blogues, sítios web e revistas electrónicas pesquisados neste estudo foram analisados de acordo com quatro dinâmicas:

(1) *Dinâmica de publicação.* Neste caso, o objectivo é olhar para a sua auto-definição em relação a outros meios de publicação, ou seja, se são usados explicitamente pelos seus autores como um meio alternativo à publicação impressa (como seria a publicação numa revista de poesia ou sob a forma de livro). Há projectos colectivos e individuais em que essa intencionalidade é claramente reconhecível.

(2) *Dinâmica de produção.* Neste caso, observamos em que medida a exploração criativa das propriedades do meio transforma o blogue, o sítio web ou a revista electrónica não só num meio de publicar formas poéticas convencionais reconhecíveis, mas também num meio de transformação e invenção de formas poéticas, ou seja, formas que exploram propriedades específicas do meio. Isto é o que acontece, por exemplo, nos modos visuais efrásticos que exploram dinâmicas de relação entre imagem e texto verbal graças às possibilidades de publicação integrada de texto alfanumérico e de ficheiros de imagem. É também o caso da poesia digital, executada por aplicações de software específicas ou por código de programação desenvolvido pelos próprios autores. Encontrámos quer formas características da tradição impressa, quer formas híbridas que combinam géneros textuais impressos e certos aspectos da textualidade electrónica, quer ainda formas electrónicas que dependem fortemente da materialidade digital. Em todos estes casos, encontramos graus variáveis de intervenção sobre a própria linguagem verbal e graus variáveis de integração entre a dimensão discursiva e as restantes dimensões materiais e técnicas.

(3) *Dinâmica de representação e auto-representação.* Neste caso, analisamos os discursos programáticos ou de autodescrição da própria actividade e os discursos sobre o campo cultural da poesia e da produção literária em geral. A nossa pesquisa mostrou que uma descrição formal e tecnológica, útil para a compreensão de certos efeitos dos novos média sobre as formas estéticas, não é suficiente para dar conta da natureza socialmente situada das práticas de escrever e publicar poesia em meio electrónico. Esta análise dos discursos permite fazer uma descrição mais estratificada e mais densa da prática enquanto acto social. Em alguns casos, o trabalho etnográfico de entrevista realizado por Rita Alberto (2009) permitiu descrever as redes de interacção pessoal que sustentam o processo de escrita, na história individual e nas práticas presentes, e os processos de valorização simbólica que produzem e sustentam as identidades poéticas.

(4) *Dinâmica de socialização.* A crescente disponibilidade e usabilidade das plataformas web significa que a publicação de ficheiros em linha já não é condicionada pela escassez de recursos de produção e distribuição que define o meio de publicação impressa. As ferramentas digitais favorecem padrões de socialização da produção e da recepção que reflectem a dinâmica das redes sociais mediadas pelas redes electrónicas, nas suas várias escalas. Este é um outro aspecto da prática de escrita e publicação em plataformas electrónicas que merece atenção: a criação de comunidades de leitura e de escrita empenhadas em explorar as capacidades comunicativas do meio para a partilha de modos de escrita e para a definição de identidades.

Na descrição da relação entre o espaço de escrita electrónico e os circuitos de produção, distribuição e recepção do espaço de escrita impresso, e em particular com as formas de legitimação que estruturam o campo literário, há portanto várias dinâmicas a considerar: a dinâmica económica e social da publicação e circulação de discursos poéticos no espaço electrónico (dinâmicas de publicação e socialização); a dinâmica formal interna de reprodução e transformação das formas poéticas por efeito do novo meio de comunicação (dinâmicas de produção); e a dinâmica discursiva de percepção,

reconhecimento e legitimação de um conjunto de formas, práticas e agentes (dinâmicas de representação e auto-representação). Numa primeira etapa de análise, centramos a atenção na publicação e produção. Uma etapa da análise posterior deverá relacionar os modos de produção e publicação com as práticas discursivas, e elaborar uma descrição mais densa das relações entre as várias camadas na constituição e estruturação da poesia produzida e publicada electronicamente enquanto um conjunto de práticas heterogêneas que não podem ser caracterizadas apenas de acordo com especificidade no uso do meio.

3. Uma poética de blogues e sítios web

Depois de considerarmos várias possibilidades de categorizar os blogues e sítios pesquisados, decidimos usar a presença da própria materialidade digital nas publicações como principal critério. Parecia mais produtivo analisar o grau de interação entre o uso dos média digitais e a transformação de formas e práticas poéticas, do que postular uma oposição *a priori* entre meio impresso e meio digital. Além disso, este critério permitia-nos distinguir a presença do meio electrónico ao nível da produção, da distribuição e da recepção. Esta classificação teria a vantagem teórica adicional de permitir observar a dinâmica entre a poesia em meio impresso e poesia em meio digital tanto de um ponto de vista formal, como de um ponto de vista sociológico. Uma vez caracterizados os blogues e sítios quanto à digitalidade, a análise da identidade de grupo e das dinâmicas de grupo poderia depois ser relacionada com manifestações específicas do uso e exploração criativa das materialidades da linguagem e do meio digital. Para a primeira etapa de análise, os vários blogues, sítios web e revistas electrónicas que compõem o *corpus* seleccionado foram classificados em três grupos, de acordo com o grau de presença do meio digital na produção, distribuição e recepção [cf. **Quadro 01**]. Embora aquelas distinções não sejam inteiramente válidas na maioria dos blogues e sítios – que incluem exemplos que poderiam ser incluídos em pelo menos dois grupos –, a tipologia pareceu-nos suficientemente genérica para agregar a maioria das publicações electrónicas identificadas.

Quadro 01. A presença da digitalidade

Presença da digitalidade	Grupo A		Grupo B		Grupo C	
	Impresso	Electrónico	Impresso	Electrónico	Impresso	Electrónico
Produção	x	(x)	(x)	x		x
Distribuição	x	x	x	x		x
Recepção	x	x	x	x		x
Características materiais e formais das obras	O espaço de escrita electrónico é usado como mera extensão ou substituto da materialidade impressa.		Presença de algumas características multimédia ou hipermédia e exploração da visualidade gráfica.		A composição é determinada pelo software. As obras têm de ser executadas pelos programas.	

Grupo A. Inclui a publicação electrónica de *formas textuais que são semelhantes às formas textuais impressas*. Neste caso, o seu carácter ‘electrónico’ reflecte-se sobretudo na distribuição e recepção. O seu modo de produção não está dependente de formas específicas de textualidade digital, a não ser na medida em que são usadas as funções básicas de processamento e edição de texto das aplicações. O meio digital funciona como um meio de publicar e distribuir uma gama de géneros e formas que migraram do meio impresso, ou cuja origem está nas convenções do texto impresso, ou cujo destino poderá vir a estar também nesse meio. A transcrição frequente de poemas de autores consagrados é um exemplo deste tipo de utilização, assim como o são o uso das estruturas do verso e da estrofe.

No Grupo A, incluímos blogues e sítios web cuja dimensão digital se encontra principalmente nos níveis de distribuição e recepção. Embora os autores estejam conscientes do meio electrónico como um novo espaço publicação, recorrem predominantemente a formas e convenções estabelecidas pela publicação impressa. Estes blogues e sítios poderiam ser descritos como uma remediação específica de géneros e formas poéticas tradicionais. O seu repertório retórico e seus modos de composição não dependem, em geral, de propriedades digitais. Isto é particularmente verdadeiro para os blogues e sítios que se definem como espaços alternativos ao modo

de publicação impresso. É também verdadeiro para aqueles que publicam antologias e selecções de poemas de outros autores, nomeadamente de escritores consagrados. A plataforma electrónica é utilizada principalmente para a produção de uma identidade individual ou social através de uma selecção representativa que se torna significativa de um determinado gosto ou sensibilidade. Ou, quando se trata de uma obra original, estes espaços são usados para distribuir e publicar formas tradicionais num novo meio.

Grupo B. Inclui a publicação electrónica de *formas textuais que fazem uso de algumas propriedades da textualidade digital* (na tipografia, na paginação, e na integração das representações verbais e pictóricas, de carácter visual ou audiovisual). Neste caso, além da distribuição e da recepção, a textualidade electrónica também se manifesta nas propriedades formais a nível de produção. Há, portanto, um reflexo do meio na forma interna do texto, mostrando que o meio de publicação intervém como meio de produção. Embora algumas destas formas possam ser recriadas em papel, a interacção entre as ferramentas informáticas e a forma textual resultante é significativamente mais forte. As formas neste grupo poderiam ser descritas como híbridas no que diz respeito à relação que estabelecem entre formas e convenções originárias dos dois meios de inscrição.

No Grupo B, incluímos blogues e sítios web que fazem uso de uma série de características da materialidade digital, tais como a integração entre imagem e texto ou a exploração da visualidade e topograficidade do ecrã. Algumas destas são formas, géneros e práticas – como a ecfraza – que podemos encontrar no meio impresso, mas que tomaram uma configuração específica no meio digital. A disponibilidade de imagens digitais, juntamente com a facilidade de utilização das ferramentas Web 2.0⁵⁴, têm contribuído para o desenvolvimento de formas poéticas mistas, que enfatizam a visualidade, seja através de diversos modos de integração de texto e imagem, seja através da visualidade do próprio texto verbal. Assim, as formas e géneros assumem propriedades digitais ao nível da sua forma interna, designadamente de natureza icónica, e a plataforma de edição é usada também como recurso expressivo. Embora muitas

⁵⁴ Web 2.0 é a designação genérica da forma da web a partir do momento em que as diferentes plataformas de edição e publicação passaram a permitir uma produção de conteúdos descentralizada e directa dos utilizadores. A generalização de wikis, blogues e outras ferramentas de edição colaborativa, assim como da linguagem XML, ocorridas ao longo da última década, representam aplicações e usos típicos da Web 2.0.

destas formas possam ainda ser reproduzidas sob forma impressa, a presença do meio – através de ficheiros multimédia, das características tipográficas e das hiperligações – impregna o nível da produção. Estas formas poéticas não são mera transcrição ou migração de material que poderia ter sido produzido em meio impresso. Incorporam especificidades das ferramentas de escrita e de publicação nos seus mecanismos simbólicos, que se tornam híbridos.

Grupo C. Inclui a publicação electrónica de *formas textuais que dependem inteiramente das propriedades específicas da textualidade digital* (designadamente dos programas de computador e algoritmos com que foram criados e dos programas com que têm de ser executados). Estas formas só podem existir através da execução do código que as gera. A presença do meio digital surge nos níveis de produção, distribuição e recepção. Trata-se de formas de poesia electrónica que não poderiam existir em qualquer outro meio.

No Grupo C, incluímos blogues e sítios que publicam aquilo que poderia ser descrito como literatura electrónica em sentido estrito, ou seja, aquelas obras que só podem ser realizadas através de código computacional. Apenas poderiam ter sido produzidas por ferramentas de hardware e de software específicas, e só podem ser distribuídas e lidas num ambiente informatizado. A digitalidade tornou-se a principal matéria na definição e caracterização formal de tais obras, como é o caso dos poemas animados que usam linguagem ActionScript ou de obras de geração automática de texto que usam motores textuais para a produção de enunciados linguísticos e de combinatórias multimédia. Nestas obras a materialidade digital mudou a forma do poema. O próprio software tornou-se uma camada explicitamente usada na composição da obra e passou a fazer parte da sua retórica textual. As obras programadas, como as que têm sido criadas por Rui Torres, pertencem a esta categoria (Portela 2011b).

Nos Grupos A e B encontramos projectos individuais e colectivos que podemos descrever como modos de publicação alternativa a uma revista ou livro impressos.

Usam a distribuição electrónica para superar os constrangimentos económicos da produção impressa. Ao mesmo tempo, encontramos exemplos de escrita individual em processo, que exploram a dimensão processual e comunitária do meio, sem qualquer referência a esse horizonte de reconhecimento da publicação impressa. No que diz respeito à natureza das formas e linguagens poéticas que se desenvolvem em ambos os casos, vemos a coexistência de formas e géneros tradicionais, produzidos dentro de discursos poéticos convencionais, com géneros e formas experimentais, produzidos com maior consciência da produtividade exploratória da língua e do novo meio nas suas interacções.

É principalmente nas categorias A e B que a análise das suas auto-representações como discursos poéticos nos permitirá entender a dinâmica entre os modos de produção impressa e os modos de produção electrónica. A categoria C mantém um tipo diferente de relação com a produção impressa, uma vez que não pressupõe uma dinâmica de concorrência e alternativa, mas visa transformar a própria percepção da linguagem e das formas poéticas como consequência da textualidade digital. De qualquer modo, mesmo neste caso pode ser observada a questão da legitimação das práticas, já que continuam a ser escassos os textos que os reconhecem como ‘literatura’ ou ‘poesia’.

Estabelecidos estes critérios para a recolha e descrição de uma amostra representativa de blogues, sítios web e revistas electrónicas, a tarefa subsequente do Observatório de Poesia Electrónica Portuguesa consiste em (1) analisar as suas características materiais enquanto textos publicados em formato electrónico; (2) analisar as suas auto-representações enquanto discursos poéticos; e (3) descrever, através de estudos de casos exemplificativos, as dinâmicas em curso de criação, publicação, recepção e legitimação da poesia na esfera pública electrónica.

4. A presença do meio nas plataformas e ferramentas: redefinindo as convenções

Nesta secção observamos brevemente alguns modos de ancoragem do discurso e da linguagem poética na materialidade do meio digital. A presença do meio digital nas publicações (blogues, sítios, revistas) manifesta-se, desde logo, no desenho gráfico e nas funcionalidades que as plataformas e os respectivos modelos permitem. Como a maior parte dos autores e autoras recorre a matrizes disponíveis em plataformas de publicação de uso livre, muitos aspectos formais dos textos na sua disposição gráfica e na sua arquitectura hipertextual são determinados pela codificação prévia, com um grau mais ou menos limitado de personalização. Este facto constitui, aliás, um dos aspectos específicos da cultura digital, na qual a camada gerada pelo código computacional se constitui como um elemento dos processos criativos e comunicativos. Quer sejam programados de raiz, quer sejam adaptados a partir do leque de possibilidades oferecido pelas aplicações escolhidas, estes códigos computacionais ancoram a expressividade digital nas propriedades específicas do software adoptado. Daí que a descrição da sua forma digital deva ter em conta a aplicação e a matriz usada [cf. **Figura 01**].



FIGURA 01. *Blogue com palavras ao fundo*, <http://blogcompalavrasaofundo.blogspot.com/>. Data de publicação: 2007-2011. Autora: Maria Manuel. [captura de ecrã].

Embora a consciência da mediação que o software constitui só em raros casos esteja presente de um modo auto-reflexivo, essa mediação condiciona a configuração das formas textuais publicadas electronicamente. A configuração das páginas web dos blogues sob a forma de entradas datadas compostas por uma combinação de textos e imagens é um exemplo do modo como a codificação da aplicação se pode inscrever enquanto característica formal na forma literária. Um número significativo de blogues de poesia explora modos de representação efrástica através da publicação conjunta de texto e imagem que se referem mutuamente. Essa referência pode funcionar apenas descritivamente ou, de uma forma indirecta, por intersecção metafórica e metonímica entre os campos verbal e visual; ou por uma combinação de modos directos e indirectos de referência. As imagens são geralmente reproduções de pinturas e desenhos, ou de natureza fotográfica [cf. **Figuras 02 e 03**].



FIGURA 02. A boneca de porcelana, <http://abonecadedeporcelana.blogspot.com/2008/07/versos-para-dona-jacinta.html>. Data de publicação: 2006-2009. Autora: Bruna Pereira. [captura de ecrã].



FIGURA 03. *Blue Moleskin*, <http://bluemolleskin.blogspot.com/>. Data de publicação: 2006-2010. Autora: Cláudia Santos Silva. [captura de ecrã].

A presença do meio pode tomar ainda a forma de manipulação gráfica do espaço pixelado da superfície de inscrição do ecrã, seja na estruturação das colunas e das tabelas que organizam a visualização, seja nas propriedades dos caracteres (fonte, corpo, cor, estilo) e na sua espacialização. A intersecção entre a pré-codificação da plataforma escolhida e a manipulação de algumas das propriedades dos caracteres pode ser exemplificada com um excerto do blogue «Com Tacto» [cf. **Figura 04**]. Neste caso, a inserção de tabelas e o uso de fontes, cores e corpos diferenciados para os caracteres resultou na produção de um conjunto de poemas visuais. A disposição é constrangida pela coluna definida pelo código da matriz escolhida, mas redefine as propriedades dos caracteres para além daqueles que estão na matriz. Por outro lado, estes textos visuais são enquadrados na extensão limitada da entrada diária, que funciona como a superfície de uma página funcionaria na sintaxe do código, isto é, permitindo a apresentação simultânea de todos os elementos. Deste modo, tornam-se também espaciais as relações geralmente temporais da cadeia do discurso. Esta consciência da visualidade dos pixéis e das superfícies é uma das consequências da possibilidade de manipulação modular dos elementos que configuram as inscrições digitais no ecrã.



FIGURA 04. *Com Tacto*,

<http://poesiaminimalista.blogspot.com/2009/03/desmorvirtualcom.html>. Data de publicação: 2008-2010. Autores: Ana Oliveira, Carlos César Pacheco e Sílvio Vasconcellos. [captura de ecrã].

A possibilidade de manipulação integrada de texto e imagem (incluindo imagem em movimento), permite ainda formas visuais de intersecção entre texto e imagem, em que os discursos verbal e pictórico perdem a sua autonomia relativa e se tornam parte do mesmo campo plástico de referência. A utilização de uma breve animação em loop constituída por uma sequência de fotografias exemplifica este modo específico de visualidade digital [cf. **Figura 05**]. Neste caso, a presença do meio digital é maior e pressupõe a utilização prévia de programas de edição e manipulação de imagem e texto que resultam na produção de imagens sintéticas trabalhadas por filtros algorítmicos, e que se afastam da imagem que é mera reprodução de imagem pintada ou fotografada. Nestes exemplos acentua-se a hibridez entre literatura digital e arte digital.



FIGURA 05. *Triplicado*, <http://triplicado.blogspot.com/2008/11/blog-post.html>. Data de publicação: 2006-2011. [captura de ecrã].

Na medida em que a diferença entre práticas artísticas depende da diferença entre os meios que as definem enquanto práticas especializadas, a crescente convergência dos média decorrente da tecnologia digital tende a produzir formas e géneros híbridos, difíceis de apreender dentro das instituições e das categorias de percepção anteriores. Se no caso da geração automática de texto ainda é possível reconhecer uma matriz literária, quando processos algorítmicos semelhantes são usados para recombina em simultâneo imagem pictórica e texto verbal, ou texto verbal e imagem cinética, estamos perante formas de arte digital sem equivalente directo nas formas e géneros anteriores. A literatura especificamente electrónica encontra-se frequentemente nesta posição. É o caso de sítios web de autores como Antero de Alda ou Rui Torres, cuja produção incorpora plenamente o hibridismo inter-artístico resultante da convergência de meios em poemas programados inteiramente multimodais, que combinam imagem, texto verbal, voz, música e vídeo [cf. **Figuras 06 e 07**].

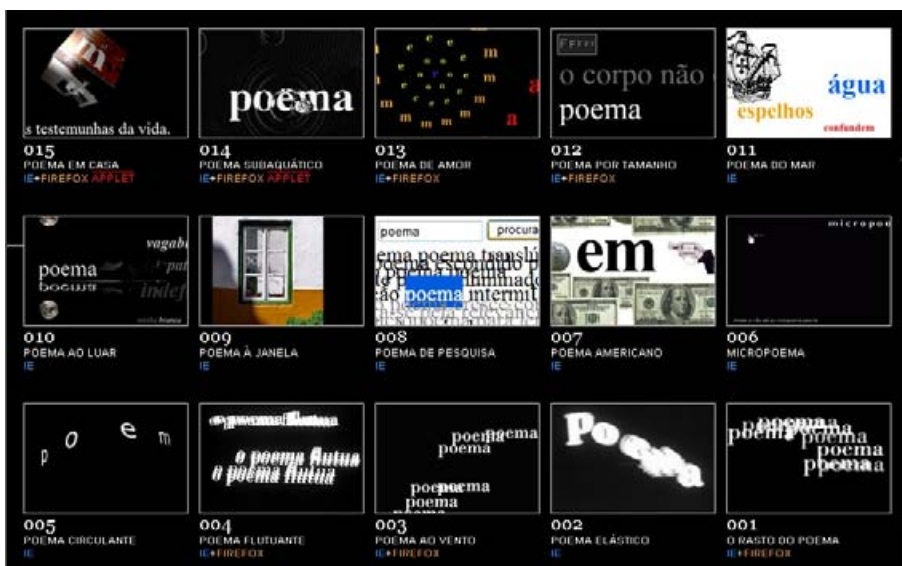


FIGURA 06. Antero de Alda, scriptpoemas, <http://anterodealda.com/scriptpoemas.htm>. [captura de ecrã].

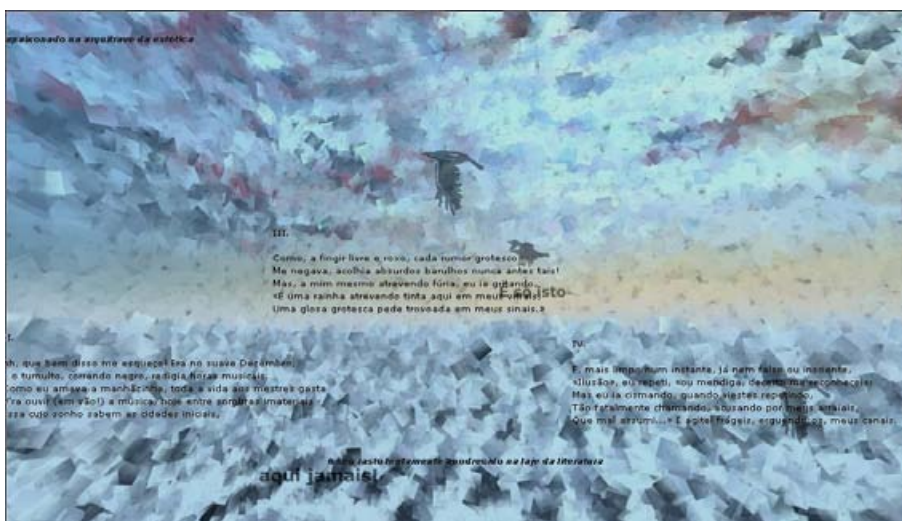


FIGURA 07. Rui Torres, *Um Corvo Nunca Mais*, <http://telepoesis.net/pessoa/navigation.html>. Data de publicação: 2010. [captura de ecrã].

Os sete exemplos referidos não se distinguem apenas pelo grau electrónico das respectivas inscrições tecnológicas, mas também pelos usos da linguagem e dos discursos poéticos e pela auto-representação das respectivas práticas no conjunto das práticas poéticas da web. Se em alguns casos é visível um programa criativo explícito de apropriação expressiva das propriedades materiais do meio e de crítica da língua, noutros casos a comunicação interpessoal e a sociabilidade mediada pela escrita e publicação em rede tende a ser predominante. Do conjunto muito significativo de

práticas poéticas individuais e colectivas recenseadas por este levantamento de blogues, sítios web e revistas, é possível enunciar algumas hipóteses sobre as interacções entre o desenvolvimento de literacias digitais e os campos literários e culturais.

5. Campos literários e culturais e o espaço de escrita electrónico

Surgiram ainda nas décadas de 1980 e de 1990 as primeiras revistas de poesia em linha. Os seus editores mostravam-se cientes da novidade do meio como uma forma de publicação que transcendia as dificuldades de distribuição das pequenas editoras, pensando no novo meio sobretudo enquanto canal de difusão. O hipertexto – que neste momento inicial consistia sobretudo na construção de ligações entre documentos constituídos por caracteres alfanuméricos – e a comunicação remota assíncrona tornaram-se entretanto um novo recurso para a criação de comunidades dispersas de escritores e leitores. As primeiras experiências tiveram lugar em universidades, particularmente nos Estados Unidos e no Canadá, já que grande parte da tecnologia estava a ser desenvolvida institucionalmente.⁵⁵

Quando se formalizaram e estandardizaram os protocolos de comunicação entre redes e de transferência de ficheiros, teve início a expansão das redes hipertextuais de documentos. A Internet alarga-se para fora das universidades e de outros contextos institucionais, incluindo o militar, e permeia rapidamente todos os espaços da vida social, económica, política e privada. Em poucos anos, o meio expande-se e passa a incorporar grande parte das áreas da vida social, remediando as tecnologias de comunicação anteriores (livro, registo sonoro, fotografia, cinema, rádio, televisão, telefone, telefax, etc.). O aumento da capacidade de processamento e de transmissão e a criação de aplicações de edição e publicação multimédia significou que nos inícios da

⁵⁵ Entre os centros pioneiros dedicados à experimentação literária com a tecnologia digital, refiram-se o Center for Literary Computing (West Virginia University; <http://www.clc.wvu.edu/>, criado em 1991), o Electronic Poetry Center (SUNY, Buffalo, <http://epc.buffalo.edu/>, criado em 1995) e a Electronic Literature Organization (<http://www.eliterature.org>, criada em 1999, na UCLA; desde 2006, com sede na Universidade de Maryland). Em Portugal, refira-se o Centro de Estudos sobre Texto Informático e Ciberliteratura (CETIC), Universidade Fernando Pessoa, Porto (<http://cetic.ufp.pt/>; criado no final da década de 1990).

década de 2000, a web começava a tomar a configuração predominantemente multimodal que a caracteriza actualmente.

Até o início da década de 2000, a maioria das ferramentas ainda dependia de *webmasters* e editores, que realizavam o tradicional papel de guardiões dos espaços de publicação. Com o avanço da chamada Web 2.0, a intermediação de *webmasters* e editores foi gradualmente reduzida, e a ecologia da publicação substancialmente alterada à medida que wikis e weblogs se generalizavam. Enquanto a maioria dos sítios web iniciais dependia do controle de um editor de conteúdos, que poderia ser também editor web, agora um número crescente de sítios passa a funcionar como fóruns públicos de edição aberta, nos quais é possível publicar informação sem conhecimentos técnicos específicos. A mediação passa a ser feita predominantemente pelas próprias plataformas de acesso aberto e pelos modelos e funcionalidades de publicação oferecidos, sem necessidade de recurso a aplicações ou a codificação específica.

Ao mesmo tempo, com o aumento da capacidade de processadores e das redes de transmissão, a materialidade electrónica tornava-se predominantemente multimédia, com vídeos, imagens e ficheiros de som partilhados e interligados a um ritmo crescente. Assim, o espaço de escrita electrónico estritamente alfanumérico transformou-se progressivamente num ambiente hipermédia multimodal, repleto de milhares de novas aplicações para a criação e manipulação de todo o tipo de objectos digitais. Além disso, muitas das novas ferramentas são ao mesmo tempo ferramentas de software social, concebidas para generalizar telecomunicações síncronas e assíncronas, e para recriar no espaço virtual muitas das interacções face-a-face de espaços físicos locais.

O texto breve, com algumas centenas de palavras, torna-se numa das unidades de escrita e de leitura encorajadas quer pela imediatividade do acto de publicação do novo meio, quer pelo salto de segmento em segmento e de página em página favorecido pela hiperligação. Este modo de escrita e de publicação permitiu também uma generalização do acto de escrever publicamente, uma vez que encorajava a forma breve, que não requeria o grande investimento de tempo em actos de revisão e reescrita, característicos das formas mais longas. A socialização da escrita e da publicação é outra das consequências evidentes da conectividade permanente nas sociedades da informação em rede. O uso do espaço electrónico para a escrita e leitura de poesia tem de ser entendido dentro deste agregado de possibilidades e transformações tecno-sociais e tecnoculturais.

A nossa análise mostra que o descentramento dos modos de publicação criado pelo espaço de escrita digital deve ser analisado não apenas em relação aos modos impressos, mas também em relação à transformação e expansão do próprio espaço de publicação electrónica.

A expansão progressiva da esfera pública electrónica, em particular à medida que as principais instituições sociais alargavam a sua identidade a um corpo de ficheiros e endereços acessíveis via internet, significa que a maioria das estruturas do espaço social se reconstitui dentro da ecologia dos novos média. Os grandes órgãos de comunicação social (imprensa, rádio, televisão), por exemplo, foram das primeiras instituições a criarem uma presença permanente na internet. O espaço público electrónico tem de ser visto como extensão do espaço social em geral: reflecte a classe, o capital simbólico, o capital financeiro e o discurso, ou seja, as categorias que estruturam formas, discursos e práticas sociais. O espaço electrónico e as representações em linha tornaram-se meios comunicacionais tão importantes que as principais instituições políticas, económicas, administrativas e educacionais rapidamente alargaram a sua presença e o seu poder a esta extensão da esfera pública.

Com efeito, os meios electrónicos determinam cada vez mais o ambiente comunicacional e burocrático da sociedade contemporânea, uma vez que a textualidade electrónica sustenta o tecido administrativo e político das sociedades de alta tecnologia. Os ambientes electrónicos em rede são também uma das novas formas de disciplinar o sujeito, e um dos novos sistemas de controlo social e político. A base de dados tornou-se a forma simbólica dominante não apenas nos processos artísticos e científicos, mas nos processos de gestão e organização social. Este poder omnipresente da tecnologia digital significa que as formações sociais e instituições incorporaram rapidamente a tecnologia dos novos média nas suas estruturas de poder. O discurso digital, isto é, o conjunto de representações verbais e audiovisuais que justifica a crescente digitalização das sociedades, constitui mesmo uma das formas ideológicas nucleares da actual ordem política das sociedades da informação.

O campo literário fornece um subdomínio específico para observar tanto os efeitos de um novo meio sobre os modos de reconhecimento consagrados pela publicação

impressa, como a replicação dos modos de legitimação num novo ambiente tecnocultural. O espaço electrónico torna-se um espelho de outros espaços de publicação e distribuição, ou seja, o espaço electrónico enquanto meio não pode ser descrito como uma alternativa por si só, como parece ter sido no período inicial da *world wide web*, quando a sua presença era mais circunscrita e o seu uso social mais limitado. Quando apareceu pela primeira vez, criou uma capacidade de publicação que concorria com as práticas impressas, mas essa capacidade de funcionar como uma alternativa tem diminuído consideravelmente. Os marcadores do campo literário electrónico são cada vez mais aqueles que marcam o campo literário em geral.⁵⁶

Apesar de toda a actividade e criatividade que documentámos, a visibilidade social das práticas em linha depende, em larga medida, de um mesmo conjunto de instituições sociais e práticas discursivas. Quanto ao blogue enquanto ferramenta de escrita e modo de publicação, podemos dizer que não é um género, embora existam certas características tipológicas que têm sido identificadas como genéricas, particularmente aquelas que reflectem a estrutura de arquivo pré-definido de entradas de diário ou as que promovem o comentário aos textos lidos. Apesar disso, o blogue permite integrar e experimentar com múltiplos géneros e formas (ficcionais, poéticos, dramáticos, jornalísticos, ensaísticos, autobiográficos, etc.). Uma análise literária, estética e discursiva teria de começar com as características capacitadoras e limitadoras da própria plataforma e dos modelos de publicação enquanto estruturas organizacionais e dispositivos retóricos.

De que modo o espaço de escrita electrónico reflecte as estruturas de poder e capital simbólico associado a outros meios e a outros espaços sociais? A popularidade e o número de leitores, por exemplo, indicam a reputação de um determinado blogue, reflectindo um capital simbólico que tem origem noutros meios. Rita Alberto descreve

⁵⁶ A presença crescente das instituições literárias no espaço de publicação electrónico pode ser exemplificada com a edição dos arquivos integrais de publicações como a *Colóquio/Letras* (<http://www.coloquio.gulbenkian.pt/>, publicados em linha entre 2006 e 2008); com a edição parcial de suplementos de crítica cultural, como o *ípsilon*, do jornal *Público* (<http://ipsilon.publico.pt/>, publicado em linha desde 2008), ou com o blogue da revista *Ler* (<http://ler.blogs.sapo.pt/>, em linha desde 2008); com os vários projectos públicos e comerciais de Bases de Dados Textuais e de Bibliotecas Digitais, por exemplo, a Biblioteca Digital Camões do Instituto Camões (<http://cvc.instituto-camoes.pt/conhecer/biblioteca-digital-camoes.html>, em linha desde 2009) e com a presença maciça do mercado editorial. A reprodução digital permite alargar o corpo de autores e de textos distribuídos, mas reflecte, na sua organização e estruturação, o prestígio cultural e o poder económico das instituições de produção e de comunicação cultural e literária.

os processos de absorção através dos quais as vozes na imprensa legitimam a escrita nos blogues por referência às hierarquias de valor literário dominantes (Alberto: 43-44). Deste modo, o espaço de escrita electrónico não é tão descentrado ou não-estruturado como a natureza associativa da ligação ou a liberdade de acesso poderia implicar. Apesar do efeito de nivelamento das associações aleatórias, existem várias hierarquias a estruturar os modos de recepção e leitura dos ficheiros. Essas hierarquias são internas e externas ao espaço de escrita electrónico. Internas, porque estão dependentes de novos mecanismos de legitimação e reconhecimento, tais como as ligações, a contagem de visitas e os comentários. Externas, porque são uma extensão do prestígio e do poder social que tem origem noutros espaços sociais e mediais, e que geram comportamentos de reprodução cultural.

Jornais diários e semanários, bem como revistas, rádios e canais de televisão agregam e patrocinam um conjunto significativo de blogues sobre temáticas diversas. O capital simbólico das instituições de comunicação contribui assim para construir a reputação e as comunidades de leitores daquelas publicações electrónicas.⁵⁷ Isto significa que no espaço electrónico está também marcada a estrutura das posições que os agentes de um campo podem ocupar. A possibilidade de passar de uma pequena comunidade localizada de leitores, frequentemente equivalente a uma rede de amigos, para uma comunidade mais alargada depende dos processos de valorização simbólica mantidos pelas instituições de mediação (órgãos de comunicação, crítica literária, escolas e universidades, entre outras).

O processo de trocas entre a escrita pessoal publicada exclusivamente no blogue e a escrita publicada em jornal, em revista e em livro, por exemplo, reflecte a dinâmica da relação entre o capital simbólico da escrita impressa através de canais institucionais (equivalente a permanência, prestígio e reconhecimento) e o capital simbólico da escrita electrónica autopublicada (equivalente a efemeridade, pouco prestígio e baixo reconhecimento). Em alguns dos blogues de escrita ou de crítica literária é possível observar o modo como esta dinâmica de trocas permite aos autores construir determinada identidade individual na blogosfera, mas com uma voz que não consegue

⁵⁷ Vejam-se, por exemplo, as listas de 'blogues do *Público*' e de 'blogues convidados do *Público*' (<http://static.publico.clix.pt/sites/blogues/default.aspx>) ou a lista equivalente do *Jornal de Notícias* (<http://www.jn.pt/blogues/>). A concepção de blogue como agente numa rede social, proposta por Rita Alberto (2009: 19), ajuda a descrever a sua função na ecologia global de publicação da escrita.

ser independente da mediação das restantes instituições literárias (jornais, revistas e livros; escolas e universidades).⁵⁸ Por outro lado, a recolha em livro impresso de textos publicados originalmente em blogues, confirma a persistência do ascendente cultural do impresso na produção das categorias ‘literário’ e ‘poesia’.⁵⁹

Compreender se há algo de específico na estruturação do espaço de escrita electrónico implica descrever as relações entre as duas esferas de comunicação. Para isso precisamos de uma boa descrição da autonomia relativa e da dependência mútua entre os meios impressos e os meios electrónicos. Podemos dizer que a estrutura dos campos económicos e culturais se reconstitui assimilando os novos média. À medida que a cultura se torna predominantemente digital, os novos média são apropriados pelas estruturas hegemónicas da sociedade. Apesar disso, podemos dizer que, pelo menos por um determinado tempo e dentro de contextos sociais e locais específicos, os meios electrónicos incentivam e favorecem práticas que funcionam em alternativa ou em concorrência com outros média e com o respectivo poder social. A disponibilidade dos meios electrónicos é útil em especial para um conjunto de práticas literárias para as quais não havia mercado de impressão ou apenas um mercado muito pequeno.⁶⁰

No entanto, quando os média electrónicos se tornam ubíquos, as práticas e instituições dominantes colonizam a esfera da escrita electrónica, trazendo consigo o seu capital económico e simbólico. A posição marginal e subalterna de novos projectos de escrita (poesia, ficção, ensaio, jornalismo) tende pois a reproduzir-se no espaço electrónico. A dificuldade em criar circuitos económicos sustentáveis, sobretudo para projectos que impliquem grande quantidade de trabalho de edição e de preparação de ficheiros, limita a possibilidade de uma publicação continuada. Sob este aspecto, a economia laboral da revista em linha não é significativamente diferente da economia laboral da revista impressa, já que a publicação coordenada de contributos de um colectivo com uma certa

⁵⁸ Veja-se, por exemplo, a função que os textos publicados periodicamente no jornal *Público* têm nos blogues de Eduardo Pitta, ‘Da Literatura’ (<http://daliteratura.blogspot.com/>, em linha desde 2005) e de Isabel Coutinho, ‘Ciberscritas’ (<http://www.ciberscritas.com/>, em linha desde 2008), na construção da voz autoral do crítico.

⁵⁹ A vinculação da publicação impressa à identidade ‘poeta’ foi documentada por Rita Alberto (2009) no discurso de vários/as entrevistados/as (69-77).

⁶⁰ Seria relevante, a este propósito, observar a relação entre a passagem para os meios electrónicos e a continuidade, ou não, da produção de revistas impressas de poesia em pequenas editoras independentes. A persistência de uma actividade intensa de impressão sobre papel, documentada igualmente no âmbito deste projecto, parece indicar a permanência do impresso na capitalização simbólica do escrito.

dimensão depende de uma grande quantidade de trabalho e de recursos económicos avultados.

6. Conclusões: mediação, reprodução, transformação

Os meios electrónicos proporcionam um espaço material de experimentação literária e social, ao alterarem a economia da produção, da distribuição e da recepção da escrita. Este espaço de escrita electrónico oferece novas ferramentas a escritores e leitores, de que o *weblog* se constitui como a prática mais comum. A escrita adquire certas propriedades do novo meio, como a hipertextualidade e a multimodalidade, redefinindo as suas convenções em função das propriedades das aplicações digitais. Um conjunto significativo de autores e autoras, de forma individual ou em pequenos colectivos, usa estas ferramentas para explorar criativamente a linguagem na sua interacção com outras dimensões materiais e sociais da textualidade electrónica.

Verificámos ainda que as redes de relações criadas pela escrita e publicação de poesia em hipertexto tendem a ser determinadas pelos modos de percepção e de legitimação instituídos no campo literário. Assim, o reconhecimento social e o impacto cultural das práticas poéticas em rede dependem das instituições literárias, culturais e educacionais, tais como escolas e universidades, jornais e revistas, e outros meios de comunicação. Apesar da multiplicidade de práticas de escrita desencadeadas pelas literacias digitais, persistem percepções altamente hierarquizadas do valor e da função da 'poesia', incluindo a necessidade de legitimação por via de modos de reconhecimento ancorados na cultura impressa.

Uma linha adicional de investigação, que não seguimos, teria que observar os modos através dos quais os espaços geográficos e sociais interagem com o espaço em rede: como é que a inscrição local se vê reflectida, desviada e transformada pelas práticas em linha? As trocas comunicativas são determinadas por outros tipos de redes sociais ou promovem elas próprias um espaço mediado que é efectivamente independente da localização geográfica e da posição social dos seus membros? As redes electrónicas reforçam ou modificam o funcionamento das redes sociais nos processos de produção e

recepção literária? A maioria destas questões só pode receber uma resposta aproximada e provisória para aquilo que é um processo tecnocultural em curso, de carácter multi-estratificado e policêntrico.

A nossa investigação revelou um conjunto disperso de inúmeras actividades de escrita, publicação e leitura, levadas a cabo por muitos indivíduos e grupos, em todas as regiões do país, mostrando a importância da Internet como um novo espaço material e social para a poesia e para a poética enquanto modos particulares de intercâmbio comunicativo e de experimentação com a linguagem, com o discurso e com a mediação tecnológica em geral.

Referências bibliográficas

Aarseth, Espen (1997), *Cybertext. Perspectives on Ergodic Literature*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Alberto, Rita (2009), *.mur.mur(i)o. poetas na blogosfera*. Coimbra: Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra. [M.A. thesis, unpublished].

Androutsopoulos, Jannis & Michael Beißwenger (orgs.) (2008), 'Data and Methods in Computer-Mediated Discourse Analysis', *Language@Internet*, Volume 5, (2008) <http://www.languageatinternet.de/> [2005-].

Antonio, Jorge Luiz (2008), *Poesia Eletrônica: Negociações com os Processos Digitais*. São Paulo: FAPESP/ Veredas e Cenários.

Armand, Louis, (org.) (2007), *Contemporary Poetics*, Evanston: Northwestern University Press.

Barbosa, Pedro (1996), *Ciberliteratura: Criação Literária e Computador*. Lisboa, Edições Cosmos.

Bernstein, Charles (2006), 'Making Audio Visible: The Lessons of Visual Language for the Textualization of Sound', *Text*, Vol. 16 (2006), pp. 277-289. <http://www.jstor.org/stable/30227974>

Bolter, Jay David e Richard Grusin (2000), *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press.

- Bootz, Phillippe (2006), 'Digital Poetry: From Cybertext to Programmed Forms', in Tim Peterson (org.), *Leonardo Electronic Almanac, Special Issue: New Media and Poetics*, Vol. 14.5-6 (Sept 2006) http://www.leoalmanac.org/journal/vol_14/lea_v14_n05-06/pbootz.html
- Cayley, John (2006), 'Time Code Language: New Media Poetics and Programmed Signification', in Gunnar Liestol, Andrew Morrison e Terje Rasmussen (orgs.), *Digital Media Revisited: Theoretical and Conceptual Innovation in Digital Domains*, Cambridge, Mass: MIT Press, 307-334.
- Crystal, David (2006). *Language and the Internet*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Drucker, Johanna (2006), 'Graphical Readings and the Visual Aesthetics of Textuality', *Text*, Vol. 16 (2006), pp. 267-276. URL: <http://www.jstor.org/stable/30227973>
- Drucker, Johanna (2009), *SpecLab: Digital Aesthetics and Projects in Speculative Computing*, Chicago: Chicago University Press.
- Funkhouser, Chris (2007), *Prehistoric Digital Poetry: An Archaeology of Forms, 1959-1995*. Tuscaloosa, AL: University of Alabama Press, 2007.
- Funkhouser, Christopher (2008), 'Digital Poetry: A Look at Generative, Visual, and Interconnected Possibilities in its First Four Decades', in Susan Schreibman and Ray Siemens (orgs.), *A Companion to Digital Literary Studies*, Oxford: Blackwell. <http://www.digitalhumanities.org/companionDLS/>
- Gitelman, Lisa (2008), *Always Already New: Media, History, and the Data of Culture*. Cambridge, Mass: The MIT Press.
- Glazier, Loss Pequeño (2002), *Digital Poetics: The Making of E-Poetries*. Tuscaloosa, AL: University of Alabama Press.
- Glazier, Loss Pequeño (2006), 'Code as Language', in Tim Peterson (org.), *Leonardo Electronic Almanac, Special Issue: New Media and Poetics*, Vol. 14.5-6 (Sept 2006) http://www.leoalmanac.org/journal/vol_14/lea_v14_n05-06/lglazier.html
- Gurak, Laura J., Smiljana Antonijevic, Laurie Johnson, Clancy Ratliff, and Jessica Reyman, (orgs.) (2004), *Into the Blogosphere: Rhetoric, Community, and Culture of Weblogs*. June 2004. <http://blog.lib.umn.edu/blogosphere/>.
- Hansen, Mark B.N. (2006), *Bodies in Code: Interfaces with Digital Media*. London: Routledge.
- Hansen, Mark B.N. (2006), *New Philosophy for New Media*. Cambridge, Mass: The MIT Press.
- Hayles, N. Katherine (2002), *Writing Machines*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Hayles, N. Katherine (2005), *My Mother Was a Computer: Digital Subjects and Literary Texts*, Chicago: University of Chicago Press.
- Hayles, N. Katherine (2008), *Electronic Literature: New Horizons for the Literary*. Notre Dame, Indiana: University of Notre Dame.
- Hayles, N. Katherine (2011), *How We Think: Transforming Power and Digital Technologies*, Chicago: University of Chicago Press.

- Kirschenbaum, Matthew G. (2008), *Mechanisms: New Media and the Forensic Imagination*. Cambridge, Mass: MIT Press.
- Kittler, Friedrich A. (1999), *Gramophone, Film, Typewriter*. Stanford, California: Stanford University Press [1ª edição alemã, 1986].
- Kittler, Friedrich A. (2010), *Optical Media*. Cambridge: Polity Press [1ª edição alemã, 2002].
- Kress, Gunther (2004), *Literacy in the New Media Age*. London: Routledge.
- Manovich, Lev (2001), *The Language of New Media*. Cambridge Mass, MIT Press.
- Manovich, Lev (2008), *Software Takes Command*. Publicado em linha no endereço URL <http://lab.softwarestudies.com/2008/11/softbook.html>
- Marino, Mark C. (2010), 'The ppg256 Perl Primer: The Poetry of *Techneculture*', *ELP emerging language practice*, Dept of Media Culture, SUNY, Buffalo, Issue 1. <http://epc.buffalo.edu/ezones/elp/issue-1/ppg256.php>
- Morris, Adalaide and Thomas Swiss, (org.) (2006), *New Media Poetics: Contexts, Technotexts, and Theories*, Cambridge, Mass: MIT Press.
- Morrison, Aimée (2008), 'Blogs and Blogging: Text and Practice', in Susan Schreibman e Ray Siemens (orgs.), *A Companion to Digital Literary Studies*, Oxford: Blackwell, 2008. <http://www.digitalhumanities.org/companionDLS/>
- Perloff, Marjorie (2006), 'Screening the Page/ Paging the Screen: Digital Poetics and the Differential Text', in Adalaide Morris e Thomas Swiss (orgs.), *New Media Poetics: Contexts, Technotexts, and Theories*, Cambridge, Mass: MIT Press, 143-164.
- Portela, Manuel (2009), 'Flash Script Poex: A Recodificação Digital do Poema Experimental', in *Cibertextualidades*, Volume 3: 43-57. URL: http://po-ex.net/index.php?option=com_content&task=view&id=148&Itemid=31&lang
- Portela, Manuel (2010), 'The Text in the Machine, and the Machine in the Text', *Digital Humanities Quarterly*, Volume 4, Number 1, Summer 2010 <http://67.207.129.15:8080/dhq/vol/4/1/000087/000087.html>
- Portela, Manuel (2011a), 'Between Code and Motion: Generative and Kinetic Poetry in French, Portuguese, and Spanish', *Romance Notes*, University of North Carolina at Chapel Hill, Vol. 50 [no prelo].
- Portela, Manuel (2011b), 'Auto-autor, Autotexto, Autoleitor: O Poema como Base de Dados na Obra de Rui Torres', *Revista de Estudos Literários*, Centro de Literatura Portuguesa, Vol. 2 [no prelo].
- Simanowski, Roberto, Jürgen Schäfer e Peter Gendolla (orgs.) (2010), *Reading Moving Letters: Digital Literature in Research and Teaching. A Handbook*. Bielefeld: transcript Verlag.
- Stefanone, Michael A. and Chyng-Yang Jang (2007), 'Writing for Friends and Family: The Interpersonal Nature of Blogs', in Susan Herring (org.), *Journal of Computer-Mediated*

Communication, Volume 13.1, October 2007.
<http://jcmc.indiana.edu/vol13/issue1/stefanone.html>

Wardrip-Fruin, Noah (2009), *Expressive Processing: Digital Fictions, Computer Games, and Software Studies*. Cambridge, MA: MIT Press.

Watten, Barrett (2006), 'Poetics in the Expanded Field: Textual, Visual, Digital...', in Adalaide Morris e Thomas Swiss (orgs.), *New Media Poetics: Contexts, Technotexts, and Theories*, Cambridge, Mass: MIT Press, 335-370.

Zielinski, Siegfried (2006), *Deep Time of the Media: Toward an Archaeology of Hearing and Seeing by Technical Means*. Cambridge, Mass: MIT Press.

5.1 .mur.mur(i)o. poetas na blogosfera [tese de mestrado]

Rita Grácio

Introdução

“Ninguém ouve a poesia”
que diz que
e pergunta
e pergunto

diz Bob Perelman
Jack Spicer diz
“quem é Jack Spicer?”⁶¹
“quem é Bob Perelman?”

Bob Perelman é um poeta e teórico do movimento literário norte-americano L=A=N=G=U=A=G=E. Se o poema nasce de interrogações – e como diz Maria Irene Ramalho, “o espanto funda o poético”⁶², – a Crítica Literária começa na tentativa das respostas. As *fendas* entre a poesia e a crítica, entre a escrita e a teoria, não são facilmente fechadas, pois a história literária tem sido uma categoria de luta e consenso apenas burocráticos, e não um local para uma escrita activa – é destas antinomias que fala Bob Perelman (1996) em *The Marginalization of Poetry*. Perelman defende que há uma tripla marginalização da poesia: em relação ao discurso social dominante, aos outros géneros literários e à crítica literária.

Podemos continuar a enumeração das marginalizações de certos discursos, numa queda de dominós: a arte excluída pela sociologia (Zolberg, 2005), a literatura como o “não-campo” da sociologia (Griswold, 1993), a poesia excluída da sociologia da literatura⁶³ (Bennett, 2008). Mas, por outro lado, “o que pode uma sociologia da poesia”

⁶¹ Glosa do início do ensaio-em-verso de Bob Perelman (1996: 3), “The Marginalization of Poetry”: “Jack Spicer wrote “no one listens to poetry”, but the question then becomes, who is Jack Spicer?”.

⁶² Na conferência de encerramento do Curso de Formação Avançada em Escrita Criativa, em Março de 2009, no Centro de Estudos Sociais. Este texto está no prelo.

⁶³ “O género literário que mais tem atraído a atenção sociológica é, sem dúvida, o romance” (Bennett, 2008: 88). Esta tradução, bem como todas as outras traduções nesta dissertação, são da minha autoria.

(Dantas, 2000) fazer pela poesia? Sei o que não pode: fazer tábua rasa do discurso poético e da teoria literária enquanto formas de conhecimento e, sobretudo, enquanto formas de conhecimento que lidam com a questão primeira do social: a linguagem. A poesia é um dos usos da linguagem em contexto simbólico.

Há então que dar também voz aos actores: aos poemas, aos/às poetas⁶⁴ e à teoria literária. Num contexto de revisão da hierarquia dos saberes e tendo em vista uma “ecologia dos saberes” (Santos, 2002), a sociologia deve pensar a poesia, como a propõe Graça Capinha, como “uma alternativa séria no actual (global?) contexto pós-moderno de negociação da hierarquia dos discursos de conhecimento” (Capinha, 1997a: 68).

No âmbito desta dissertação, escolho dar voz aos/às poetas. Não posso deixar de referir que é uma escolha *intimamente* ligada ao rito mágico da tribo “Oficina de Poesia”, grupo criado por Graça Capinha, a partir de um curso-livre da FLUC, continuamente (re)criado pelos/as oficineiros/as que o integram. É uma escolha ligada à minha prática poética enquanto mulher, branca; e também ligada à minha experiência enquanto *blogger*.

Nesta dissertação proponho-me estudar poetas. Escolhi dar voz a poetas que ainda têm menos voz que outros, poetas não-canónicos, que não são capa de revista literária, nem de jornais e/ou suplementos literários, que não ganham prémios literários, nem figuram em antologias. São poetas que não são falados/as nestes locais da cultura central, mas que, ao criarem um *blog*, ao publicarem os seus poemas na blogosfera, “fazem acto de presença na língua” (Brossard, 1997: 152) e ganham voz. Contudo, apesar do potencial democrático da blogosfera na promoção de um espaço público para a voz da poesia e para a voz dos/as poetas, estes sons vão sendo abafados pelos mecanismos institucionais dominantes, que funcionam como muros onde fica retida a voz, que transformam qualquer grito em murmúrio. Uma espécie de “optimismo trágico”⁶⁵ é preciso – pensemos que se um murmúrio é um sussurro, ele é também uma queixa.

⁶⁴ Uso, propositadamente, o termo poeta para me referir a poetas homens e a poetas mulheres, recusando a palavra poetisa. A definição dos dicionários, isto é, a leitura de significados linguísticos estabelecidos, apresenta uma significação semântica discrepante entre “poeta” e “poetisa”. Provoco a “fenda” na linguagem, isto é, faço um mau uso linguístico como um uso político, criativo e re-criativo da linguagem através da destabilização das formas detentoras do poder estabelecido no cerne dos usos linguísticos.

⁶⁵ Expressão usada por Boaventura de Sousa de Santos (1994), que a toma de Heidegger, e que se refere à atitude em que a consciência das dificuldades é combinada com a recusa da ideia de que não há saída.

Como constroem a identidade e as auto-representações poetas que estão fora do cânone literário? E como é que outros actores sociais os/as reconhecem enquanto “poetas”? Quais são as suas trajectórias “artísticas” fora das instituições canónicas? O que significa ter um *blog* de poesia? Que oportunidades e constrangimentos traz a blogosfera para os percursos artísticos dos/as poetas?

Para responder a estas questões, que um objecto-sujeito tão específico como “*bloggers* de poesia” coloca, começo por usar os contributos teóricos propostos por duas das mais conhecidas perspectivas sociológicas: a visão dos “mundos da arte”, do norte-americano Howard Becker; e a visão da “teoria dos campos sociais” do sociólogo francês Pierre Bourdieu. Mas as duas peças teóricas desta pesquisa-*puzzle* não são suficientes, pelo que recorro também a pressupostos da teoria das redes sociais e da teoria literária – de índole social e política – da L=A=N=G=U=A=G=E *School*.

As hipóteses principais postulam, em primeiro lugar, a importância das redes sociais na construção das identidades e trajectórias dos/as poetas portugueses/as; em segundo lugar, a relevância do papel da blogosfera na reformulação do poder, da autoridade e da legitimidade literários.

Outra das hipóteses da pesquisa é a de que estes/as poetas-*bloggers* têm uma percepção crítica das instituições do cânone literário (editoras, prémios, críticos literários, *media* tradicionais), bem como um discurso de posicionamento teórico e político sobre a sua escrita.

Cheguei a estes/as poetas através dos seus textos: recolhendo e analisando os poemas publicados nos seus *blogs*. Procurei poemas não líricos e não confessionais. Esta escolha parte dos pressupostos da teoria literária, nomeadamente da L=A=N=G=U=A=G=E *School*, que entende os/as poetas como artesãos e a poesia como um trabalho *na* e *pela* materialidade da linguagem. Escolhi esta Escola por ser, na actualidade, o único movimento teórico e poético que assume como cerne das suas preocupações estéticas, as preocupações sociológicas – modelos de linguagem, sujeito, identidade e representação – mantendo-se fora da ortodoxia marxista.

Esta dissertação divide-se em duas partes principais. No primeiro capítulo apresento o enquadramento teórico de que parto para a constituição da problemática. O campo analítico começa a ser tecido, entrelaçando os contributos teóricos dos mundos e

dos campos da arte com os da teoria das redes sociais e os da teoria literária. Nesta mescla emerge o objecto empírico – cânone e blogosfera. No segundo capítulo, os fios das vozes dos/as poetas são trabalhados no tear das hipóteses.

Tal como se dá conta na secção 2.1, o caminho seguido é o da metodologia qualitativa, que se concretiza nas entrevistas em profundidade a poetas que criaram e mantêm *blogs* de poesia – assim ouvindo a voz dos/as poetas.

Na secção 2.2 sigo o percurso dos/as poetas nas suas narrativas de origem e identifico os nós das suas redes: pais, amigos/as, namorados/as, colegas, mas também livros e bibliotecas.

Na secção 2.3 exploro o significado, as motivações e as vantagens de ser *blogger* e de ter um *blog* de poesia.

Ser poeta (ou não ser poeta) é outra dimensão identitária abordada, relacionada com representações do significado da prática literária e social que é a escrita e com as representações dos/as processadores/as literários – poetas. É o que discuto na secção 2.4.

A metáfora do *puzzle*⁶⁶ vai construindo esta pesquisa. Com várias “peças” – discursos, ensaios, poemas, teorias – vou tentando construir uma imagem do campo teórico e do campo analítico. Esta imagem será sempre incompleta, provisória e em espiral. Na formulação surrealista, que bem podia ser o mote de qualquer pesquisa sociológica, “a Grande Espiral do Devir gira eternamente” (Cesariny, 1997: 107).

⁶⁶ A metáfora de *puzzle* é usada por Graça Capinha, que a toma do poeta Robert Duncan, expondo-a, entre outros textos (cf. Capinha, 2001), na sua comunicação “*Puzzles* e Móviles”, apresentada no colóquio “Caminhos de Futuro – novos mapas para as ciências sociais e humanas” (CES, 19.Junho.2008). A metáfora do *puzzle* é usada por Duncan para representar cada área do saber. Os *puzzles* são constituídos por pequenas peças com que se constroem imagens do mundo (o *puzzle* da matemática, o *puzzle* da física, o *puzzle* dos estudos literários, o *puzzle* da história, o *puzzle* da sociologia...), mas são sempre *puzzles* incompletos e limitados. Estas representações do mundo são construídas em estruturas hierárquicas, em que uns *puzzles* têm mais poder que outros na imposição da sua visão do mundo. A solução que Graça Capinha propõe, de novo com Duncan e o seu companheiro, o pintor Jess, é juntar, misturar todos os *puzzles*, formando um *mobile*, isto é, uma *grand collage*, que permita explorar as infinitas possibilidades de sentidos, sempre em movimento.

CAPÍTULO 1: TECENDO TEOR(IAS)

A teoria dos mundos da arte e a teoria dos campos têm respondido a questões e perplexidades sobre diversos objectos artísticos, em diferentes países (Gerhards e Anheier, 1989; George, 2002; Nooy, 2003). Contudo, no caso do meu objecto empírico – *blogs* de poesia –, estas duas abordagens da sociologia da arte não são suficientes para constituir um campo analítico fértil. Para tecer teor, para além do caixilho hiperestruturalista de Bourdieu e da engrenagem cooperativa de Becker, recorro às abordagens da sociologia das carreiras e trajectórias artísticas, que nos permitem ver “a exaltação do mínimo”⁶⁷, a dinâmica do micro social. É esta exaltação do mínimo que também a teoria das redes sociais deixa emergir, articulando a dinâmica entre o “mínimo” e “máximo”, isto é, suturando o micro no macro social. A teoria literária da L=A=N=G=U=A=G=E *School* articula a sutura inter-trans-disciplinar. Assim se tece o teor, assim se tece o campo analítico deste trabalho.

O campo empírico é tecido entre dois retalhos do real, o do cânone literário e o da blogosfera (literária): dois discursos, o central e o *menor* (Deleuze e Guattari, 1986), que se mesclam numa polifonia que cria interstícios híbridos a que os discursos dos/as poetas darão voz.

1.1 “Campos” e “Mundos”: Sociologias da Arte

A teoria dos “campos”, do sociólogo francês Pierre Bourdieu, e a teoria dos “mundos da arte”, do sociólogo norte-americano Howard Becker, são duas das teorias mais influentes nos estudos da sociologia da arte no mundo ocidental.

Pierre Bourdieu concebe a sociologia como uma topologia social, pois o mundo social pode representar-se como um espaço construído na base de princípios de diferenciação. Os agentes e grupos de agentes são definidos pelas suas posições relativas nestes espaços. A estes espaços Bourdieu chamou “campos”. Os campos são “espaços estruturados de posições (ou de postos) cujas propriedades dependem das posições nestes espaços, e que podem ser analisadas independentemente das características dos seus ocupantes (em parte determinadas por elas). Há *leis gerais dos campos*: campos tão diferentes como o campo da política, o campo da filosofia, o campo da religião têm leis de funcionamento invariantes” (Bourdieu, 2003: 119). Ou seja, os sujeitos sociais não agem livremente; há regras que regem os vários campos

⁶⁷ Verso do poema “A Magnólia” de Luiza Neto Jorge (1993: 137).

onde todo/as se movem. E entre estes destaco o campo literário – é sobre isso que Bourdieu nos fala n’ *As regras da Arte* (1996). Como os campos são espaços de forças, são atravessados por lutas e competições que geram mudança⁶⁸. Nessas lutas, que ocorrem nos campos, os agentes actuam de acordo com a sua posição, determinada pelo capital, e com o seu *habitus*⁶⁹. Há sobretudo três tipos de capital⁷⁰: económico, cultural e também social, que variam em volume e estrutura e que se combinam entre si (Bourdieu, 2008: 107).

Os agentes artísticos têm posições (artísticas) no campo literário, que são definidas pela posse de determinada quantidade de capital específico e pela ocupação de uma posição na estrutura de distribuição desse capital. Mas a ocupação de posições não é pacífica. Para Bourdieu (1989: 286), o “campo artístico” funciona “por meio, sobretudo, da concorrência que opõe todos os agentes investidos no jogo”. Estes sujeitos sociais lutam para definir o que é legítimo, porque acreditam no valor desse jogo: “as lutas pelo monopólio da definição do modo de produção cultural legítima contribuem para reproduzir continuamente a crença no jogo, o interesse pelo jogo e as paradas em jogo, a *illusio* de que são também produto (Bourdieu, 1996: 260)⁷¹”.

O campo artístico tem uma história interna específica que precisa de ser incorporada na explicação sociológica e que é um princípio básico para a autonomia do campo literário. A “autonomia” de um campo é “o grau em que as suas normas e as suas sanções próprias conseguem impor-se ao conjunto dos produtores de bens culturais” que

⁶⁸ A noção de “campo”, de Bourdieu, é mencionada pela primeira vez em 1966 na publicação “Intellectual Field and Creative Project” e gradualmente desenvolvida. Curiosamente, a teoria dos campos apresenta algumas semelhanças com a teoria do “campo aberto” do poeta e teórico norte-americano Charles Olson, em “Projective Verse” de 1950. Para Olson, o poema é um campo de energias, como um campo magnético; é um constructo de energias e de descarga de energias (do poeta, do leitor, dos elementos do texto), sempre em tensão, a produzir novas dimensões: “o verso projectivo age [neste sentido], que é o acto artístico no campo mais vasto dos objectos, que leva a dimensões maiores que as do ser humano” (Olson, 1966: 25). Olson sublinha a importância do caos e da contingência na forma como as energias/posições funcionam no campo em aberto, que é o poema e, também, a sociedade. Esta dimensão da contingência e do caos, do imprevisto, não é abarcada por Bourdieu, que tenta relacionar a acção humana de forma predominantemente causal, num mundo pré-estruturado – como se pode perceber também do seu conceito de *habitus*.

⁶⁹ O *habitus* é “um sistema de disposições, ou seja, permanentes modos de ser, ver, agir, pensar, ou um sistema de esquemas duráveis (e não permanentes) ou estruturas de percepção, conexão e acção” (Bourdieu, 2005a: 42). O *habitus* tende a funcionar como estrutura estruturante que actua como estrutura estruturada (Bourdieu, 2008: 164) – porque, simultaneamente, é condicionado pela pertença de classe, condiciona as práticas e a percepção das práticas dos agentes sociais. Por isso, o *habitus* só pode mudar dentro dos limites da estrutura do campo.

⁷⁰ Bourdieu, juntamente com Passeron (1978), desenvolveu uma “teoria do capital cultural” que aponta para a reprodução das desigualdades estruturais na escola, a qual devia ser um local de completa igualdade de oportunidades.

⁷¹ Também Charles Bernstein (1997), mentor do movimento L=A=N=G=U=A=G=E, e na esteira de Foucault, defende o poema, a arte, como processo e nunca como produto (segundo ele, também uma perspectiva ilusória).

já estão em campo ou que aspiram a estar (Bourdieu, 1996: 249). Quanto mais autonomia houver no campo literário, mais ele poderá ser dividido da seguinte forma: campo da produção restrita (os produtores produzem para outros produtores, que, segundo Bourdieu, é o caso paradigmático da poesia simbolista francesa) e o campo da produção alargada (autores de *best sellers*). O teórico sublinha que a obra de arte não depende só dos artistas, os produtores da obra na sua materialidade, mas depende dos produtores do sentido e do valor da obra – críticos, editores, directores de galerias e o conjunto de outros agentes cujos esforços combinados produzem consumidores capazes de conhecer e reconhecer as obras como tal – professores, sobretudo, mas também familiares (Bourdieu, 1993: 37). Esses diversos agentes no campo envolvem-se em lutas “nas quais está em jogo a imposição de uma visão do mundo, e também do mundo da arte”, e, ao lutarem, colaboram “na produção do valor da arte e do artista” (Bourdieu, 1989: 290-291). Bourdieu vê então a obra de arte como um *fetiché*, que emerge desta crença colectiva e partilhada no valor da obra de arte: “o produtor do valor da obra de arte não é o artista mas o campo de produção enquanto universo de crença que produz o valor da obra de arte como *fetiché* produzindo a crença no poder criador do artista” (Bourdieu, 1996: 261). E isto faz-se *pela* e *na* linguagem, o que Bourdieu apenas reconhece tardiamente⁷² – algo que Foucault toma como prioridade teórica e epistemológica (com Aristóteles e Platão). É que a produção do campo da arte significa a produção de uma certa ordem de discurso que é “controlada, seleccionada, organizada e redistribuída por um certo número de procedimentos” (Foucault, 1997: 9). Por isso é que o discurso (a linguagem) não é “aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação” (como defende Bourdieu), mas é “aquilo pelo qual e com o qual se luta, o poder do qual nos queremos apoderar” (Foucault, 1997: 10-11). Para Foucault, o poder

⁷² Em 1982, Bourdieu publica *Ce que parler veut dire: L'économie des échanges linguistiques* (edições Fayard), traduzido depois para o inglês como *Language and Symbolic Power* (Bourdieu, 2005b). Neste ensaio, Bourdieu acusa a linguística moderna de ter como objecto de estudo um falante-ouvinte ideal, numa comunidade de fala homogénea, que não é afectado por condições gramaticais consideradas irrelevantes – como memória, distrações, erros, quando usa a linguagem; isto é, a Linguística (desde Saussure) toma um objecto de estudo pré-construído, ignorando questões sociais e económicas que constroem a aquisição da competência legítima (Bourdieu, 2005b: 44). Daí que, quando se fala de linguagem, se fale da definição da linguagem oficial – que o sistema educacional, que é também um mercado, constrói e legitima: de uma unidade política (o Estado, sobretudo), que acompanha também a unificação do mercado, da economia e da cultura. Bourdieu alerta para o facto de que os usos sociais da linguagem devem o seu valor ao facto de estarem tendencialmente organizados em sistemas de diferença, que reproduzem, na ordem simbólica das diferenciações desviantes, o sistema social de diferenças (Bourdieu, 2005b: 54). O problema é que, para Bourdieu, o poder da linguagem está apenas do lado de quem tem o *habitus* linguístico mais “correcto”. Outro problema é que Bourdieu não dialoga com outros linguistas contemporâneos. Para além disso, para Bourdieu, o *habitus* linguístico é mais um, e não o fundador (do próprio *habitus*).

está em toda a parte, logo o poder é discursivo, está embutido em todas as linguagens, em todos os saberes e artefactos produzidos⁷³.

Numa perspectiva bem diferente, o sociólogo americano Howard Becker, no seu livro *Art Worlds* (1982), parte da premissa de que o trabalho artístico é como qualquer outra actividade humana: envolve a acção conjunta de um (grande) número de pessoas, que cooperam – fazendo linguagem, decerto acrescentaria Foucault. Estas formas de cooperação, mais ou menos rotineiras, produzem padrões de actividade colectiva a que podemos chamar “mundo da arte” (Becker, 1982: 1). Ou seja, um mundo da arte “consiste no conjunto de pessoas cujas actividades são necessárias para produzir um tipo de trabalho que esse mundo, e talvez outros, definem como arte” (Becker, 1982: 34). Ao considerar, suponhamos, que tanto a pessoa que faz as limpezas de um palco, como a pessoa que traz o café, como os/as actores e o público entram num “mundo do teatro”, Becker está a pôr a tónica na autoria comunitária e partilhada da arte (toda a comunidade participa, colaborando – ou não). Interpreto a proposta do “mundo da arte” de Becker como uma *collage* modernista, em que diferentes elementos do social (com diferentes poderes) são colocados e estudados no mesmo plano – evidenciando o carácter social da arte e a construção social do real. No entanto, Becker não explora em profundidade as possibilidades de configurações produzidas por estes diferentes elementos – como fica patente ao longo dos capítulos, em que são estudados os já conhecidos intervenientes: artistas e não-artistas (sendo aqui considerados os artesãos), Estado, Distribuidores, Críticos e Estetas. As obras de arte, nos mundos da arte de Becker, não são produtos de criadores individuais, nem de artistas que possuem um dom; são, sim, produtos colectivos de todas as pessoas que cooperaram na produção dessa obra. O mundo (da arte) existe na actividade cooperativa dessas pessoas e não, como uma estrutura ou organização (Becker, 1982: 35). A divisão do trabalho artístico revela-se tão importante para compreender uma pintura quanto um poema – que pode parecer a ocupação mais solitária do mundo. Diz Becker que só aparentemente os poetas não precisam de mais equipamento do que aquele convencionalmente disponível a qualquer membro da sociedade (lápiz, canetas, papel)⁷⁴ – porque os poetas dependem de tipografias e editores, e “usam tradições partilhadas para justificar o pano de fundo em

⁷³ É nesta perspectiva foucaultiana que a L=A=N=G=U=A=G=E *School* se inspira.

⁷⁴ E, acrescenta Becker, que, quando não estão disponíveis esses materiais, existe sempre a forma oral. Claro que a forma oral, antes de ser alternativa à falta de papel e caneta, é o início de tudo – diz Bernstein (1997) que a voz é a primeira extensão do corpo e, por isso, é já forma forjada, *poiesis*. Destaco, ainda sobre a oralidade, os estudos de Zumthor (1987).

que os seus trabalhos ganhem sentido, e para obter os parcos materiais com que trabalham” (Becker, 1982: 13). Exemplifica com uma poeta aparentemente auto-suficiente como Emily Dickinson, que contou com os ritmos típicos dos salmos para que o público americano os pudesse reconhecer e, a eles, reagir (Becker, 1982: 14).

Becker define, assim, “artista” como a pessoa que trabalha no centro de uma rede de pessoas em cooperação, cujo trabalho é essencial para o resultado final (Becker, 1982: 24). O que o artista (definido enquanto a pessoa que realiza a actividade principal sem a qual aquele trabalho não poderia ser considerado arte) não faz deve poder ser feito por alguém, mais ou menos especializado. No entanto, o “mito do artista” existe. Tanto o/as participantes na criação de obras de arte como os membros da sociedade em geral acreditam que fazer arte, criar, exige algum *talento*, *habilidade* ou *dom* – que só alguns possuem (Becker, 1982: 14, itálicos meus). Becker mistura três conceitos que remetem para teorias distintas: o *talento*, que tem que ver com a prática; a *habilidade*, que tem que ver com conhecimento de técnicas –ambos têm que ver com a função social da poesia e da literatura (e de toda a arte), uma função presente na figura do bardo (até à Idade Média) e na figura do artista ao abrigo do mecenas (desde o Renascimento até ao século XVIII). Finalmente, o *dom* é uma questão metafísica que se prende com o ideal romântico de génio desde o século XVIII. Acrescenta Becker que é importante saber quem tem/não tem o “dom”, porque quem tem o dom tem direito a privilégios (por exemplo, o privilégio de não estar sujeito às regras de decoro, senso-comum, a que os outros membros da sociedade estão). O “mito do artista” – leia-se: a concepção romântica de génio, que, Becker, assim, acaba por reproduzir, quando analisa os músicos (sempre homens) como *Outsiders* (1966) – não aparece em todas as sociedades, nem em todos os tempos. Na Grécia Antiga, não havia uma palavra única para arte, e os poetas e declamadores (aedos e rapsodos) eram considerados artífices, que faziam profissão da sua habilidade para compor ou recitar versos, apenas sendo pagos se o público apreciasse (Pereira, 1997: 31-34). Actualmente, por exemplo, na sociedade nigeriana, a poesia Oriki ainda está ao serviço da comunidade e só se completa na *performance*, quando o público “faz e desfaz o poema”, contribuindo com versos ou confirmando o que o poeta diz (Jegede, 1997: 84). Nas sociedades “etnográficas”, a narrativa não é assumida por uma pessoa, mas um mediador, o xamã (bardo, poeta), que pode ser admirado pela sua *performance*, mas não pelo seu génio (Barthes, 1977).

Como é que as pessoas envolvidas num mundo da arte conseguem trabalhar em conjunto de forma rápida e eficaz, como conseguem cooperar? A resposta é: através de “convenções”. São acordos prévios, que depois se tornam rotineiros e parte integrante do “modo de fazer coisas” em arte, e que regulam quase tudo – desde os materiais e equipamentos, à estética, passando pelas relações entre artistas e públicos. Os mundos da arte existem então graças a convenções, “um conjunto de entendimentos convencionais incorporados numa prática comum e em artefactos” (Becker, 1982: 34), que estão presentes desde a produção à recepção das obras de arte⁷⁵. A possibilidade da experiência artística nasce da existência desse corpo de convenções a que artistas e públicos se podem referir para fazer sentido do mundo – a linguagem é uma dessas convenções, ou melhor, a convenção estruturante. Porque há convenções, os mundos da(s) arte(s) são então “uma rede estável de ligações cooperativas entre o/as participantes” (Becker, 1982: 34-35).

Mas estas ligações cooperativas, o “entendimento partilhado” entre as pessoas envolvidas num mundo da arte, podem ser desestabilizadas. Os mundos da arte não são sempre pacíficos e harmoniosos. Há problemas e conflitos: na própria definição de “arte”, de “artista” (por exemplo, num filme, quem é o artista? Os/as actores/atrizes? O/a realizador/a?), no estabelecimento de fronteiras entre os diferentes mundos da arte e com outros mundos, na divisão do trabalho artístico, no estabelecimento de convenções, etc. De facto, as convenções não são rígidas, nem imutáveis: embora dêem orientações específicas, deixam muito por resolver e, assim, espaço para negociação. Ou seja, mesmo que as convenções existam, os artistas podem fazer as coisas de modo diferente, negociando – ou confrontando-se agonisticamente (Lecerclé, 1990)⁷⁶. Becker alerta para o facto de que quebrar as convenções existentes e as suas manifestações na estrutura social e nos artefactos materiais aumenta os problemas dos artistas, diminuindo a circulação do seu trabalho, mas aumenta a sua liberdade de escolher alternativas e afastar-se das práticas costumeiras. Por exemplo, os/as artistas podem criar obras que as estruturas existentes não conseguem exhibir/executar, seja pelos seus limites físicos (uma escultura que não cabe num museu) ou pelos seus limites convencionais (a duração de um concerto) – e as obras não são distribuídas/exibidas. “Não porque os *managers*

⁷⁵ Esta noção de “convenção” apresenta algumas semelhanças com o conceito de *habitus* de Bourdieu; no entanto, o conceito de Bourdieu aplica-se ao indivíduo (fazendo a ligação ao social) e fica a faltar-lhe a dimensão material, os artefactos, que Becker incorpora.

⁷⁶ Jean-Jacques Lecerclé, crítico literário e linguista teórico francês, recusa um modelo de linguagem colaborativo (comunicativo), antes defendendo um modelo agonista (o/a falante quer sempre que a sua voz seja a dominante). Cf. *The Violence of Language* (1990).

sejam conservadores, mas por questões materiais.” (Becker, 1982: 28). Becker contrapõe que as obras de arte que saem dos padrões podem sempre ser distribuídas/exibidas através de canais alternativos e de públicos ousados. O autor dá o exemplo dos poetas, que estão dependentes de tipógrafos e editores para fazer circular o seu trabalho mas, quando esses não estão disponíveis, arranjam alternativas. Por questões políticas, os poetas russos punham o seu trabalho a circular em manuscritos dactilografados. Os/as poetas norte-americanos, quando por razões económicas ou estéticas não conseguem publicar o seu trabalho aí, fazem fotocópias e distribuem-nos, dando cópias a amigos e familiares, ou a estranhos – é o caso dos/as poetas L=A=N=G=U=A=G=E, nos anos 70. Ou pode-se simplesmente não distribuir, como no caso de Emily Dickinson (Becker, 1982: 5-6). Mas, supõe ainda o sociólogo, a maior parte dos artistas adaptam-se ao que as instituições conseguem oferecer e aceitam os constrangimentos que derivam da sua dependência na cooperação com outros membros das redes de cooperação existentes.

Estas afirmações são, no mínimo, discutíveis. Becker parte do princípio que as redes de cooperação “estão aí” e é só há que entrar nelas, não mencionando que o acesso às redes está, à partida, condicionado. Também desloca o problema da ideologia dominante (quem escolhe o que é distribuído/exibido, quem são os proprietários dos meios de produção) para meras “questões materiais”. As palavras de Becker desvalorizam a importância e (relativa) autonomia dos “canais alternativos” de distribuição de obras de arte que tantas vezes correspondem à posição estética (social e política) de artistas que, activamente, criam esses canais de distribuição – não porque não possam pertencer aos canais instituídos, mas porque não querem. O que Becker não explora são as consequências artísticas, sociais e políticas do afastamento voluntário das “convenções” e do “entendimento partilhado”. É nesse afastamento, nesse espaço que, para os modernistas⁷⁷ do início do século XX e para Bernstein (1997: 110-113), para a L=A=N=G=U=A=G=E e outros poetas, é possível propor novos modelos de representação social (e do social) aí se abrindo a possibilidade do novo: novas formas de imaginar/ver o mundo.

Em suma, o mundo da arte por excelência refere-se, na verdade, ao mundo da arte canónica, a qual existe numa lógica de mercado – o que Becker acaba por

⁷⁷ É o caso português da revista *Orpheu*. O seu criador, Fernando Pessoa, pretendia que a revista funcionasse como infiltração consequente na mentalidade e no discurso central da época (Canelo, 1997: 6, sublinhado meu).

reconhecer, quando diz que “podemos perceber qualquer trabalho como o produto de uma escolha entre um conforto convencional que terá um sucesso provável e problemas de falta de reconhecimento” (Becker, 1982: 34). Entenda-se falta de reconhecimento pela autoridade dominante, o que, para muitos artistas, não é um problema, mas sim, uma opção. Bob Perelman questiona a própria construção acadêmica do conceito de “marginalização” (que não se preocupa com as margens do texto e/ou social) e as posições dos próprios autores/as: “uma impressão [tipográfica] tão refinada indica/ que o/a autor/a tem dividendos no/ cerne do poder tecnocrático;/ tal como as citações e as notas de rodapé/ em artigos e livros/ são emblemáticos da inclusão profissional (1996: 5-6) – por oposição aos autores/as L=A=N=G=U=A=G=E , que evitam a standardização das grelhas tipográficas.

Há várias linhas de aproximação entre Becker e Bourdieu, nomeadamente o reconhecimento da multiplicidade de agentes e poderes envolvidos num campo/mundo artístico para lá do “artista”/“sujeito de produção da obra de arte”. Seria útil incorporar aqui uma perspectiva foucaultiana: o mundo da arte e o campo de produção são linguagem, ou melhor, linguagens, que se confrontam, em processo, produzindo diferentes posições-sujeito e sujeitos transindividuais. Foucault (2001), no seu importante ensaio *O que é um Autor?*, chama a atenção para a multiplicidade que a função autor instaura: “ela não remete pura e simplesmente a um indivíduo real, ela pode dar lugar simultaneamente a vários egos, a várias posições-sujeito que classes diferentes de indivíduos podem vir a ocupar” (Foucault, 2001: 279-280) – a transdiscursividade. Para Becker e Bourdieu, a linguagem é apenas mais uma prática social, enquanto para Foucault (e para outros autores, como Lacan, Kristeva ou Lecercle), a linguagem é uma questão epistemológica – todas as práticas partem da linguagem, são linguagem, e o sujeito é sempre um sujeito transindividual (e, nesse sentido, a questão é sempre ontológica também).

No trabalho de Bourdieu podemos ainda criticar o peso (quase) determinista da estrutura sobre os agentes (Nunes, 1995) e a rigidez do seu conceito de *habitus* que não deixa grande espaço de (inov)acção para os actores sociais (Lin, 2001: 6), nem lugar para os desejos, *performances*, contradições e desdobramentos do sujeito, para os quais, por exemplo, certas teorias feministas chamam a atenção (Butler, 1990). Em Becker podemos criticar a ausência de uma explicação mais estrutural, que clarifique o que impele o processo de criação e produção artísticas, a escolha dos estilos em relação aos estilos disponíveis e a inovação em geral – o nível macro sociológico da sociedade fica

por teorizar (Zolberg, 1999: 126). Ambas estas sociologias, de Becker e de Bourdieu, se debruçam sobre obras e circuitos de arte consagrados. Certo que prevêem casos de não consagração, mas enquanto consequência indesejada, efeitos de não pertença ao campo, e não como opção dos/as artistas. Outro problema é que Becker encara as obras de arte como “produtos” artísticos prontos a serem consumidos (por consumidores competentes ou “convencionais”) e não encara a obra de arte enquanto processo, nem a recepção enquanto processo.

Vera Zolberg (1999: 129) nota que, embora as análises de Becker e Bourdieu iluminem o processo de produção artística, nenhuma clarifica os processos pelos quais os indivíduos se constroem como artistas ou escolhem profissões artísticas em detrimento de outras. Se, na perspectiva beckeriana dos “mundos da arte” e devido à ênfase na acção colectiva, o artista aparece como passivo, na análise estruturalista de Bourdieu, o indivíduo aparece a tentar maximizar as suas hipóteses de sucesso e pouco se diz sobre o processo pelo qual emergem especificidades artísticas. Não admira que, no contexto actual de divisão, especialização e mercantilização do trabalho cultural e artístico⁷⁸, um corpo diverso de estudos sobre trajectórias, carreiras e profissões artísticas tenham vindo a emergir na sociologia da arte⁷⁹.

Becker debruça-se sobre as carreiras dos músicos⁸⁰, definindo-as como “ocupações desviantes”, porque “embora as suas actividades estejam formalmente dentro da lei, a sua cultura e estilo de vida são suficientemente bizarros e não convencionais para serem rotulados como *outsiders* por membros da comunidade mais convencionais (Becker, 1966: 79); e compara estas carreiras com ocupações convencionais (médicos)⁸¹ – uma visão que reproduz a concepção romântica dos

⁷⁸ Assistimos a uma crescente profissionalização dos agentes criadores, ao aparecimento e profissionalização de agentes mediadores e à especialização das instâncias da produção e distribuição dos bens culturais – materiais e imateriais (Santos, 1994). Embora, esta tendência, ainda seja incipiente em Portugal, sobretudo quando comparamos com os EUA.

⁷⁹ Sobre carreiras e profissões artísticas destacam-se os estudos do francês Pierre Menger (2005) no *Centre de Sociologie du Travail et des Arts*. Em Portugal, são relevantes os estudos de Vera Borges (2001) e André Brito Correia (2003) sobre teatro, e de Luís Campos (2007), sobre os músicos profissionais e o seu modo de relação com a música. Destaco ainda os trabalhos da brasileira Lígia Dabul (2000, 2007) sobre artistas visuais.

⁸⁰ Concretamente, *dance musicians*.

⁸¹ Não deixa de ser interessante citar a definição de “sucesso” das ocupações (aqui convencionais), sobretudo lida numa perspectiva da teoria das redes sociais. O sucesso parece depender de como o indivíduo se posiciona no grupo ou grupos influentes que controlam as recompensas na ocupação em causa, em que as acções e gestos dos colegas têm um papel importante no que concerne aos resultados da carreira de qualquer indivíduo (Becker, 1966: 102). Por exemplo, um estudo sobre as etapas da carreira médica considera-a uma série de ajustes à rede de instituições organizações formais, e relações informais

artistas, cada vez mais posta em causa, pelos próprios artistas e pelos críticos. No que diz respeito a poetas, e pensando na actualidade portuguesa, embora o número de escritores/as profissionais seja reduzidíssimo⁸², poucos/as escritores/as se poderiam incluir numa categoria desviante. Muitos/as escritores/as acumulam a actividade de escrita com profissões (muito pouco desviantes), desde professores/as universitários/as, médicos/as, jornalistas, advogados/as a editores/as e tradutores/as⁸³.

Natalie Heinich (1997) refina o conceito de artistas *insiders/outsideers* – a partir da distinção de Becker de artistas em ocupações Desviantes vs. Convencionais. Esta autora operacionaliza a aparente dicotomia *insider/outsider* quanto a quatro dimensões: posição geográfica – centro/periferia (Castelnuovo e Ginsburg, 1979); posição sociológica no campo artístico – legítimas/ilegítimas (como descrito por Bourdieu [1996]); dimensão cognitiva – fronteira entre arte/não arte; e a dimensão física – quem está dentro ou fora das paredes de um museu ou galeria (Heinich, 1997: 118). Assim, um mesmo artista pode ser *insider* relativamente a algumas dimensões e *outsider* em relação a outras.

Também a socióloga italiana Anna Lisa Tota nos diz, na esteira de Foucault, que existem padrões narrativos típicos e recorrentes que caracterizam certos tipos de narração biográfica – mediados pela linguagem e por convenções partilhadas – nomeadamente, as narrativas típicas das profissões artísticas. Ao analisar as narrativas de actores e atrizes de teatro, observou que há aspectos que se configuram como típicos em relação à cultura profissional dos/as artistas de teatro (Tota, 2000: 87). Algumas características desses padrões narrativos são: uma concepção dos percursos como um caminho iniciático, do qual os obstáculos e as dificuldades constituem provas; uma reconstrução simbólica da infância como espaço privilegiado, no qual, “desde o início”, se manifestaria o carácter extraordinário do indivíduo – reminiscências da

(Hall *apud* Becker, 1966: 102). Aqui a importância dos “nós” (colegas, superiores) e dos “laços” (fortes e fracos).

⁸² Diz-nos George que a profissionalização dos escritores tem sido uma questão recorrente na história do meio literário dos últimos 100 anos, à qual estão ligados dois aspectos: direitos de autor e reconhecimento da actividade literária como passível de ser incluída no regime de segurança social; este problema tem marcado conflitos entre criadores e poder político (George, 2002: 88-89). Na amostra de George, constituída por 41 escritores consagrados (amostra retirada de premiados e júris de prémios literários portugueses), registam-se 90% de escritores com outra actividade principal e só 10% com actividade a tempo inteiro (George, 2002: 90).

⁸³ Os escritores/as reconhecidos/as são quase todos/as detentores de um título académico e é provável que exerçam profissões ligadas à Academia (George, 2002: 74-76)

infância com forte referência à dimensão da vocação⁸⁴. Recria-se o passado a partir da “nova” posição de artista, em que se adequa a imagem da infância à actual situação. A construção social da identidade do artista, nestas narrativas, parece jogar-se mais no pólo da individualização (diferença dos outros) do que no da identificação (igualdade com os outros) – criando a singularidade do artista.

Estes contributos teóricos adiantam alguma da importância de outros actores sociais na construção das trajectórias artísticas – como pais, mães, tios, primos, amigos, colegas – actores esses que as teorias de Becker e Bourdieu invisibilizam: porque estes actores não estão *a priori* envolvidos no campo ou mundo literário não são pensados na esfera do social que é a arte. Bourdieu tem em conta a família e os professores, enquanto participantes na produção da crença na obra de arte, mas somente enquanto educadores do “gosto”, enquanto produtores de consumidores, apenas concedendo importância à família e aos professores na formação de “consumidores capazes”. Becker fala da influência determinante (quase sempre negativa) que “pais e esposas” podem ter nas carreiras dos músicos *outsiders*.

As/os sociólogas/os portuguesas/as que estudam a arte dão já conta da importância de certas “figuras” (professores, familiares, colegas de faculdade) na construção dos percursos dos/as artistas em estudo (cf. *O Mundo da Arte Jovem*, 2003)⁸⁵. Também André Brito Correia (2003), no seu estudo de caso sobre o grupo artístico profissional ACTO, conclui que este é um contexto híbrido, funcionando como contexto de residência, convívio e trabalho, e que os elementos do ACTO se envolvem em sociabilidades que combinam lazer e trabalho, esfera pública e privada (Correia, 2003: 13).

As limitações que a teoria dos campos e a teoria dos mundos da arte apresentam podem ser colmatadas a partir da teoria das redes sociais, que nos permite olhar para

⁸⁴ Esta vocação aparece como um indicador fundamental na construção da identidade sagrada do artista, apontando para o conceito de “aura” (Benjamin, 1992).

⁸⁵ Os objectos de estudo deste livro são artistas – que tenham concorrido (ganhando ou não) ao concurso “Jovens Criadores”, organizado pelo CPAI (Clube Português de Artes e Ideias) – membros do júri, organizadores de eventos (decisores políticos, entre outros). O CPAI tem as seguintes modalidades artísticas: Artes plásticas, Banda desenhada, Ciberarte, Dança, Design de Equipamento, Design Gráfico, Fotografia, Joalheria, Ilustração, Literatura, Moda, Música e Vídeo. Contudo, os géneros artísticos cobertos pelo estudo foram: a) pintura/artes plásticas; b) banda desenhada; c) design gráfico; d) fotografia; e) joalheria” (Santos *et al.*, 2003: 5). A selecção destes 4 géneros artísticos assenta em três dimensões: *pragmática* (os géneros teriam de ser comuns à intervenção cultural dos três pólos em causa), de *legitimidade artística* (escolha de géneros com diferentes graus de reconhecimento e consagração cultural) e *diversidade social* (garantia de ecletismo em termos de situações sócio-profissionais envolvidas) (Santos *et al.*, 2003: 5).

todos os actores em campo através da identificação dos nós (“artísticos” e outros) e dos laços que ligam esses nós.

1.2 Teorias das Redes

O uso do conceito “rede social” permite visibilizar um conjunto de actores sociais que estão ocultados pelas sociologias da arte – os actores “não-literários”, esses “agentes para-artísticos”⁸⁶ – pais, amigos, colegas e, mesmo, estranhos. Depois de visibilizados estes actores, a teoria das redes permite ainda perceber que tipo de influência eles exercem nas trajectórias artísticas. Estudos realizados no âmbito da teoria das redes têm demonstrado que “pessoas que conhecemos, e aquelas ‘com que podemos contar’ influenciam o nosso estilo de vida, os nossos sucessos e insucessos, a nossa insegurança e sentimento de bem-estar e, mesmo, a nossa saúde” (Portugal, 2007: 10). Eis o que a teoria das redes vem acrescentar aos contributos das sociologias da arte.

Se é verdade que as sociologias da arte olham para as outras pessoas no mundo/campo artístico (como editores, coleccionadores, críticos, etc.) e para a importância destas pessoas nas “carreiras” artísticas, no estabelecimento de convenções (Becker), na atribuição do valor e sentido na obra de arte (Bourdieu), elas obliteram, contudo, as pessoas da rede de relações sociais primárias, os “outros significantes”. As redes sociais ajudam a explicar porque é que alguns produtores de objectos de arte (neste caso, a produção de um género reconhecido como “poesia”) se tornam “artistas” e outros não. Na perspectiva da teoria das redes sociais, isso tem que ver com o reconhecimento dos outros nós⁸⁷ da rede: “sermos reconhecidos por outros que frequentamos na esfera da intimidade ou do trabalho e pelo “grande outro”, aquele que encarna a cultura e os valores partilhados. Isso significa agir para fazer sentido para si mesmo e para os outros, ou pelo menos aos olhos dos outros” (Caillé, 2008: 152).

⁸⁶ Reaproprio esta expressão do trabalho de Janssen (2001), que considera que, para além de escritores e artistas, há outros profissionais no campo da arte e da literatura (editores, críticos, etc.) que, em profissões “para-artísticas”, influenciam as carreiras artísticas. Becker reconheceu já a importância dos agentes para-artísticos, o “*staff*”, mas este *staff* continua a ser *staff* profissional. Entendo estes agentes “para-artísticos” como não- profissionais (se usasse a terminologia de Becker, diria *staff* não profissional).

⁸⁷ As unidades sociais, designadas por “nós”, podem ser indivíduos ou grupos de indivíduos, informais ou formais – desde colectividades e associações até aos estados-nação e corporações.

A teoria das redes sociais tem vindo a autonomizar-se enquanto campo de estudo sociológico⁸⁸. Um livro fundamental nesta área é *Social Structures. A Network Approach*. Os autores, Wellman e Berkowitz (1991: 4-5), defendem que as redes sociais não se reduzem a uma panóplia de truques metodológicos e que a análise das redes sociais não é um método nem uma metáfora, mas uma ferramenta intelectual fundamental para o estudo das estruturas sociais⁸⁹.

Na perspectiva da teoria das redes, “as estruturas sociais podem ser representadas como redes – como conjunto de nós (ou membros do sistema social) e conjuntos de laços que representam as suas interconexões. (...) Os “laços” são usados para representar fluxos de recursos, relações simétricas [e, acrescento eu, assimétricas] de amizade, transferências, ou relações estruturais entre nós” (Wellman e Berkowitz, 1991: 4). A grande vantagem das teorias das redes é mostrar “como as trajectórias sociais dos indivíduos não são determinadas integralmente nem pelas suas posições estruturais, nem pelas suas decisões individuais” (Portugal, 2006: 118), mas por ambas. Aplicando a teoria das redes à análise da arte, a vantagem é mostrar como as trajectórias e identidades artísticas não são totalmente determinadas pelas posições dos indivíduos no campo – como postula Bourdieu –, nem pelo talento individual – como postulam as teorias do génio e as teorias autorais. Identidades e trajectórias relacionam-se com o reconhecimento de outros nós e relacionam-se com o acesso aos recursos que esses nós facilitam ou constroem.

A teoria das redes sociais tem-se apoiado sobretudo em métodos quantitativos (importados da matemática positivista) para descrever laços entre nós e cartografar redes⁹⁰, deixando pouco espaço para o imprevisto e o acaso que implicam uma teoria de

⁸⁸ Embora a palavra “rede” seja usada na sociologia desde os anos 30 do século XX, é na década de 50 que começa a ser sistematizada enquanto conceito teórico, de tal forma que se fala na emergência de um novo paradigma na sociologia, o paradigma das redes sociais. Os detractores desta posição académica defendem que “rede social” é um conceito útil, mas apenas uma metodologia. Para lá deste debate, fica a certeza do dinamismo da sociologia das redes sociais, visível na proliferação de revistas da especialidade, na organização de encontros científicos e na criação da associação internacional INSNA, bem como o uso interdisciplinar deste conceito (Portugal, 2006: 103-104).

⁸⁹ Isto, numa perspectiva estruturalista. Para além desta perspectiva, há outra linha de entendimento das redes sociais, herdeira de Simmel e essencialmente formalista, concentrando-se sobretudo na morfologia das redes e no seu impacto nos comportamentos (Portugal, 2006: 108). Os contributos desta abordagem estão coligidos por Leinhardt (1977).

⁹⁰ Muitos estudos usam o programa PAJEK. O livro *Exploratory Social Network Analysis with Pajek*, organizado por deNooy, MrVar e Batagelj, publicado pela Cambridge University Press, em 2005, é já um manual.

fluxos como a teoria das redes sociais, e antes impondo grelhas fechadas e fixas. Além disso, o conceito de rede apresenta, como já antes referi, algumas semelhanças com o conceito de “poema projectivo” do poeta Charles Olson, uma semelhança, entre outras vindas do próprio campo das artes, que permite observar dimensões novas, inter e transdisciplinares, não pensadas pelas teorias hoje dominantes. As abordagens quantitativas da teoria das redes sociais são criticadas por Sílvia Portugal (2006:153) porque “tendem a descrever a morfologia e a estrutura das redes de um ponto de vista sincrónico e a construir uma visão estática dos laços sociais, em que as relações tendem a ser laços “ossificados” (...)”. Nos antípodas, assente em pressupostos anti-estruturalistas (e muito desossificados), temos a teoria dos actores em rede, *Actor Network Theory* (ANT). A ANT partilha com a *Social Network Analysis* (teoria das redes sociais) a ideia da “rede”.

Para Latour, um dos fundadores da ANT, “o social é um conjunto de associações entre elementos heterogéneos, e a sociologia é a ciência de desenhar essas associações” (Latour, 2005: 5). Estes elementos heterogéneos, que correspondem aos nós, não têm de ser pessoas, podem ser elementos não humanos a quem é concedida agência, e são vistos como influenciadores da agência – no nosso caso, *blogs*. A ANT pretende traçar todas as associações que os actores conseguem estabelecer, sendo que a força dos actores reside no poder de quebrar e ligar elementos, ou seja, a forma revela intervenção, interrupção, interpretação, e interesse (Latour e Callon, 1981: 292). Pela forma/conteúdo⁹¹ de associações que estabelecem, os actores, tal como as células, vão-se diferenciando e cada órgão está permanentemente a tentar controlar o corpo todo (Latour e Callon, 1981: 285) – crescendo, podendo até formar monstros e passando a sociologia a uma teratologia (ciência médica que estuda as deformações).

Esta ideia de monstruosidade, que nasce das possibilidades ilimitadas e incontroladas, está presente também em *A ordem do discurso*, como condição do próprio discurso: se no interior de cada disciplina há proposições verdadeiras e falsas, ela repele, para o outro lado das suas margens, toda uma teratologia do saber (Foucault, 1997: 26-27); e, por isso, há que “introduzir na raiz mesma do pensamento o *acaso*, o *descontínuo* e a *materialidade* (Foucault, 1997: 44). É importante ter em mente estes (contra)pressupostos numa pesquisa que tem de lidar com teorias estruturalistas, mas

⁹¹ Uma unidade indissociável (porque não há conteúdo sem forma, nem forma sem conteúdo).

também com as contingências, casualidades e imprevistos das vidas humanas e da arte⁹².

Os contributos das redes sociais têm sido integrados na teorização e análise sobre Internet e sobre *blogs*, proliferando estudos sobre as chamadas redes sociais suportadas por computadores (RSSC)⁹³ e sobre a comunicação mediada por computador (CMC)⁹⁴ (Garton, Haythornthwaite e Wellman, 1997; Adamic, 1999; Marlow, 2004; Recuero 2004; Herring *et al.*, 2005; Adamic e Ali-Hassan, 2007; Lin *et al.*, 2007; Guerrero, 2008; entre outros). Talvez porque “a estrutura hipertextual da *Web* torna as ligações (*linking*) explícitas” e assim “os *hiperlinks* são fáceis de mapear e analisar em programas de *software* especializados” (Herring *et al.*, 2005: *online*). Estes estudos tendem a ser quantitativos, mas seguindo também a linha quantitativa dos estudos anteriores sobre o meio *offline*.

Wellman fala da organização social em termos de redes sociais⁹⁵, afirmando que a sociedade deixou de estar organizada em grupos para se organizar em redes sociais (Wellman, 2001b; 2002; 2003), o que, não sendo novo, se torna ainda mais óbvio com o advento da Internet⁹⁶. Wellman fala assim de um “individualismo em rede” (*networked individualism*): “a Internet beneficiou de, e facilitou, a transformação social do trabalho e da comunidade, de grupos em pequenas caixas, em redes sociais ramificadas e

⁹² Nas palavras do poeta Mallarmé, “um lance de dados jamais abolirá o acaso” (do poema “Un coup de des”, publicado pela primeira vez em 1987 e re-editado em 1914 na revista *La Nouvelle Revue Française*, das edições Gallimard, http://writing.upenn.edu/library/Mallarme-Stephen_Coup_1914.pdf).

⁹³ As RSSC e a CMC assumem várias formas, como e-mail, BSS (*Bulletin Board Systems*), MUDs (*Multi-User Dungeons*), IRC (*Internet Relay Chat*), *newgroups* (Wellman e Guillia, 1997: 2), entre outros.

⁹⁴ Há uma revista internacional, *online* e de livre acesso, publicada desde 1995, dedicada ao estudo da comunicação mediada por computador, a *Journal of Computer-Mediated Communication's* (<http://jcmc.indiana.edu/index.html>).

⁹⁵ Não posso deixar de referir os trabalhos pioneiros (nos anos 90) de Manuel Castells, sociólogo catalão que cunhou o conceito de “sociedade em rede”. De acordo com este autor, depois da sociedade industrial, transita-se para a sociedade em rede, que se desenvolve em torno de um novo paradigma tecnológico, o das tecnologias da comunicação e informação, de que a Internet é o estandarte. Toda a humanidade está condicionada por aquilo que acontece nas redes globais e locais que configuram a sociedade em rede – estrutura social dominante do planeta (Castells, 2005: 19-20), apoiada na economia do conhecimento e da informação organizada globalmente. A sociedade em rede não é formada apenas por nós ligados, mas por conexão e desconexão: conexão daquilo que interessa ligar e desconexão daquilo que, do ponto de vista dos interesses dominantes, não interessa ligar (Castells, 2005: 23).

⁹⁶ As comunidades não têm de ser grupos solidários; podem existir como redes sociais de parentesco, amizade e de colegas, que não vivem necessariamente na mesma vizinhança. Até aos anos 50, os sociólogos temiam que a rápida modernização, com as mudanças tecnológicas, a burocratização, industrialização e urbanização, significasse a perda da comunidade. Ou seja, a discussão sobre “novas tecnologias” e comunidade é antiga (Wellman e Guilia, 1997: 2-3).

glocalizadas. Em vez de se tornar um sistema técnico isolado, a Internet foi sendo incorporada no dia-a-dia” (Wellman, 2002: 5). Se a conectividade pré-industrial se fazia porta-a-porta (Wellman, 2001a: 232-234), ela passa agora a fazer-se “lugar-a-lugar” (Wellman, 2001a: 234-235), e a grande mudança que a Internet traz, com os computadores pessoais e as redes *wireless* (a juntar aos telemóveis), é a passagem da “conectividade lugar-a-lugar” (casas, locais de trabalhos) para uma “conectividade pessoa-a-pessoa”, baseada nos indivíduos que fazem e refazem as ligações das suas redes sociais (Wellman, 2002: 5)⁹⁷. Nesta sociedade em rede, as fronteiras são mais permeáveis, as interações acontecem com mais e mais diversificados outros, as ligações alteram-se ao longo de redes múltiplas, e as hierarquias são mais planas, ainda que mais complexas (Wellman, 2001a: 227). Este individualismo em rede traz consequências para a coesão social já que, as pessoas crêem pertencer a comunidades múltiplas e parciais (Wellman *et al.*, 2003: *online*).

Ainda de acordo com o sociólogo americano, inicialmente, tanto opositores/as como defensores/as da Internet pensavam que a “vida real” das pessoas seria diferente da sua “vida no ecrã” (Wellman *et al.*, 2006: 2). Rapidamente os estudos sobre a experiência na Internet desfizeram esta ideia: “as pessoas trazem para as suas interações *online* elementos como sexo, momento do ciclo da vida, meio cultural, estatuto sócio-económico e ligações com outros *offline*” (Wellman e Guilia, 1997: 3). E vice-versa: também levam para o meio *offline* as ligações *online*. De facto, embora a CMC transcenda o momento e o espaço, nem todos os laços são totalmente *online* ou *offline* (Wellman *et al.*, 1996: 221-222). E os estudos demonstram este vai-vém entre o *online* e o *offline*. Por exemplo, uma pesquisa quantitativa sobre os usos da Internet pelos americanos demonstrou que “a Internet está a permitir às pessoas manter laços existentes, na maior parte das vezes, fortalecendo-os e, às vezes, permitindo forjar novos laços” (Wellman *et al.*, 2006: 3). A Internet pode mesmo potenciar o envolvimento na comunidade local (real): um estudo mostrou que as pessoas que estavam em rede conheciam mais pessoas do seu bairro do que as pessoas que não estavam em rede. A Internet facilita a conectividade global mas também local (Wellman, 2002: 4-5), respondendo a um dos desafios da era pós-industrial: a contradição entre redes globais e identidades locais (Castells, 2002), em que a

⁹⁷ São os laços, criados através dos contactos e actividades *online* significativas e identitárias, que transformam o ciberespaço (*cyberspace*) em ciberlugar (*cyberplace*) (Wellman, 2001a: 229),

linguagem tem um papel central. Também em Portugal, dados do “Inquérito à Sociedade em Rede” mostram que os relacionamentos sociais tendem a reforçar-se entre os utilizadores da Internet, não havendo diminuição da disponibilidade dos cibernautas portugueses para a sua família, amigos ou outras actividades (Cardoso *et al.*, 2005: 183).

Estas redes sustentam laços fortes e fracos, onde circula informação e apoio social, quer em relações especializadas, quer não especializadas⁹⁸. Porém, embora as relações funcionem tanto *offline* como *online*, as RSSC têm as suas próprias normas e estrutura, não são meras imitações da “vida real” (Wellman *et al.*, 1996: 213).

Os laços *online* podem ser fortes⁹⁹ porque o meio facilita contactos, frequentes e recíprocos, de companheirismo e sociabilidade. Pessoas que nunca se viram, que nunca se conheceram em situação de face-a-face, podem considerar-se os amigos mais chegados (Wellman *et al.*, 1996: 221). Mas as RSSC também aumentam e diversificam o número de laços fracos (Wellman *et al.*, 1996: 231). Dizem Wellman e Guillia (1997: 8) que, tanto *online* como *offline*, os laços fracos são melhores que os laços fortes para manter contacto com pessoas de outros círculos sociais, com características diferentes. Também os laços fortes *online* têm muitas características semelhantes aos laços fortes *offline* – estimulam a frequência dos contactos, o companheirismo e o apoio social (Wellman e Guillia, 1997: 10). Por que é que as pessoas trocam informação e ajuda reciprocamente? Porque aumenta a auto-estima, demonstra-se capacidade técnica, ganhando-se respeito e estatuto, respondendo a normas de ajuda mútua.

Uma outra característica que este novo meio introduz é que a homofilia dos laços deixa de se basear em características sociais partilhadas (sexo, idade, classe) e passa a basear-se na partilha de interesses – são os interesses partilhados que inauguram sentimentos de proximidade¹⁰⁰, mesmo quando as pessoas mal se conhecem¹⁰¹.

⁹⁸ As RSSCs suportam quer relações especializadas, quer relações múltiplas: especializadas, porque a Internet encoraja a procura de recursos sociais em comunidades virtuais específicas (podem subscrever-se grupos temáticos muito variados); e múltiplas, porque os e-mails são incluídos em mensagens, alargando o alcance das mensagens a mais destinatários.

⁹⁹ Embora providenciando vários recursos, a integração numa RSSC não implica grandes investimentos de tempo, dinheiro ou energia (Wellman *et al.*, 1996: 219-220).

¹⁰⁰ No entanto, a similitude das características sociais dos participantes na Internet também forja homogeneidade cultural, além de social. Por outro lado, esta ênfase nos interesses partilhados pode ser capacitante para membros de categorias sociais com pouco *status* (Wellman, 1996: 225)

Também os/as cibernautas portugueses/as declararam usar a Internet como mais do que um meio informativo, sendo que esta é, antes de mais, um espaço de lazer, entretenimento e sociabilidade, bem como um recurso fortemente mobilizado para fins de ordem prática¹⁰² (Cardoso *et al.*, 2005: 167).

A questão do sentimento de pertença introduz o vasto debate sobre a existência, a cartografia (quantitativa e qualitativa) e o funcionamento das chamadas “comunidades virtuais” na Internet¹⁰³ (Jones, 1997; Merelo-Guervos *et al.*, 2003; Blanchard, 2004; Wei, 2004; Efimova *et al.*, 2005; Efimova e Hendrick, 2005; Chin e Chignell, 2006, 2007). Em 1997, Jones distingue comunidades virtuais de *virtual settlements*, sendo este último “um ciber-lugar em que uma comunidade virtual opera” (Jones, 1997: *online*). Para Jones, a comunidade é diferente do seu suporte – o que importa são as pessoas e as suas relações – e “os *blogs* demonstram isso na medida em que proporcionam uma comunidade virtual de blogueiros, cujo *virtual settlement* não é imediatamente identificado (...) pulverizado em diversas caixas de comentários e *posts*, outras vezes expressos em uma lista de *links* no próprio blog (Primo e Recuero, 2003: 5).

Wellman define três indicadores de comunidades virtuais – sociabilidade, apoio e identidade (*apud* Herring, 2004: 14) – e afirma que a proliferação de RSSC pode produzir uma contra-tendência na privatização da comunidade contemporânea, que se moveu para dentro da casa, quando dantes frequentava cafés, parques e bares. Contudo, porque todos os membros têm acesso a todas as mensagens (num *blog*, grupo de discussão), a interacção, neste espaço, assume as características da interacção no café, onde grupos de pessoas podem falar uns com os outros casualmente e conhecer amigos de amigos (Wellman *et al.*, 1996: 226) – são os *espaços públicos privados*, característicos da sociedade em rede (Wellman, 2001b).

¹⁰¹ Aliás, os membros de RSSCs tendem mesmo a confiar e ajudar “estranhos” – o que contrasta com relações *offline*, em que as pessoas mostram relutância em ajudar estranhos (Wellman, 1996: 223).

¹⁰² Os dados do Inquérito à Sociedade em Rede apontam para o facto de que 79, 6% dos/as cibernautas declaram usar a Internet como “lazer”; 59,9% declaram usá-la para fins “práticos”; 57, 6% declaram usar a Internet com fins “de sociabilidade; 47, 9%, para fins “informativos (de índole cultural e educativa)”; e 46, 4%, para fins “informativos (sobre a actualidade)” (Cardoso *et al.*, 2005: 167).

¹⁰³ Há mesmo uma revista internacional dedicada ao estudo das comunidades *online*, publicada desde 2004, a *International Journal of Web Based Communities* (<http://www.inderscience.com/browse/index.php?journalID=50>). Dedicada ao estudo de organizações virtuais e redes temos a revista *International Journal of Networking and Virtual Organisations* (<http://www.inderscience.com/browse/index.php?journalID=22>).

A questão da comunidade prende-se com outro debate importante no que toca a essa forma de CMC que são os *blogs*: o debate sobre a própria definição de *weblog*¹⁰⁴. Se, no início (anos 90), pouco se diferenciavam de *sites*, com o aparecimento de novos *softwares* (como o *blogger.com*) – gratuitos e dispensando grandes conhecimentos tecnológicos – assiste-se à chamada revolução da Web 2.0¹⁰⁵ e os *blogs* popularizam-se. Se em comum têm o formato (Blood, 2004), sugerindo possíveis “convenções de género” – sendo mesmo considerados por Herring (2004a) como um género¹⁰⁶ –, o conteúdo e os usos extremamente diversificados sugerem o esboroar das fronteiras de um género único (Halavais, 2002; Nardi *et al.*, 2004; Schmidt, 2007). As actuais definições de *blog* parecem ser unânimes ao caracterizarem um *blog* como *site* onde os textos são postados por ordem cronológica inversa e em que os conteúdos são actualizados regularmente¹⁰⁷ (Herring *et al.* 2005; Schmidt, 2007). Variam quanto à inclusão de *links* e/ou comentários (Amaral *et al.*, 2009: 30) como características definidoras do *blog*. Herring e outros investigadores (2004b) acusam o carácter excludente das clássicas definições de *blog* (como a de Blood, 2004) que impõem que os *blogs* tenham *links*, o que exclui *blogs* sem *links*, nomeadamente, *blogs* de mulheres e adolescentes. Também os *blogs* com conteúdos centrados nos/as autores/as (conteúdos pessoais) e não em conteúdos “externos”, são desvalorizados (não eram considerados *blogs*, mas sim diários ou blocos de notas) – e fica a pergunta é: quem define o que é conteúdo pessoal e conteúdo externo? Mas mulheres e adolescentes têm uma presença quantitativamente expressiva na blogosfera¹⁰⁸, realidade que é mascarada pelos discursos públicos sobre *blogs*, que privilegiam os *blogs* de homens adultos,

¹⁰⁴ O conceito é normalmente atribuído a Jorn Barger, em 1997 (<http://www.robotwisdom.com/weblogs/>), que usou o termo para se referir a “um conjunto de *sites* que “coleccionavam *links* interessantes na *Web*” (Blood, 2000). Mas para uma mais aprofundada discussão sobre a origem dos *blogs*, cf. Herring *et al.* (2004a). Os primeiros *weblogs* eram páginas pessoais estáticas, exclusivas de utilizadores/as que soubessem linguagem html – na fase da *Web* 1.0 – e, por isso, “Naquela época os *weblogs* eram poucos e quase nada diferenciados de um *site* comum na *Web*” (Amaral *et al.*, 2009: 28).

¹⁰⁵ Termo cunhado pela empresa O'Reilly - <http://oreilly.com/web2/archive/what-is-web-20.html>

¹⁰⁶ Herring (2004a) afirma que o *blog* é uma ponte entre documentos multimédia HTML e a comunicação textual mediada por computador, esboroando a distinção tradicional entre estes dois paradigmas dominantes da Internet.

¹⁰⁷ Por exemplo, na amostra realizada por Herring e seus investigadores (2004b), dos *blogs* seleccionados pela opção “selecção aleatória” do “*blo.gs*”, foram eliminados os *blogs* que não tinham sido actualizados nas duas últimas semanas, bem como *blogs* que não tivessem texto na primeira entrada. Amaral e outras pesquisadoras questionam-se se quando um *blog* deixa de ser actualizado, apesar de persistir na net, deixa ou não de ser um *blog* (Amaral *et al.*, 2009: 30).

¹⁰⁸ Dividindo a amostra dos *blogs* numa tipologia tripartida: diários pessoais (*personal journals*), filtros (seleccionam e promovem comentários e informações de outros *websites*) e *blogs* de conhecimento, Herring e os seus investigadores (2004a) chegaram à conclusão que 70% dos *blogs* da amostra eram diários pessoais.

reproduzindo o sexismo e o eteísmo societal sobre os *blogs* enquanto artefacto cultural. Em suma, as discussões sobre a blogosfera reportam-se a uma elite minoritária de *blogs*, referidos como *A-list* – os mais lidos, os mais citados nos *mass media*, os que têm mais *links*, que são os *blogs* com enfoque político. Como a maioria dos *blogs* não tem muitos *links* nem comentários, põe-se em causa a real interconectividade da blogosfera. Quer os *blogs A-list*, quer os que não são *A-list*, apresentam manifestações de conversas *online*, o que varia com os tópicos do *blog* e com o sexo do *blogger* – assim, a interactividade da blogosfera ocorre de forma parcial e não é uma interactividade total, contínua e ininterrupta (Herring *et al.*, 2005).

Marlow também alerta para a assimetria na distribuição da *atenção* dos públicos: poucos *blogs* concentram uma maioria de *links* [*A-list*], enquanto a maioria dos *blogs* tem poucos *links*, o que está relacionado com o tempo investido no *blog* e a frequência da sua actualização (Marlow, 2006: 2)¹⁰⁹. Outro dado é que *links* feitos entre *blogs* são uma demonstração de interesse e leitura (dos *blogs*) e não representam necessariamente relações sociais profundas (laços fortes) entre os *blogs* que se *linkam*. Neste contexto, Efimova e de Moor (2004) alertam para o facto de que, para lá dos *links*, complexas conversas-em-*blog*¹¹⁰ ocorrem, isto é, *posts* que accionam não só comentários, mas também *posts* noutros *blogs*. Um outro estudo, *qualitativo*, da equipa de Nardi (2004), concluiu que os/as *bloggers* recebem *feedback* sobre os seus *blogs*, continuam discussões sobre os temas do *blog* através de outros canais fora do *blog*, como por comunicação face a face, telefone ou por *instant messaging* – os *blogs* não são mundos fechados, mas parte de um espaço de comunicação mais vasto (e relativiza a importância dos comentários nos *posts*)¹¹¹. Marlow, referindo-se aos comentários como

¹⁰⁹ Enquanto os “*bloggers* profissionais” – aqueles cujas motivações para manter um *blog* são de ordem profissional e cujos *blogs* são blocos de notas para a vida profissional – investem mais tempo e ganham públicos mais vastos, os “*bloggers* sociais” – aqueles que mantêm *blogs* por motivos pessoais – tendem a ter um contacto pessoal com os/as leitores/as e é mais provável a formação de capital social através destes laços formados *online*. Esta categorização da autoria dos *bloggers* é proposta por Marlow (2006).

¹¹⁰ No original, *weblog conversations*. Os autores dizem que uma conversa em *blog* emerge quando um *post* num *blog* acciona *feedback* de outros/as *bloggers*, quer comentando o *post* original, quer respondendo noutros *blogs* – esta última situação cria complexidade porque a conversa espalha-se ao longo de vários *blogs*. E uma vez que cada *blog* tem o seu público, a conversa abre-se a novos leitores/as. Estas conversas em *blogs* são muito difíceis de detectar. Esta definição aproxima-se da definição de E. Jenkins de “histórias da blogosfera” (*blogosphere story*), mas estas são reacções a publicações dos *media* ou eventos externos, e aos autores interessa-lhes as conversas que emergem como reacções a *posts* originais em *blogs*.

¹¹¹ As autoras da pesquisa alertam que características podem ser atribuídas ao facto da amostra ser constituída por *blogs* com pouco público (*small-audience blogs*) (Nardi *et al.*, 2004: *online*).

forma básica de interacção social¹¹², chama a atenção para o facto de que, em *blogs* muito populares, a quantidade de respostas que um *post* recebe pode dar azo a comentários intermináveis enquanto, em *blogs* mais pequenos, a falta de qualquer resposta pode dar ao autor e leitores a sensação de que o *blog* não é lido; entre estes extremos, o comentário serve como uma forma simples e efectiva para os *bloggers* interagirem com os seus leitores (Marlow, 2004:3). Mas o estudo da equipa de Nardi aponta outra característica interessante: embora os/as *bloggers* desejem ter comentários, não aspiram a ter muitos comentários (muitas vezes porque são considerados inanes). Muitos *bloggers* gostam do facto de não terem de responder imediatamente quando “*blogam*”, como fazem por e-mail, telefone, face-a-face ou por *instant messaging*. Na configuração visual e retórica do *blog*, os comentários não são imediatamente visíveis e têm de ser abertos para ser vistos – os comentários estão nos bastidores (Nardi *et al.*, 2004). A interactividade também pode transformar-se numa tirania – ao contrário do que proclamam teorias panegíricas da Internet como comunicação (Sibila, 2006).

1.3 A L=A=N=G=U=A=G=E School

O movimento L=A=N=G=U=A=G=E, uma das actuais vanguardas poéticas norte-americanas (e não só, pois existem vários/as poetas representativos/as das suas opções teóricas e políticas já um pouco por todo o mundo) define-se por uma abordagem social e política das questões poéticas. A escola inscreve-se, de certo modo, na linha da teoria crítica marxista na literatura, representada por autores como Terry Eagleton, Frederic Jameson e Raymond Williams, e conta ainda com influências várias, decerto não a menor delas a filosofia pós-estruturalista (com nomes como Foucault, ou Deleuze e Guattari), incluindo ainda aportes da crítica feminista, representada por autoras como Judith Butler e bell hooks. Este movimento deslocou assim o entendimento redutor da poesia enquanto estética, re-localizando-o, fazendo-o regressar ao seu lugar de origem

¹¹² Marlow considera quatro tipos de laços sociais entre os *bloggers*: *blogrolls*, *permalinks* (o endereço do *blog*), comentários e *trackbacks*). Os primeiros estão disponíveis na página principal, mas quanto aos outros dois ocorrem nos arquivos (Marlow, 2004: 3-4). Os comentários, *trackbacks* e *blogrolls* são considerados mecanismos de concretização da interacção nos *weblogs*, permitida pela Web 2.0, aos quais Recuero acrescenta o e-mail (Recuero, 2004) – e omite o *permalink*. O *blogroll* é a lista de *blogs/links* favoritos, o *trackback* faz referências aos *posts* noutros *blogs*, isto é, é a ferramenta “que permite que outros *posts*, em outros *blogs*, que fizeram referência a um texto, sejam *linkados* junto dele, de modo a mostrar ao internauta a discussão que está sendo realizada em torno do assunto também por outros *blogs*” (Primo e Recuero, 2003: 3-4).

enquanto questão epistemológica e, logo, política e social (textos seminais como *Fedro* de Platão ou *Poética* de Aristóteles assim o comprovam)¹¹³. Afirma Charles Bernstein, um dos principais mentores da L=A=N=G=U=A=G=E: “todos os aspectos da escrita reflectem a política e a estética da sociedade em que se inserem; na realidade, o estético e o político fazem uma *poética* inseparável” (Bernstein, 1997: 120). É sobretudo esta concepção que une uma enorme diversidade de estilos e/ou estratégias poéticas.

Para estes poetas, a poesia é pesquisa epistemológica quando procura novas formas: “a poesia é a aversão à conformidade na procura de formas novas (...). Por forma, entendo maneiras de juntar as coisas, ou de as isolar despojadas, maneiras de dar conta do que é importante para cada um de nós, ou do que a poesia lança para um ar imaginário. (...) Por forma, entendo como cada um de nós interpreta aquilo que tão insistente e incompreensivelmente, rodopia à nossa volta” (Bernstein, 1997: 102). Ou seja, para o movimento L=A=N=G=U=A=G=E, um/a poeta trabalha, em primeiro lugar, na forma e com a forma. Esta aversão à conformidade constitui-se como “contra-convenções colectivas” (Bernstein, 1997: 111).

A forma forma o conteúdo e vice-versa: “A dinâmica formal num poema cria conteúdo através das formas, dos sentimentos, das atitudes e estruturas que compõem o poema” (Bernstein, 1997: 109). O que dá forma à forma é a ideologia, que confere ao poema “a densidade de uma existência social materializada” (Bernstein, 1997: 103).

Mas o enraizamento social da poesia não se pode explicar só pela ideia da materialidade da linguagem tal como ela tem sido apresentada pela teoria estruturalista mais redutora – porque a materialidade da linguagem é uma materialidade social, não de espíritos, mas de corpos: a corporeidade da linguagem e do texto. Por isso, a materialidade é responsabilidade. A forma forma-se *para e num* destinatário social. Se um/a leitor/a não “perceber” tudo num poema, não faz mal, uma vez que é mais ou menos essa a nossa experiência do quotidiano. Por isso é que, em “Artifício e Absorção”, Bernstein (1992) defende que a poesia deve ser difícil, e resistir. A poesia é artifício que pede uma linguagem da impermeabilidade. Afinal, como diz Adorno, “as pessoas só consideram compreensível aquilo que não chega a exigir-lhes compreensão;

¹¹³ Esta é uma perspectiva que se opõe radicalmente à do teórico americano Harold Bloom e seus seguidores. No seu livro *O Cânone Ocidental* (1994), Bloom considera que o estético é uma esfera autónoma do político e do social, irredutível a ideologias. A visão bloomiana da literatura e do estético apresenta-se assim redutora e, sobretudo, machista e racista.

só a palavra que, na verdade, está alienada, marcada pelo comércio, os toca como familiar.” (Adorno, 1997: 180).

O movimento L=A=N=G=U=A=G=E separa-se assim de uma determinada maneira – errada, segundo eles/as – de entender o Romantismo¹¹⁴ que concebe a poesia, a lírica, como expressão pura de sentimentos humanos universais; e o poeta, como representante dessa voz humana universal. O movimento L=A=N=G=U=A=G=E opõe-se à falácia da autenticidade romântica, propondo, pelo contrário, o “uso anti-autêntico e não-sincero da forma”, o excesso, o sarcasmo; um campo textual multidimensional” (Bernstein, 1997: 112-113) – porque o problema da sinceridade e da autenticidade é que se constituem como “uma voz falocrática da verdade e da sinceridade, como uma voz que esconde o seu carácter parcial insistindo na sua centralidade, objectividade ou neutralidade”, auto-proclamando-se como voz pública e universal, quando autoridade e convenção não passam de construções históricas (Bernstein, 1997: 115).

Ao recusar a possibilidade de sinceridade e a autenticidade (pela própria natureza da linguagem e do sujeito), o movimento L=A=N=G=U=A=G=E é antiformalista e não-moderno (que não é o mesmo que não-modernista), porque se recusa a tratar – como nos mapas formalistas e do *New Criticism*¹¹⁵ – os progressos estilísticos e os avanços técnicos como “autónomos” numa forma de arte, sem que se recorra a qualquer explicação sócio-histórica. Por exemplo, as inovações vindas de artistas brancos, masculinos e heterossexuais não são “puramente” estilísticas, diz Bernstein (1997: 113-114). Em suma, Bernstein (1997: 120) pretende que “as inovações estilísticas devem ser reconhecidas não só como convenções estéticas alternativas, mas também como formações sociais alternativas” e pretende que “as práticas discursivas normativas” sejam lidas “em termos do sentido político das suas estratégias formais” (Bernstein, 1997: 114).

Em entrevista a Graça Capinha, Bernstein explica a grafia L=A=N=G=U=A=G=E: “ainda que a matéria seja a mesma, feita do todo das partes que

¹¹⁴ Relembro que o Romantismo surgiu como contra-poder (vindo das elites, é certo), como crítica ao industrialismo e ao instrumentalismo iluminista (cf. Santos, 2002b: 75).

¹¹⁵ O Formalismo Russo, o *New Criticism* anglo-americano e a Estilística são considerados os três mais influentes movimentos de teoria crítica e literária da primeira metade do século XX (Aguiar e Silva, 2005: 15). O *New Criticism* foi o grande inventor do “close reading”, uma técnica de análise de texto que o entende como objecto, como corpo – cuja observação tem de prevalecer acima de todas as questões à volta do texto (biografia do autor, contexto histórico e social, etc). Esta técnica foi reformulada e hoje usa o *close reading* de forma menos radical, incluindo os contextos históricos, sociais e políticos.

permanecem ao longo da história, ao poeta cabe repetir (daí o sinal “=”), mas nessa repetição abrir a fenda onde outro sentido se poderá produzir” (Bernstein *apud* Capinha, 2001: 120). Se a linguagem é a mesma, a inovação só pode acontecer pela forma, pela busca de formas outras, que fendam sentidos dominantes. Se apenas se reproduzirem as formas existentes – facilmente reconhecíveis – reproduz-se a cultura dominante, a cultura oficial, e é-se, segundo Bernstein, um mero ventríloquo. É este o risco de nos ficarmos pela repetição (da linguagem, da forma): “é transformarmo-nos em marionetas controladas/faladas pela voz ventríloquizante do discurso que domina – também presente em muita poesia, que assim se faz (e assim se deseja) facilmente “canonizável”. (Capinha, 2001: 124) Porque “a ventriloquia é a língua mãe”, diz uma outra poeta L=A=N=G=U=A=G=E, Rae Armantrout (*apud* Capinha, 2001: 124).

Esta “aversão à conformidade” torna a poesia uma arena de questionamento da “autoridade” e da constituição dos significados: de valores, do “eu”, das filiações de grupo nacionais, estatais, linguísticos, étnicos, estéticos. A poesia questiona estas entidades e convenções provisórias *através* da e *na* linguagem. Ou seja, a poesia interpela a linguagem, a poesia “interroga como a linguagem constitui, e não simplesmente reflecte, significado social e valores” (Bernstein, 1999: 4). Porque não há significados e valores “intrínsecos”(? naturais?) a nenhuma forma ou linguagem: tudo são artifícios forjados, num processo histórico e social continuado. Esta “aversão à conformidade” afasta a poesia da cultura dominante, afasta a poesia “do desejo insaciável – que é também ódio – que esta cultura tem de assimilação”(Bernstein, 1997: 102), afasta a poesia do que é apenas reconhecível, afasta a poesia da regra, afasta a poesia das convenções dominantes.

O meu *corpus* de análise afasta-se assim, com base no breve resumo que aqui faço da teoria L=A=N=G=U=A=G=E, da poesia lírica, da exaltação do “eu”, de uma poesia da expressão do sujeito lírico, na sua forma romântica; mas afasta-se também da poesia com influências do realismo social, a dita “poesia de combate”. Foi uma poética de aversão à conformidade, uma poética “agonista”, no dizer de um outro teórico, Jean-Jacque Lecercle (1990) próximo da L=A=N=G=U=A=G=E, que foi observada e analisada neste trabalho.

Assim, os/as poetas não são entendidos como entidades “neutras”, porque não se pode estar fora, nem acima, do social e fingi-lo é “mistificação e má-fé, que tem como

objectivo reforçar a autoridade das nossas próprias afirmações” (Bernstein, 1997: 103). Interessam os/as poetas que aceitam entrar numa guerrilha contra as “imagens oficiais do mundo que nos são despejadas pela goela abaixo” (Bernstein, 1997: 104). E se os poetas decidem entrar nesta guerrilha, então, a poesia consegue “rachar ao meio o processo premeditado de des-realização social” e consegue “fornecer um lugar para a construção de configurações e factos sociais e imaginativos que, em tudo o resto, são ignorados” (Bernstein, 1997: 104). Como Graça Capinha (2001) diz, é este o efeito, simultaneamente, mágico e científico da poesia.

A poesia que me interessa é a poesia enquanto prática epistemológica e/ou a poesia enquanto prática social e política, que procura novas formas para dizer o que ainda não é, mas pode vir a ser – uma poesia que serve novas possibilidades e não, uma poesia que serve a realidade existente; interessa-me uma poesia que procura “semear outras soluções”¹¹⁶.

Mas isto tem consequências para os/as poetas, pois há sanções para quem sai dos confins estilísticos – os seus trabalhos podem não ser “publicáveis”, por não pertencerem à ordem discursiva dominante (Foucault, 2001). Mas não há apenas consequências literárias. Como diz Graça Capinha, “estes poetas [L=A=N=G=U=A=G=E] são uma ameaça para a convenção – não para a convenção literária *tout court*, mas para os significados que socialmente aceitamos como “universal” e, especialmente, para os significados que socialmente aceitamos para “humano” – uma ameaça para a voz pública e opressora que é o senso comum.” (Capinha, 1997b: 120)

O projecto poético-democrático dos L=A=N=G=U=A=G=E, na esteira da grande tradição norte-americana que inclui nomes como Whitman, Williams, Olson e Duncan, pretende: “o parcializar daqueles elementos estilísticos e culturais que são hegemónicos, colocando todas as práticas de escrita ao mesmo nível de um ponto de vista social” (Bernstein, 1997: 120). Esta é parte da premissa de Graça Capinha: “não há poetas com “P” grande e poetas com “p” pequeno. Há poetas. Gente que trabalha ludicamente o material sonoro, de natureza social e histórica, a que chamamos linguagem e que, nesse jogo, nos ilumina a realidade. Os P’s grandes e p’s pequenos são

¹¹⁶ Glosa da colectânea organizada por Boaventura de Sousa Santos (2004), *Semear outras soluções: os caminhos da biodiversidade e dos conhecimentos rivais*.

os p's dos diferentes poderes que avaliam e julgam esse trabalho” (Capinha, 1997a: 65-66). Cada um desses poderes (a Academia, o mercado, os *media*, a comunidade) exerce-se e coage de modo diferente. Esta ideia de que a poesia é para todos/as e não, para um génio inspirado é sintetizada por Eftekhari, num número especial da *Revista Crítica de Ciências Sociais* dedicado ao tema “Os Poetas e o Social”: “a poeticidade [relação com o sensível e com a exigência da sua transformação] é apanágio de todo o ser humano” (1997: 55).

A operacionalização destes princípios teóricos está patente na análise de dois poemas (de dois destes/as poetas-*bloggers*), através da técnica de *close reading*, que pode ser lida no anexo 1.

1.4 Cânone “só há um”: e blogosfera(s)?

O cânone literário é o conjunto de obras que, num dado momento, num certo lugar, exigem “formas especiais de atenção” (Kermode, 1991: 15). Diz-nos Maria Irene Ramalho que “Quando se fala de cânone, o que está em causa é a identidade cultural de países, nações, povos; ou simples comunidades ou organizações (academias, universidades, departamentos)” (Ramalho, 1994: 17). O cânone relaciona-se, sobretudo, com a legitimidade e a autoridade e, por isso, é uma questão política e ideológica – não apenas estética¹¹⁷: “discutir o cânone nas humanidades não é, pois, um debate meramente estético, a não ser que entendamos que o estético participa do social e do político” (Ramalho, 1994: 19).

Os fazedores do cânone -- aqueles que controlam os usos correctos da língua (Ramalho, 1994: 17) -- não são os mesmos ao longo do tempo, nem os mesmos em todas as sociedades; por isso, os cânones variam no espaço e no tempo. Como diz Spivak, não pode haver uma teoria geral dos cânones: “os cânones garantem as instituições tal como as instituições garantem os cânones” (*apud* Ramalho, 1997: 19). A canonização implica que o saber é legislável e é legislado pela inclusão e exclusão (o que entra ou não nos programas, o que é ou não aceite para publicação, quem é ou não promovido) (Ramalho, 1994: 19). A Academia, com as suas Universidades e Centros de

¹¹⁷ Ao contrário do que defendem teóricos como Harold Bloom (1994), que acreditam na existência de universais estéticos e antropológicos que permitem a valoração intemporal e universal de certas obras (e autores) – posição aqui rejeitada.

Investigação, tem sido responsável, com a sua autoridade, pelo cânone literário e tem legado esse cânone às Escolas, no ensino básico e secundário. Mas o Mercado¹¹⁸ também tem um papel fulcral ao determinar o que é publicável (o filtro começa nas editoras) e o que é vendável (com os seus *rankings* de venda, a duração nas montras das livrarias, os selos de *best-seller*). Também os *Media*, quer sejam generalistas (suplementos culturais), quer sejam especializados, têm tido um papel crescente na divulgação e ocultação de obras e autores. Em 1994, Maria de Lurdes Lima dos Santos (1994: 126) destacava como um “fenómeno, a crescente participação nos *Media* dos detentores da chamada cultura académica”. Hoje é um fenómeno consolidado, como aponta o estudo de João Pedro George (2005) sobre escritores consagrados: “algumas das actividades que têm servido de substitutos dessa fraca profissionalização encontram-se ao nível da escrita para jornais e revistas [como crítico literário ou académico] bem como nas traduções”, o que, “para além de representar uma fonte suplementar de rendimentos, desempenha um papel importante no processo de produção, distribuição e consumo literário”, sobretudo, sublinho, porque “em torno da redacção de uma revista é possível definir algumas redes de relações sociais (George, 2002: 90-91). Além disso, muitos escritores estão ligados a cargos políticos ou têm um elevado nível de integração em cargos institucionais (George, 2002: 85-86). Isto permite-nos perceber que, embora não profissionalizados, os/as escritores/as portugueses/as consagrados/as (sobretudo homens) gozam de grande influência social e política e dominam os circuitos de produção literária. Embora não profissionalizados, os escritores não têm uma actividade precária como as dos actores estudados por Borges (2001) ou Correia (2003), mas formam o que Sílvia Portugal (2006) designaria, noutra contexto, por “redes encapsuladas”¹¹⁹, baseadas em laços fortes e positivos com quem está dentro da rede e excluem nós exteriores à rede. Finalmente, também as associações de escritores, com os seus prémios literários, actuam como mecanismos de consagração. Perelman (1996: 9) afirma, com ironia, que os galardões substituíram a aura na era pós-canónica da reprodução literária.

¹¹⁸ Embora o mercado editorial, em Portugal, seja caracterizado como pequeno e frágil, já que o mercado nacional é de pequena escala, o mercado de exportação é limitado (sobretudo se comparado com Espanha) e Portugal apresenta baixos índices de leitura (Gomes *et al.*, 2005).

¹¹⁹ Tomo de empréstimo a Sílvia Portugal o conceito de “redes encapsuladas” que a autora usa para se referir às redes cujo único núcleo estruturante são laços de parentesco restrito, que são laços fortes (Portugal, 2006: 540-542). Re-utilizo-o no contexto deste trabalho, em que o objecto de estudo é o campo/mundo da arte e não a esfera familiar, por isso, não são os laços de parentesco, mas os laços de afinidade profissional os laços estruturantes das redes destes/as escritores/as canónicos.

Apesar desta (pouca) pluralidade de *gatekeepers* do cânone em Portugal, o cânone nunca foi alvo de grande contestação (Ramalho, 1994: 15). Nem o crescente interesse pela literatura africana lusófona parece conculcar o cânone, como Maria Irene Ramalho se questionava, já em 1994. Os textos de autores/as africanos/as que têm visibilidade são aqueles que a literatura portuguesa consegue assimilar e traduzir, assim canibalizando a diferença do outro, do estrangeiro. Como diz Bernstein, a propósito dos E.U.A, “dentro do espaço emergente de diversidade cultural oficial, seleccionam-se frequentemente as figuras da diferença que narram numa forma facilmente assimilável – para não dizer absorvível – pelas formas convencionais da cultura dominante” (1997, 107-108). Estes/as autores/as estão publicados/as (e devidamente rotulados) na colecção “Outras Margens” da editora Caminho: “destina-se a publicar autores que, não sendo portugueses, escrevem em português: de Timor ao Brasil, de Cabo Verde e Guiné-Bissau a Moçambique, Angola e São Tomé e Príncipe. Um vasto panorama de literatura estrangeira em português.”¹²⁰. Dos 79 títulos desta colecção, contei publicados apenas 15 títulos escritos por mulheres (Ana Paula Tavares, Paulina Chiziane, Conceição Lino, Cristina Mello e Ana Mafalda Leite, Maria Alexandre Dáskalos e Betty Mindlin)¹²¹.

O cânone literário português é monolítico, branco e masculino¹²²: os mesmos nomes (de homens brancos) são repetidos nos vários mecanismos de consagração. Num pequeno estudo que fiz no âmbito da licenciatura, observando o *Mil Folhas*¹²³ e algumas revistas literárias, de 2000 a 2004, detectei uma polémica sobre a possibilidade da emergência de uma nova geração de poetas portugueses, despoletada pela publicação de duas antologias diferentes: *Anos 90 e Agora* (2001) e *Poetas Sem Qualidades* (2002). Embora os antologiadores fossem dois poetas diferentes (Jorge Reis-Sá e Manuel de Freitas, respectivamente) e os prefácios se inscrevessem em duas tradições literárias diferentes e, até, contundentemente diferentes, os poetas antologados eram

¹²⁰ Definição e descrição da colecção no site: http://html.editorial-caminho.pt/produto_coleccao_listaproductos_q1area -- 3Dcatalogo -- 3D_obj -- 3D32688 -- 3D_col -- 3DOutras -- 2520Margens_q236_q30_q41_q5.htm

¹²¹ Cf. Anexo 2.

¹²² Cf. Anexo 3, 4 e 5, onde, a título exemplificativo, se pode observar como os nomes dos poetas (e de algumas, poucas, poetas) se repetem em (alguns dos) vários mecanismos institucionais: prémios literários, catálogos de editoras de poesia, e nos *media* impressos.

¹²³ *Mil Folhas* era o nome do suplemento cultural do jornal *Público* (que por sua vez veio substituir o suplemento cultural *Leituras*). Actualmente, o suplemento cultural do *Público* é o *Ípsilon* (notando-se, até pelos títulos dos suplementos culturais, um decréscimo da atenção mediática dedicada à Literatura).

praticamente os mesmos¹²⁴. O que diz muito sobre o panorama literário português e sobre a ausência de discussão, depois de 48 anos de fascismo (Capinha, 2001).

Ron Silliman, poeta e teórico L=A=N=G=U=A=G=E, afirma que o processo de canonização pública é uma doença, rejeitando a legitimidade da própria existência de um cânone: “Os cânones públicos incapacitam os leitores e fazem desaparecer poetas. São actos conscientes de violência” (Silliman, 1990: 153). Alerta ainda para o facto de que não se pode definir o valor literário sem especificar o/a leitor/a em questão (valorável para quem? com que fim?) Deslegitimado o cânone público, há que contestar as instituições das quais depende a sobrevivência social da poesia e dos poetas – nomeadamente a Universidade. Sem contestação, o resultado é a amnésia canónica e a queda no esquecimento (Silliman, 1990: 169).

Também os Media contribuem para esta amnésia canónica, para a homogeneização dos públicos e para a rotulagem de “elitista” de tudo o que não seja reconhecível – o que Bernstein, num outro contexto, apesar de tudo, mais democrático, apelida de “demagogia populista” e “quase-totalitarismo” (Bernstein, 1999: 15-16). O trabalho cultural pode não ser “habitual”, mas isso não quer dizer que não seja acessível – é preciso que a poesia esteja presente no espaço público, porque o problema dos/as artistas não é que os seus trabalhos não falem para o público: o problema é que há poucos espaços públicos onde lhes seja permitida a entrada (Bernstein, 1999: 15).

Boaventura de Sousa Santos (2002: 238) afirma que a experiência social mundial – e aqui deve ser incluída a experiência literária – é mais ampla e variada do que a da tradição ocidental, científica e filosófica – acrescento, literária (canónica) – conhece. Por isso, esta experiência está a ser desperdiçada e, pior, está a ser ocultada ou desacreditada, produzindo inexistências e invisibilidades. Este autor defende que se deve combater este desperdício e tornar visíveis as iniciativas e movimentos alternativos, dando-lhes credibilidade. Isto só é possível através de uma razão cosmopolita¹²⁵ (ao invés da racionalidade ocidental dominante). Destaco, ainda de acordo com o sociólogo português, um dos cinco modos de produção de não-existência, a monocultura do saber, que produz entre as formas de não existência: o ignorante

¹²⁴ Cf. Anexo 6.

¹²⁵ A razão cosmopolita funda-se em três procedimentos epistemológicos: sociologia das ausências (para expandir o presente e permitir ver as experiências sociais disponíveis), sociologia das emergências (para contrair o futuro e permitir ver as experiências sociais possíveis) e a tradução (capaz de criar uma inteligibilidade mútua entre experiências possíveis e disponíveis, sem destruir as suas identidades) (Santos, 2002: 239).

(Santos, 2002: 248-249). A monocultura do saber “consiste na transformação da ciência moderna e da alta cultura em critérios únicos de verdade e de qualidade estética, respectivamente. A cumplicidade que une as “duas culturas” reside no facto de ambas se arrogarem a ser (...) cânones exclusivos de produção de conhecimento ou de criação artística. Tudo o que o cânone não legitima ou reconhece é declarado inexistente. A não existência assume aqui a forma de ignorância ou incultura” (Santos, 2002: 247). Sousa Santos propõe que esta monocultura do saber seja combatida através de uma “ecologia dos saberes”, que consiste na “identificação de outros saberes e de outros critérios de rigor que operam credivelmente em contextos e práticas sociais declarados não existentes pela razão metonímica.” (Santos, 2002: 250). Para expandir o presente, há que olhar para as práticas literárias, para as poéticas (o *fazer*) disponíveis, que são ocultadas pela tradição e pelo cânone, para torná-las contemporâneas, isto é, visíveis. E, também, ousar propor outras poéticas possíveis.

Para além do cânone, para além das instituições da “cultura dominante”, que provocam “asfixia cultural”, também Bernstein propõe instituições que possam servir como alternativas às instituições literárias (e políticas) dominantes. Essas instituições são a imprensa de poesia independente, como revistas, jornais, folhas, boletins, etc.; e as colecções de poesia (Bernstein, 1999: 147). Bernstein aponta também a importância do meio electrónico como meio de distribuição dos trabalhos poéticos e refere ainda a importância das livrarias independentes: “O poder das instituições alternativas da poesia é o seu compromisso com escalas que permitam o florescimento da forma de arte, não o maximizar das audiências; que permitam a produção e a apresentação, não a publicidade; que permitam explorar o desconhecido, não manufacturar o re-conhecido” (Bernstein, 1999: 153-154).

Na esteira de Santos e Bernstein, considere os *blogs* de poesia como uma das instituições alternativas¹²⁶ à “cultura oficial” literária (Bernstein, 1999), ao cânone literário, e à monocultura do saber. Considerei a blogosfera um dos meios literários (ainda) não-canónicos. Mas não basta ter um *blog* para não ser considerado “poeta canónico” – vários poetas canónicos também têm *blogs*. Aliás, como diz Lovink (2008: 2), a cultura dos *blogs* não pode ser, por definição, estandarte de um “anti-

¹²⁶ Não quero com isto dizer que sejam “opostas”, autónomas e independentes (em relação às dominantes). Distancio-me de posições binárias, como a de Alexandre Melo, que, contrastando o centro com a periferia, aconselha a periferia a afirmar-se contra o centro – num despotismo elitista que não deixa de continuar a caracterizar as elites portuguesas – a ser uma alternativa e a não copiar acriticamente o modelo central de afirmação cultural (Melo, 1994: 151-152).

establishment”¹²⁷. Proponho, esclarecendo a minha posição de observadora, operacionalizar a pertença dos/as poetas ao cânone literário português da seguinte maneira:

- Exercer crítica literária nos suplementos dos jornais generalistas de grande tiragem, como, por exemplo, o *Público* e o *Expresso*, o *Sol*, o *Diário de Notícias*;
- Ser referido (crítica literária e/ou recensões a livros) nesses jornais e/ou em jornais e revistas especializadas, como o *Jornal de Letras*, *Vértice*, *Colóquio-Letras*;
- Exercer funções académicas;
- Ser objecto de estudo de teses académicas literárias;

Definirei a “não pertença” ao cânone pela negação destas premissas. Mas esta dicotomia (canónico/não-canónico) não deve ser hipostasiada.

Num trabalho sobre a construção da nação nas revistas literárias do início do século XX, Maria José Canelo, adoptando o quadro teórico proposto por Homi Bhabha, conclui que estas publicações (não canónicas à época) não devem ser entendidas como discursos de intervenção, porque o discurso modernista não é só um contradiscurso como é também um suplemento (Canelo, 1997: 8). Bhabha define duas estratégias de apelo à Nação: 1) a pedagógica, estratégia adoptada pelo discurso central, o discurso nacionalista que constitui (inventa) o povo enquanto objecto – e aqui recordo Spivak (1994), quando afirma que os/as subalternos/as não têm voz, porque as elites falam por ele/a; e 2) a performativa que, encenando o povo como sujeito actuante, se coloca como modelo alternativo da construção da identidade nacional, em processo, sendo por isso um discurso minoritário. Este é o discurso suplementar (no sentido derridiano, podendo significar tanto a alternativa como a completude), que interroga totalidades e autenticidades imaginadas (Canelo, 1997: 16). A questão é que ambos os discursos, minoritário e central, se entrecruzam, [se confrontam], criando um espaço e tempo intermédios, o espaço liminar (“*inbetween*”), donde emerge a heterogeneidade e as contradições da própria nação e das identidades nacionais (Bhabha *apud* Canelo, 1997: 22).

¹²⁷ Refere-se ao facto de, por exemplo, a maioria dos *blogs* políticos serem conservadores. Em Portugal, num estudo sobre *blogs* políticos, os/as inquiridos/as da amostra posicionaram-se politicamente do seguinte modo: 18 *blogs* consideram-se de Centro-Direita ou Direita; 15, de Centro-Esquerda ou Esquerda e 2, não definiram o seu posicionamento (Canavilhas, 2005: 16).

Entendendo o discurso central como o discurso (e os actores) do cânone e o discurso suplementar/minoritário como o discurso da blogosfera (e dos/as poetas *bloggers*), situado nos interstícios híbridos do discurso central, tentarei observar que espaços identitários liminares são construídos e usados, bem como a possibilidade de entender a literatura na blogosfera como “literatura menor” (Deleuze e Guattari, 1986). A literatura menor é um conceito que designa não um tipo de literatura, mas as condições revolucionárias para toda a literatura, no coração do que é chamada a grande literatura, a literatura dos mestres/senhores (Deleuze e Guattari, 1986: 18); neste caso, a literatura nos *blogs* faz-se dentro da literatura maior que é a d’ “a língua de papel”¹²⁸. As três características da literatura menor são a desterritorialização da linguagem, a ligação do individual ao político (tudo nas literaturas menores é político) e tudo, nas literaturas menores, tem um valor colectivo de enunciação (Deleuze e Guattari, 1986: 18).

1.4.1 Blogs e blogosfera: o caso português

O *blog* é uma forma de publicação de poesia e de circulação de poesia em ambiente digital, uma forma de hiperedição (Portela, 2003)¹²⁹ que conta com ferramentas que o tornam diferente de um “livro transposto” ou de um *site*. Considerarei como *blogs* de poesia, *blogs* constituídos maioritariamente por poemas da autoria dos/as *bloggers* (não canónicos), mas que podem também conter outros elementos semióticos, tais como imagens, som e vídeo, que contribuem para expandir as possibilidades de leituras – de facto, uma das características da blogosfera é a hibridização dos sistemas semióticos (Babo, 2000: 2). Bernstein defende as potencialidades democratizadoras do meio digital para a literatura e a Internet como um meio crucial para a distribuição de trabalhos poéticos, bem como um meio privilegiado para obter informação sobre livros e revistas e ainda “para trocas de ideias e de trabalhos (*work-in-progress*), a nível nacional e internacional” (Bernstein: 1999: 152).

¹²⁸ Esta é a designação que Deleuze e Guattari (1986: 16) dão à língua alemã.

¹²⁹ A hiperedição consiste “na transposição de formas bibliográficas para o meio digital, em particular através de edições electrónicas e de arquivos em linha”, por oposição à hiperescrita, que consiste na “utilização dos recursos do ambiente digital (plataformas, aplicações, formatos de ficheiro e outras variáveis computacionais) para a produção literária”. Neste trabalho não tratarei a hiperescrita. Em Portugal, destaco o trabalho pioneiro e interdisciplinar do Centro de Estudos sobre Texto Informático e Ciberliteratura (CETIC) na produção e reflexão de hiperescritas: <http://cetic.ufp.pt/>.

Diz Babo que “as novas tecnologias têm vindo a desafiar a instituição literária, os seus limites, a sua autonomia, as suas categorias, os géneros literários, os sistemas semióticos” (2000: 2). De facto, a hiperedição altera as condições da edição em papel. Desaparece a figura do editor, um dos *gatekeepers* das indústrias culturais, ou melhor, esse papel acumula-se no/a autor/a, que gere o conteúdo e a forma do *blog*¹³⁰. E se o mercado de poesia representava já um pequeno nicho no mundo das indústrias culturais, o facto de a hiperedição ser gratuita – para quem tem acesso a computador e Internet¹³¹ – é a radicalização da “economia do avesso” (Bourdieu, 1993). Também Bernstein afirma que “a poesia é uma economia negativa – chamemos-lhe [economia] poética” (Bernstein, 1999: 150). Os valores do mercado são virados do avesso pelas pequenas publicações, que usam meios de reprodução baratos¹³².

Ferramentas como o comentário conferem aos *blogs* uma capacidade interactiva muito forte¹³³ e aproximam-no de certas características da oralidade: “a escrita digital frequentemente toma as características da *performance*, assemelhando-se a géneros orais tradicionais” (Herring e Danet, 2007: 8) – neste caso, poesia oral. Esta interactividade é proclamada como uma característica radical da Internet, em que “os receptores também são transmissores. É um *medium* definido pela troca em vez da entrega” (Bernstein, 1999: 75), em que autor/a e leitor/a têm a possibilidade de diálogo/confronto público, em que o/a leitor/a pode interromper e/ou continuar o poema – se desde sempre o texto está aberto à pluralidade de leituras, a ferramenta comentário concretiza tecnicamente esta possibilidade e integra o próprio texto. As pessoas deixam

¹³⁰ Ressalvo que a acumulação de papéis autor/editor tem também acontecido no mundo da literatura impressa e é, aliás, uma característica das (chamadas) “pequenas editoras” ou “editoras independentes

É o caso da *&etc* (Vitor Silva Tavares), da editora *Canto Escuro* (Vitor Vicente), da *Elefante Editores* (J. A. Nunes Carneiro), da *Temas Originais* (Xavier Zarco), da *Palimage* (Jorge Fragoso), da *Livro do Dia* (Luís Filipe Cristóvão), da *Casa do Sul* (Manuel Silva Terra), entre outras.

¹³¹ O que é “omitido” no *slogan* dos *blogs* que anuncia: “criar um *blog* é gratuito. Criar um *blog* é fácil e só demora 1 minuto” - <https://www.blogger.com/start>

¹³² Os/as leitores/as dos/as poetas L=A=N=G=U=A=G=E acreditam que, quanto mais modestos os meios de produção, mais íntegro é o conteúdo das publicações; nos anos 70, os/as poetas L=A=N=G=U=A=G=E puseram a tecnologia ao serviço da poesia: quando o *offset* começou a dominar a indústria do impresso, o *letterpress* tornou-se muito barato e permitiu a pequenas editoras produzir livros com poucas despesas. (Bernstein, 1999: 151).

¹³³ Como o texto pode ser modificado a qualquer momento, esta comunicação distingue-se da comunicação de massas – reprodutível, em série. Tal como no teatro, em que cada actuação é única e irreproduzível, também aqui a poesia é irreproduzível – como é a poesia ao desafio. De notar que a “interactividade” não é uma característica que a arte adquira com a Internet! Desde os primeiros modernismos, a arte procurou incluir o público como parte fundamental da obra de arte, em *performances* e *happenings* – assim recuperando a função primeira de toda a arte, uma função social encontrada no ritual.

de ser meras consumidoras, pois a qualquer momento, podem tornar-se (co)autore/as¹³⁴, re-escrevendo o texto. Como diz Babo, “a digitalização da arte e da literatura têm como consequência imediata a nomadização do leitor-espectador, por um lado, a sua imersão perceptiva e corpórea, por outro, no próprio interior do texto-imagem” (2000: 4). É a isto que se refere Jenkins (2006), quando fala dos *blogs* como um *media* de “cultura participatória” que desfaz a rígida fronteira entre produtores e consumidores, sendo que estes últimos passam a ser encarados como agentes; mas no entanto, reconhece Jenkins, não têm todos o mesmo estatuto, nem o mesmo poder – por exemplo, as corporações têm mais poder que os indivíduos (Jenkins, 2006: 3). A título de exemplo, o *blog* do José Saramago não tem o mesmo poder que o *blog* de um/ autor/a anónimo/a não publicado/a – mas o *blog* de um/a autor/a não publicado/a pode, potencialmente, tornar-se tão “popular” quanto o *blog* do José Saramago.

Sendo participatória, num contexto de produção cultural crescentemente industrializado, a blogosfera, sobretudo a literária, tem uma natureza periférica duplamente marcada: a poesia em si é uma actividade marginal em Portugal (por comparação com outras actividades artísticas¹³⁵); e os *blogs* de poesia são periféricos em relação aos *blogs* de política e jornalismo¹³⁶. Estas características podem estar a operar uma “descontinuidade nas lógicas dominantes do consumo cultural – privadas, individualizadas e instituintes de uma simultaneidade universalizante – ao promover uma temporalidade pautada pela interacção ritualizada entre criadores e público” (Baptista *apud* Correia, 2003: 82); e a produzir uma localização/contextualização que vai contra critérios estéticos universais (Bernstein, 1997: 105).

Se muito se tem falado de uma “revolução digital” a propósito do aparecimento dos *blogs*, lembremo-nos do que aconteceu com uma outra revolução no mundo ocidental, a invenção da imprensa, por Gutenberg, no século XV – com a qual, creio, a revolução digital tem paralelos. A imprensa permitiu a produção de um elevado número

¹³⁴ Alguns teóricos referem-se a estes públicos como “produtizadores” (*producers*) (Bruns e Jacobs, 2006).

¹³⁵ As “Estatísticas da Cultura 2008”, do INE, revelam algumas práticas culturais realizadas pelos indivíduos em estudo (18 a 64 anos) relativas ao ano de 2007: 25,3% tinha realizado actividades de fotografia, filmes ou vídeo; 7,9% tinha realizado actividades de pintura, desenho, escultura ou desenho gráfico (inclui desenhos em Websites), 7,2% dos indivíduos fez parte de espectáculos envolvendo canto, dança, representação ou música; 5,9% dos indivíduos tinha desenvolvido actividades de escrita em prosa, poesia, contos. (www.ine.pt)

¹³⁶ Na amostra do estudo de Hugo Silva sobre a blogosfera portuguesa, apenas 4% dos *bloggers* categorizaram o seu *blog* como *blog* de poesia e 3% categorizaram o seu *blog* como literário (Silva, 2005: 24).

de exemplares e subsequente aumento da circulação e do acesso dos (poucos) cidadãos alfabetizados (burgueses). Mas, aquando do aparecimento da imprensa aparecem também reacções hostis a este invento, na transição do século XV para o XVI, de homens de letras, eclesiásticos e leigos, os vários agentes na luta pela monopolização da produção de conhecimento e saber, que viam “a difusão como profanação”¹³⁷ (Chartier, 1990: 125). Com o aparecimento da Internet e dos *blogs*, estas preocupações parecem ter eco nas considerações de alguns académicos e escritores¹³⁸, preocupados como o “amadorismo” e “irresponsabilidade” que a popularização das novas tecnologias possa trazer.

Uma atitude diferente encontra-se nas reflexões de Benjamin sobre as consequências da reprodutibilidade técnica na diluição da “aura” das obras de arte e dos poetas (como afirmou Baudelaire) e na própria re-definição de arte e da hierarquia do valor da obra de arte. Estas reflexões fazem todo o sentido no âmbito da blogosfera. Benjamin, descrevendo as consequências da reprodutibilidade técnica na escrita para a figura do autor e do leitor escreve: “a diferença entre autor e público está prestes a perder o seu carácter fundamental. (...) o leitor está sempre pronto a tornar-se um escritor” (Benjamin, 1992: 97). O texto faz-se em processo e a competência literária já não é só a do/a autor/a: é um bem comum – como no princípio, nas origens da poesia e das artes. A reprodutibilidade dos *blogs*, o seu acesso alargado e a forma como a instituição literatura desconfia deles levam-me a pensar que os *blogs* podem ser encarados como uma espécie de nova “literatura de cordel”¹³⁹, um cordel digital¹⁴⁰.

¹³⁷ Reacções veiculadas em documentos. É o caso da reacção de um dominicano de Veneza que exprimia as suas preocupações com uma tripla corrupção da imprensa: a imprensa corrompe os textos (postos a circular em edições prematuras e incorrectas), os espíritos (difunde textos imorais e heterodoxos, subtraídos ao controlo das autoridades eclesiásticas) e o saber (só pelo facto de ser divulgado entre ignorantes). E há reacções destas também em peças de teatro (como em *Henrique VI*, de Shakespeare) e libretos (Chartier, 1990: 124-125).

¹³⁸ Num seminário no Centro de Estudos Sociais (CES) sobre “Mulheres em cena na cibercultura: a escrita dos blogs e as reconfigurações das (inter)subjectividades” foram expressas estas preocupações. Também Pacheco Pereira, que fez a recensão do conservador livro de Keen (2007), afirma que “não acredito que haja pessoas na Internet a escrever coisas geniais em que ninguém repare” (*Ípsilon*, 15/8/2008, p. 16) – afirmação curiosa, dado que Pacheco Pereira tem um dos *blogs* políticos mais antigos e populares (*Abrupto*).

¹³⁹ A literatura de cordel, de acordo com Maria de Lurdes dos Santos (1994: 115), “apresentava já no século XVIII características comuns às da produção cultural de série dos nossos dias: grandes tiragens, suporte material pouco dispendioso, preços acessíveis, difusão alargada aos mercados externos, lucros consideráveis (caso da famosa Biblioteca Azul de Troyes), e, ainda, conteúdos doseados de forma a abranger um público variado e pouco cultivado”. Esta afirmação relativamente ao conteúdo da literatura de cordel é bastante discutível, e o trabalho de Maria Isaura Rodrigues Pinto, apresentado em dois seminários no CES, sobre o diálogo entre a literatura de cordel brasileira e portuguesa, tem re-orientado esta perspectiva elitista.

Isto remete-nos para a questão da autoria/dade e por conseguinte, dos direitos de autor. No célebre texto “O que é um autor?”, Foucault apresenta o autor não como um nome próprio, mas como uma função (classificatória) do modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade (Foucault, 2001: 273-274). Por exemplo, um texto anónimo, que se lê numa parede da rua, terá um redactor, não terá um autor¹⁴¹. Este “autor” começou a aparecer quando os autores de textos passaram a ter de ser responsabilizados e punidos pelo que escreviam. Até aí, o discurso não era um produto, era um acto (o texto literário não precisava da “função autor”, era a “verdade” da comunidade que circulava por todos/as), que deixa de o ser quando se instaura um regime de propriedade para os textos, no fim do século XVIII e início do século XIX (Foucault, 2001: 274-275). Assim, a publicação “dá nome” aos autores, e a legitimação da propriedade da obra é determinante para a afirmação da identidade do sujeito-autor. Foucault (2001: 287) pergunta-se: “como, segundo que condições e sob que formas, alguma coisa como um sujeito pode aparecer na ordem dos discursos?”

Ou seja, no nosso contexto, a pergunta é: à medida que o hipertexto se faz comunitário¹⁴², e se “a Internet propicia a abolição da autoria como individualização da obra e a emergência de uma produção diluída e distribuída por uma colectividade aural” (Babo, 2000: 7), concede-se função autor a um *blogger*? A quem é concedida a função autor na blogosfera? Quem concede? Olhando para a construção discursiva da blogosfera, talvez possamos pensar melhor estas questões.

Por exemplo, o discurso central do cânone impresso usa estratégias de *absorção* para representar a blogosfera. Explica Bolter que há processos de remediação, isto é, há uma competição, económica e estética, entre novos e velhos *media*, cada um tentando remediar o outro (2000: 67), seja tornando-o o *medium* invisível (*transparent immediacy*), seja revelando o *medium* (*hypermediacy*)¹⁴³. No nosso caso, velhos *media*

¹⁴⁰ Cortés defende o *blog* como “literatura popular”, considerando o *blog* como um novo tipo de escrita, que abre novas perspectivas para os estudos literários, quer pensando os *blogs* como novas formas de literatura pessoal e popular, quer como um imenso arquivo vivo da memória colectiva. Alerta que, apesar de falar em literatura popular, os/as *bloggers* nunca estão numa situação marginal dentro da sociedade, pois a escrita e leitura em *blogs* implica o acesso a certos privilégios da modernidade (Cortés, 2006: 8).

¹⁴¹ De notar que Foucault não foca directamente a questão do medium do texto, mas vai abordando essa questão quando afirma “escrever um texto na parede” e “donde vem”; porém, não diz por onde vem; mas fala da questão de vários egos e da transindividualidade.

¹⁴² Pierre Lévy (1997) fala mesmo da Internet como “inteligência colectiva”.

¹⁴³ *Hypermediacy* é um neologismo usado por Bolter que associa a proximidade “física” (*immediacy*) com a proximidade “virtual” proporcionada pela hipermediação – uma espécie de hiperproximidade.

(e seus actores), como jornais impressos e livros, estão a ganhar vantagem sobre os novos *media*, *absorvendo-os* (Bolter, 2000), tornando-os invisíveis e reafirmando a velha forma como melhor que a anterior. São estratégias de manutenção do monopólio da sua legitimidade e poder das instituições dominantes. Explico: o fenómeno dos *blogs* em Portugal é situado em 1999, mas o *boom* dos *blogs* foi em 2003¹⁴⁴: “a este súbito interesse pelos *weblogs* em Portugal não é alheio o facto de algumas personagens mediáticas portuguesas terem criado os seus próprios *weblogs*. (...) foi o aparecimento do *Abrupto*, do José Pacheco Pereira, que fez explodir este fenómeno até então circunscrito a umas centenas de aderentes em Portugal. Ao *weblog* de Pacheco Pereira¹⁴⁵, seguiram-se os *weblogs* de muitos jornalistas (Barbosa e Granada, 2004: 26). Enquanto o *boom* da blogosfera norte-americana se desencadeou na sequência do 11 de Setembro e da posterior invasão do Iraque pelos Estados Unidos, tendo tido a blogosfera norte-americana grande visibilidade como fonte de notícias alternativas (Herring *et al.*, 2004a), o *boom* da blogosfera portuguesa desencadeia-se pela colonização deste meio por políticos, jornalistas e “homens de letras” reputados, que assim dominaram os temas da blogosfera, construindo representações hegemónicas sobre a blogosfera (silenciando outros/as *bloggers* e *blogs*) numa narrativa oficial – necessariamente ficcional e parcial, que invisibiliza, entre outros, *blogs* de mulheres – sobre a “blogosfera portuguesa”¹⁴⁶, que está “atrasada” em relação às restantes (Querido e Ene, 2003; Barbosa e Granada, 2004). Já em 2003, António Guerreiro comentava, no *Expresso*, “o facto curioso, em Portugal, é que o interesse pelos *blogs* não foi suscitado, em primeiro lugar, por terem acedido à livre publicação indivíduos e grupos que dela estavam excluídos, mas por terem entrado na blogosfera (numa posição de domínio, pois aqui também se criam hierarquias) nomes que, regularmente ou de maneira esporádica, escrevem nos jornais ou são convidados pelas televisões” – questionando a existência de reais reconfigurações de hierarquias possibilitadas pela cultura de convergência, no contexto português. Embora Querido e Ene (2003: 24) contraponham que a blogosfera portuguesa não é “uma passarelle de VIP’s” (*sic*), e

¹⁴⁴ Surgiram vários *índexes* de *blogs* portugueses, que iam dando conta do crescimento dos *blogs* portugueses, que aumentaram de 150 *blogs* para 2.724 (Barbosa e Granada, 2004: 26).

¹⁴⁵ O que ficou conhecido como “o caso Pacheco Pereira”. Não só a adesão do então eurodeputado do PSD à blogosfera foi notícia no impresso, mas também a posição de denúncia do *Abrupto* contra um *blog*, o *Muito Mentiroso*, que divulgava textos de maledicência e desinformação sobre o caso Casa Pia (Querido e Ene, 2003: 24).

¹⁴⁶ O *blog Memória Virtual*, de Leonel Vicente, tem uma secção intitulada “Pulsar”, onde descreve a análise a história da blogosfera portuguesa por anos, de 2003 a 2008 (<http://memoriavirtual.net/weblogs/>). Tem também uma secção com os primeiros *posts* dos *blogs* portugueses mais populares.

reconheçam que existem centenas de *blogs* que passam ao lado da “actualidade oficial”, que é a actualidade publicada (Querido e Ene, 2003: 27), ela é construída discursivamente como tal, pelos próprios autores, no livro *Blogs*¹⁴⁷. Passados 10 anos do início da blogosfera portuguesa, os “novos/velhos notáveis” continuam a falar em seu nome. Em 2007, Paulo Querido, numa entrevista ao *JPN*¹⁴⁸, queixa-se que o crescimento do número de *blogs* não foi acompanhado pelo crescimento da participação: “Os utilizadores da *Web 2.0* portuguesa são um bocado 1.0. (...) [O português] gosta de ter o seu quintalzinho, mas verdadeiramente não participa na blogosfera” – invisibilizando formas alternativas de participação na blogosfera, que existem, como demonstram os estudos norte-americanos. Se o número de *blogs* cresceu, certamente aumentou o número de pessoas a entrar na blogosfera (ou multiplicaram-se vários “eus”) e o que posso concluir é que, de novo, as redes da blogosfera/imprensa se entrecruzam de forma tão encapsuladas, que as novas vozes não se conseguem fazer ouvir. O que é continuamente legitimado no impresso por outros “novos notáveis”, como Pedro Mexia¹⁴⁹, que se refere aos “*blogs* que o radar não acusa” como “páginas de adolescente sem interesse nenhum” e “a blogosfera javardola”¹⁵⁰. No artigo de Março de 2008, assinado por Luís Miguel Queirós¹⁵¹, os *bloggers* ouvidos parecem ser unânimes ao sugerir que não há muitos *blogs* que valham a pena ser lidos – a autoridade da (restrita) elite cultural do impresso é reforçada e legitimada pelas representações da

¹⁴⁷ Por exemplo, quando descrevem o I Encontro Nacional de *Weblogs*, onde Pacheco Pereira e José Mário Silva não puderam estar presentes, afirmam que isso “retirou ao encontro parte significativa do seu interesse público e impediu que se discutisse um dos círculos minoritários – mas de maior impacto mediático – da blogosfera: o círculo de *blogs* de análise e mexerico com a política por tema” (Querido e Ene, 2003: 24-25). E se o “mapa” da blogosfera portuguesa não se confina (...) aos *blogs* de figuras mediáticas e seus satélites (...), já sem contar o seu eixo mais forte – o diário íntimo pessoal que numericamente representa a maioria dos *blogs* activos (Querido e Ene, 2003: 25), estes diários íntimos não aparecem como categorias no capítulo “Guia dos *blogs* portugueses (e alguns internacionais)”. Nesse guia predominam *blogs* de autores masculinos (quando os *blogs* são colectivos, os *bloggers* do sexo masculinos predominam).

¹⁴⁸ *Jornalismo Porto Net* –

http://jpn.icicom.up.pt/2007/01/05/portugueses_nao_participam_verdadeiramente_na_blogosfera.html

¹⁴⁹ Pedro Mexia teve vários *blogs*, o penúltimo, *Estado Civil* <http://estadocivil.blogspot.com/> e o actual *Lei Seca*, <http://a-leiseca.blogspot.com/>. É crítico literário (escreveu no *Diário de Notícias* e escreve actualmente no *Público*, no suplemento *Ípsilon*), é escritor e sub-director da Cinemateca Portuguesa, desde 2008.

¹⁵⁰ Artigo no jornal *Público* de 22.03.2008. Artigo disponível na íntegra no *blog*: <http://avesso-do-avesso.blogspot.com/2008/03/um-pas-de-blogs.html> [acedido em Novembro de 2009]

¹⁵¹ Este artigo foi, em parte, suscitado pelos resultados de uma sondagem da empresa *Nielsen*, onde se concluiu que os países europeus com menores índices de escrita e leitura de *blogs* são os escandinavos, ao passo que aqueles em que a blogosfera se mostra mais dinâmica são, além de Portugal, a Grécia e a Itália. O jornalista pergunta-se, e pergunta aos entrevistados, por uma relação de causalidade entre a inflação da blogosfera e o subdesenvolvimento, que acaba por ser negada – mas não se apontam outras direcções. Talvez possamos lembrar-nos que Portugal, Grécia e Itália têm em comum uma história política de regimes ditatoriais e fascistas, onde os discursos não oficiais foram durante anos silenciados.

blogosfera no impresso. Apesar do contínuo crescimento de *blogs*, em Novembro de 2008, Paulo Querido preconiza “O Fim da Blogosfera” na sua comunicação ao *IV Encontro de blogs*. Num *post* afirma que “a conversa sobre gatos e flores torna-se cansativa ao fim de um tempo. Ficam: quem tem densidade discursiva, quem escreve profissionalmente (...)”¹⁵². Desvaloriza os conteúdos geralmente associados à temática dos *blogs* femininos por oposição a conteúdos com “densidade discursiva” (o que é? para quem?), valorizando a escrita como produto. Em suma, na blogosfera portuguesa dominam os *blogs* de política e jornalismo, e os sujeitos de fala são os homens do impresso¹⁵³. O acesso ao discurso sobre a blogosfera é fortemente controlado, havendo, diria Foucault, uma “rarefacção (...) dos sujeitos que falam; ninguém entrará na ordem do discurso se não satisfizer certas exigências ou se não for, de início qualificado [autorizado] para o fazer” (Foucault, 1997: 29).

No caso da literatura, defende Babo, que há uma resistência das elites à escrita *online* (2000: 6). As estratégias de *absorção* pelas instituições literárias dominantes (Academia e Mercado) vão desde a presença de autores canónicos na blogosfera à presença da blogosfera canónica nos jornais¹⁵⁴, passando pela edição em papel de *blogs*. Os próprios *blogs* e *sites* imitam aspectos do formato do livro¹⁵⁵ – provando que o

¹⁵² Os *posts* de Paulo Querido sobre o fim da Blogosfera estão disponíveis em: <http://pauloquerido.pt/blogosfera/o-fim-da-blogosfera/> e aqui: <http://pauloquerido.pt/blogosfera/dialogos-fb-blogs-e-tal/>. Estes *posts* de Paulo Querido foi contestado no blog 5 dias, no *post* <http://5dias.net/2008/11/13/o-fim-do-mundo-la-longe/> [accedidos a 30 de Novembro de 2009]

¹⁵³ Neste contexto, destaco os trabalhos alternativos de Isabel Ventura sobre *blogs* femininos (na Universidade Nova) e, no âmbito do ciclo “Falar de Blogs”, o encontro temático “*Blogs no Feminino*” (organizado por José Carlos Abrantes e pela Livraria Almedina). Mais recentemente destaco o interessante estudo de três investigadoras da Universidade do Minho (Luísa Teresa Ribeiro, Carla Cerqueira, Rosa Cabecinhas) sobre “As vozes femininas na blogosfera: um olhar sobre a realidade do Minho”.

¹⁵⁴ Em Julho de 2006, José Mário Silva escrevia no suplemento do jornal *Expresso*, a *Actual*, uma crítica literária ao novo livro de José Saramago que é uma compilação do que está no seu *blog*, *O Caderno de Saramago* (<http://caderno.josesaramago.org/>). José Mário Silva caracterizava José Saramago como “nos antípodas dos verdadeiros *bloggers*. Não faz *links*, não dialoga directamente com os leitores, não interage com a restante blogosfera. Limita-se a escrever as prosas breves que outros depois colocam *online* – o que já não é pouco”. <http://bibliotecariodebabel.com/criticas/cronicas-de-um-blogger-que-nao-o-chega-a-ser/> Na sequência deste artigo, José Saramago responde no seu *blog* e no *Diário de Notícias* (*DN*) a José Mário Silva. O jornalista João Silva publica uma notícia no *DN* intitulada “‘Tiro’ de Saramago fere ‘blogger’”, que José Mário Silva desmente no seu *blog*. <http://bibliotecariodebabel.com/geral/uma-noticia-falaciosa/>

¹⁵⁵ Por exemplo, a revista *online Minguante*, que também publica “livros” *online* (*e-books*) explica aos/às leitores/as: “pode folhear o livro clicando nos cantos das páginas”. Por exemplo: <http://www.minguante.com/?ebook=historias-de-maria-e-manel> Também a organização da própria revista por índice de autores é semelhante à estrutura por índices de um livro: <http://www.minguante.com/?num=14&pag=autores>. Esta realidade portuguesa contraria o pensamento de alguns autores, como Kress. Kress afirma, uma antiga constelação comunicativa que tinha como *medium* o livro e como modo a escrita, está a dar lugar a nova constelação que tem como *medium* o ecrã e como modo, a imagem. O *medium* ecrã está a dominar inclusivamente o *medium* antigo (livro/página), de tal modo que cada vez mais as páginas de jornais e revistas se parecem com ecrãs de programas de T.V.

aparecimento dos *blogs* não significa a destruição de práticas anteriores de leitura e recepção do livro. Significam também mecanismos (re)criadores de aura, distinguindo “obra” da sua reprodução, o original (livro) da cópia¹⁵⁶ – ao considerarmos o texto impresso, a forma *blog* será a cópia do original, a forma livro.

A *absorção* passa também por estratégias de cooptação de *bloggers* (homens) para os *media* impressos – como o caso do Rogério Casanova, *blogger* da *Pastoral Portuguesa*, que passou a escrever na revista *Ler*. Num *dossier* sobre revistas literárias (subentenda-se, impressas), publicado na revista *Callema*, a teórica Emília Pinto de Almeida concede um parágrafo do seu ensaio para comparar *blogs* e revistas *online* com as revistas impressas, apontando a falha das primeiras: “embora o *blog* tenha incorporado uma série de aspectos que definiam a revista modernista, muito em particular, como a discussão de ideias, a polémica e até a combatividade, o sentido de grupo ou a possibilidade de uma intervenção imediata pela facilidade de publicação e ausência de mediação, não se constitui como objecto [tipo(gráfico)]. Portanto, apresenta-se como um meio neutro, quando a revista em papel enquanto meio é sempre e também considerada na sua qualidade de objecto, na sua materialidade” (2008: 55). Várias potencialidades da hiperedição são enumeradas, para serem depois votadas ao desinteresse por uma razão, por uma falha: ausência de materialidade – como se a hiperedição não tivesse forma e o digital fosse imaterial¹⁵⁷.

(Kress, 2004: 21). No meu entender, a este autor falta-lhe incorporar a perspectiva de remediação de Bolter (2000) para uma maior complexificação da análise.

¹⁵⁶ Quando o raro é reproduzível (basta pensar nas t-shirts com quadros de Picasso, Dalí, etc) até ao ponto de abundância/saturação, há que distingui-los, diferenciá-los e, nesse processo de tornar “raro” o “reproduzível”, têm muita influência os *media* e a publicidade – por exemplo, publicitar, num jornal em papel, que o Prémio Nobel tem um *blog*.

¹⁵⁷ O digital é tão imaterial quanto o impresso, se considerarmos o conceito de “trabalho imaterial” de Lazzarato (1996): o trabalho que produz conteúdo cultural e informacional do bem”; tal como o conceito de “trabalho livre”, incluem a actividade de construir *sites*, modificar pacotes de *softwares*, ler e participar em listas de e-mail e construir espaços virtuais. Longe de ser um espaço vazio irreal, a Internet é animada por trabalho cultural e técnico (Terranova *apud* Suhr, 2009).

CAPÍTULO 2: AS VOZES DOS/AS POETAS

Neste capítulo apresento as opções metodológicas e caracterizo o conjunto de entrevistado/as através de variáveis sociográficas elementares (sexo, idade, nível de escolaridade, profissão, localização geográfica).

De seguida, trato os contextos de emergência e construção da identidade social, bem como a trajectória dos/as poetas, tentando perceber quais e de que maneira os nós e os laços que constituem as redes destas pessoas actuam sobre a “descoberta”, a “formação”, a “carreira”, os “*blogs*” e as “identidades”. Exploro o significado dos *blogs* para estes/as poetas-*bloggers* no contexto das suas redes sociais, para depois observar configurações identitárias e representações sobre o que é “ser poeta”. Pretendo, ainda, observar quais as representações das instituições literárias da “cultura oficial”: editoras, críticos literários e prémios literários.

Quem fala de quê: as opções metodológicas

A estratégia metodológica centrou-se no uso da entrevista aberta¹⁵⁸, em profundidade, como técnica de recolha de informação. O método qualitativo é o único possível para articular a pluralidade de contributos teóricos e esclarecer as questões orientadoras desta pesquisa. Na senda da *Verstehen* weberiana, as metodologias qualitativas são as mais capazes de dar conta da construção social de significados, revelando-se essenciais para explorar a heterogeneidade e diversidade das trajectórias sociais, oferecendo informação prolixa e muito rica.

A relação entre teoria e empiria foi uma relação complexa, num processo de abdução. O raciocínio abduutivo começa pela observação de um fenómeno, que ganha sentido à luz das hipóteses, não numa perspectiva indutiva, mas numa perspectiva em que “nem a teoria é uma colecção de dados agregados, nem os dados são uma materialização dos princípios teóricos conhecidos. A teoria fornece padrões de inteligibilidade dos dados, os dados desafiam a sistematização e a construção de explicações” (Portugal, 2006: 134-135).

Na construção do meu modelo analítico parto das seguintes questões: Como constroem a identidade e as auto-representações o/as poetas que estão fora dos

¹⁵⁸ Para consultar o guião da entrevista usado neste trabalho, cf. Anexo 8.

mecanismos institucionalizados de reconhecimento? O que é ser poeta da “cultura não oficial”? E como é que outros actores sociais, entendidos como “nós”, os/as reconhecem enquanto “poetas”? Quais são as suas trajectórias “artísticas”, fora das instituições dominantes de legitimação de trajectórias artísticas? Como é que estes/as poetas representam as instituições literárias tradicionais: editoras, críticos e prémios literários?

A resposta a estas questões centrou-se em torno do conceito de “rede social”, que permite articular o nível macro com o nível micro, neste caso, perceber como é que o sistema dominante literário se articula com a experiência individual e qual o significado desta prática (social) na constituição da identidade pessoal.

O conceito de rede social pode ser operacionalizado a partir de duas questões: quem faz parte da rede? E quais os conteúdos dos fluxos que circulam no interior da rede? (Portugal, 2007: 23-24). A resposta à pergunta “Quem?” permite-nos analisar a morfologia das redes, isto é, identificar os nós (elementos das redes, identificados pela relação que têm com o ego e os laços) e os laços (relações entre os nós da rede) (Portugal, 2007: 24). Esta abordagem permite-me identificar ligações a nós de outros “mundos” não só literários, mas sociais e afectivos. Permite, também, explicar o reconhecimento, bem como o “prestígio” literário (leia-se canonização), entendidos como recursos, já que “o que diversos estudos sobre redes sociais mostram é o modo como o desenho das redes condiciona o acesso dos indivíduos a diferentes recursos (...), permitindo constatar que a morfologia das redes abre ou fecha possibilidades a indivíduos com posições semelhantes na estrutura social” (Portugal, 2007: 13).

As propriedades dos laços, nomeadamente o sentido e a força dos laços, permitem perceber o acesso aos diferentes recursos. Quanto ao sentido, os laços podem ser positivos, negativos, mistos ou neutros. Os laços positivos são laços de identificação através dos quais os actores sociais se consideram membros de uma comunidade (com quem me identifico?); os laços negativos são laços de diferenciação, que fazem os indivíduos distinguirem-se de “outros” (e definem os limites, a fronteira das redes). Os laços mistos são os que envolvem laços positivos e negativos; e os laços neutros são laços de indiferença. (Portugal, 2006: 24).

Quanto à força, os laços podem ser fortes ou fracos. Sílvia Portugal (2006: 142), por exemplo, caracteriza os laços, de acordo com Granovetter (1973), quanto à duração, intensidade emocional, intimidade e serviços recíprocos. Os nós com quem se passa

mais tempo, com quem se tem uma relação emocional mais forte, com quem existe relação de intimidade e com quem se trocam serviços são aqueles com os quais se estabelece laços fortes. A negação, ou a menor intensidade destes pressupostos, dá-nos os laços fracos. Há ainda laços activos e passivos: os primeiros tomam a forma de ajuda directa (com quem estou no quotidiano e interajo face-a-face) e os segundos referem-se às pessoas (ou outros nós) com quem não se interage frequentemente, mas com quem se tem uma relação afectiva (normalmente são amigos e família distante).

A resposta à pergunta “o quê?” permite perceber o conteúdo das redes, ou seja, os tipos de recursos que circulam nas redes sociais. Neste caso, o conteúdo pode passar pela informação sobre o aparecimento de oportunidades literárias (o aparecimento ou conhecimento de uma revista, um concurso literário, uma nova editora, um encontro de escritores...), pode passar pelo convite directo à publicação (em revista, antologia, editora, *blog*), ou pode passar pela facilidade da participação (em encontros de escritores, lançamentos de livros, convívios sociais entre escritores, entrevistas em meios de comunicação).

Para responder a estas questões adopta-se uma abordagem egocentrada, “que reconstitui a rede de relações a partir de um determinado indivíduo (ego). (...) obtemos a perspectiva dos indivíduos que se encontram no seu centro [das redes]” (Portugal, 2006: 154). Usando o conceito de rede social, considerarei cada poeta-*blogger* como o “ego” de partida. Cada “ego” nomeia os “nós” com quem estabelece “laços”.

Os indicadores, utilizados para caracterizar os laços e os fluxos por eles gerados, estão representados na tabela seguinte:

Tabela 1- Propriedades dos laços – caracterização dos laços e dos seus fluxos

Propriedade	Definição	Indicadores
Conteúdo	Tipo de recursos que circulam entre X e Y	Apoio material Apoio financeiro Apoio em serviços Suporte afectivo Sociabilidade Informação Incentivo Motivação Reconhecimento Literário Oportunidade Literária Feedback Feedback (troca e-mails) Link Visita

		Comentário Interesses
Força	Influência de X em Y	Influência nas escolhas e decisões: 1. motivação/gosto pela escrita 2. na escrita em si 3. no reconhecimento 4. no blog

Nesta pesquisa, os/as entrevistado/as não são vistos como meros “objectos de estudo” que confirmam/infirmando teorias. Os/as entrevistados/as são sujeitos que, ao invés de terem uma “falsa consciência” como dizia Marx, têm as suas próprias explicações sobre os fenómenos sociais, ou seja, o objecto de estudo sociológico é reflexivo. Por isso, darei primazia aos discursos dos/as entrevistados/as. Estes são alguns princípios da metodologia das “histórias de vida”, que conferem centralidade aos indivíduos “comuns” (Bertaux *apud* Portugal, 2006: 161). Mas uma história de vida nunca é a vida e não há mais verdade ou mentira nas narrativas da vida – o que interessa é a verdade narrativa, *i.e.*, entrar no mundo subjectivo de quem conta a história, acedendo à subjectividade e representações dos indivíduos. As histórias de vida são sempre uma articulação entre a estrutura social e as condições singulares de cada indivíduo. De acordo com Ferrarotti (*apud* Portugal, 2006: 162), a história de vida permite conhecer o social total através da *praxis* individualizada.

Quando contam a sua biografia, as pessoas esforçam-se por dar coerência à história total – não deixam fluir uma história sequencial independentemente do/a entrevistador/a. Essa história, feita de fragmentos e mudanças, procura uma coerência que dê uma boa história, para si e para o/a ouvinte. Quem se conta é sempre selectivo/a e desenvolve uma narrativa por temas que pensa interessar ao/à ouvinte – são as estruturas de relevância dos indivíduos (Lozares e Verd, 2008: *online*)¹⁵⁹. O desafio que se coloca é pois o de dar conta da singularidade de cada história de vida e, simultaneamente, articulá-la com as estruturas sociais que a enquadram: as histórias de vida dão-nos uma leitura descontínua do social e, por isso, são necessárias grelhas de observação que permitam ler a descontinuidade, reconstituir uma (possível) continuidade (Portugal, 2006: 162-163), a continuidade possível.

¹⁵⁹ Qualquer recente trabalho científico sobre a questão da autobiografia como género literário o reconhece – depois de todos os aportes pós-estruturalistas sobre a impossibilidade da linguagem como modelo comunicativo (Lacan, Kristeva, Derrida, entre outros). Cf. Smith e Watson, 1998.

A selecção dos/as entrevistados/as fez-se sobretudo na Internet, na blogosfera, onde pesquisei *blogs* de poesia de autores/as portugueses/as. Uma definição de “*blog* de poesia” não é líquida, já que o formato *standard* dos *blogs* é reapropriado pelos/as *bloggers* e os conteúdos são muito diversos – há muitos *blogs* que, não sendo constituídos só por poemas, contêm vários poemas¹⁶⁰. Também utilizei contactos pessoais, da minha rede de relacionamentos (contactos que fui fazendo em encontros de poetas e lançamentos de livros e revistas). A decisão de “quantos entrevistar” obedeceu ao princípio de “saturação” (Bertaux, 1980). A saturação é um fenómeno que ocorre ao longo da pesquisa, em que o/a pesquisador/a tem a sensação de não estar a obter “nada de novo”, em relação ao seu modelo analítico (Portugal, 2006: 165-166). As entrevistas foram realizadas pessoalmente, gravadas, e foi garantido o anonimato¹⁶¹.

Na selecção das pessoas a entrevistar tive como critério a diversificação do conjunto de entrevistados/as quanto ao sexo, idade e localização geográfica¹⁶². Outro critério esteve relacionado com a escolha dos poemas publicados nos *blogs*: escolhi *blogs* de poesia que contivessem uma poética que evidenciasse princípios literários passíveis de serem associados aos do movimento L=A=N=G=U=A=G=E, na sua relação com a revolução modernista, do final do século XIX e princípio do século XX. Quer num caso, quer noutra, há uma tentativa de recuperar a função social da poesia¹⁶³.

Entrevistei catorze pessoas, sete homens e sete mulheres, distribuídos por três grupos etários: dos 18 aos 34 anos, dos 35 aos 44 anos¹⁶⁴ e a partir dos 45. Tentei

¹⁶⁰ Muitas vezes, nos *posts* de *blogs*, poemas e trechos de músicas coexistem com relatos pessoais ou comentários, o que para autoras com Prange (2003) constitui uma das dimensões da “escrita de si” nos *blogs*.

¹⁶¹ Os nomes dos/as entrevistados/as, bem como os seus *blogs* e ainda referências a títulos de livros e revistas onde publicaram são nomes fictícios. Apenas uma entrevista, que tendo começado pessoalmente e sido interrompida por motivo de doença de familiar, foi completada telefonicamente.

¹⁶² Na blogosfera, estas são as variáveis potencialmente disponíveis nos perfis públicos dos *bloggers*, as variáveis *standard*. Digo potencialmente, porque são os/as *bloggers* que escolhem o que revelar e ocultar da sua identidade, seja ela etária, geográfica ou sexual. Todos/as os/as *bloggers* podem ainda acrescentar informações extra aos seus perfis.

¹⁶³ A minha escolha não tem que ver com a crença numa qualidade intrínseca dos textos poéticos, pois não há textos bons ou maus em si, há textos bons ou maus para cada leitor/a, para cada época; esta opção é medida pela minha “justiça poética”, um acto tão político como todos os que presidem às escolhas dos temas, do objecto/sujeito de estudo, etc.

¹⁶⁴ Tive muita dificuldade em encontrar *blogs* de homens dos 35 aos 44 anos, com poemas onde detectasse as premissas literárias seleccionadas. O único homem poeta-*blogger* que encontrei nestas condições aceitou ser entrevistado (e falar sobre o seu percurso e a sua experiência enquanto *blogger* e poeta), mas a entrevista deixou de ser uma entrevista “egocentrada”, passando a ser uma entrevista de grupo. Este homem pertencia a um grupo de poesia e disse-me que não fazia sentido falar de si e do seu percurso, sem estar presente o resto do grupo. A entrevista centrou-se totalmente na prática poética do

diversificar a localização geográfica, mas o conjunto dos/as entrevistados/as acabou por se concentrar no distrito de Lisboa¹⁶⁵. A maioria tinha, pelo menos, uma licenciatura completa (e quatro tinham formação específica na área de Literatura), com excepção de dois entrevistados: um tinha o 12º ano e o outro encontrava-se a frequentar a licenciatura (na área de Literatura). Há portanto uma sobre-representação de indivíduos com níveis de escolaridade mais elevados¹⁶⁶. Isto prende-se com questões de desigualdade no acesso à Internet e a computadores pessoais¹⁶⁷. Outro dado interessante é que na faixa etária dos “45 anos ou mais” os/as entrevistado/as possuem o mesmo grau de escolaridade que os pais (três entrevistados/as, dos/as cinco, tinham pelo menos um progenitor com licenciatura). Na faixa etária dos 18-34 anos, todo/as os/as entrevistado/as possuem um grau de ensino mais elevado que os seus progenitores. Vejamos a tabela 2:

Tabela 2 - Caracterização dos/as entrevistados/as de acordo com sexo, ano de nascimento e habilitações académicas

Nome	Sexo	Grupo etário	Ano nascimento	Habilitações
Raquel	F	18-34 anos	1982	Licenciatura
Ana	F		1983	Licenciatura
Sofia	F		1976	Licenciatura

grupo, nas suas concepções e teorias literárias e políticas, e nas suas actividades públicas. Optei por não incluir esta entrevista porque não me fornecia dados comparativos, mas esta entrevista foi absolutamente fundamental por se distinguir das restantes, provando que ainda existem movimentos e grupos literários em Portugal – ao contrário do que se supõe.

¹⁶⁵ A esta concentração da amostra em Lisboa não será alheio o seguinte facto: ao nível regional, Lisboa é a região onde o acesso às Tecnologias da Informação e da Comunicação (TIC) é mais elevado – cerca de 57,9% dos agregados têm acesso a computador, 54,1% dispõem de ligação à Internet e 50,2% efectuam a ligação à rede através de banda larga (dados do INE recolhidos no âmbito do “Inquérito à Utilização de Tecnologias da Informação e da Comunicação pelas Famílias – 2008”). Cf. Anexo 7 para observar a localização geográfica dos/as entrevistados/as.

¹⁶⁶ O Recenseamento de 2001 do INE indicava que apenas 7,1% da população portuguesa completara o ensino superior. http://censos.ine.pt/xportal/xmain?xpid=INE&xpgid=censos_historia_pt_2001

¹⁶⁷ Dados do “Inquérito à Utilização de Tecnologias de Informação e Comunicação pelas Famílias”, pelo INE, revelam que, em 2008, a maior proporção de indivíduos que usam a Internet, de acordo com o nível de escolaridade completo, se situava no grupo do ensino superior, logo seguida do grupo com o ensino secundário. Quanto à faixa etária, em 2008, é no grupo dos 16-24 e dos 25-34 anos que há um uso mais intensivo da Internet. Estas tendências, quanto à idade e escolaridade, vêm-se mantendo desde 2004.

Eduardo	M		1983	Licenciatura
Paulo	M		1981	Mestrado (área de Literatura)
Álvaro	M		1979	Licenciatura
Afonso	M		1982	Licenciatura (área de Literatura)
Diana	F	35-44 anos	1972	Licenciatura (área de Literatura)
Mariana	F		1969	Licenciatura (área de Letras)
Liliana	F	45 anos ou mais	1955	Licenciatura
Joana	F		1964	Licenciatura
Artur	M		1957	Licenciatura – a frequentar (área de Literatura)
Rui	M		1953	Doutoramento
Hélder	M		1961	12º ano

A partir dos elementos estruturantes do guião da entrevista, desenvolvi uma análise temática das entrevistas, uma análise horizontal que permite a comparação das entrevistas. Uma análise temática, a partir desta horizontalidade analítica, será o mote estruturante das secções seguintes. As vozes das/os entrevistados/as (des)articulam a narrativa sociológica interpretativa.

“Era uma vez” uma trajetória: a construção social da identidade poética

As entrevistas confirmam o privilégio dado ao espaço e tempo da infância e/ou adolescência no primeiro contacto com a escrita, que é quase sempre identificado como um primeiro contacto com a leitura. À minha primeira pergunta: “como começou o interesse, o gosto pela escrita?”, os/as entrevistados/as movimentam-se na sua biografia em direcção a um passado, mítico e quase imemorial, num gesto discursivo semelhante ao “era uma vez”.

E: Como começou o teu gosto e o interesse pela escrita?

e: Já não me lembro, começou há muito tempo, não me lembro... tive a sorte por ter um avô que tinha uma biblioteca. (Paulo)

Estas *narrativas da origem*¹⁶⁸ são duplas, por vezes triplas. Essa *primeira origem*, as pessoas situam-na numa fase de vida inicial (a infância, a adolescência) em que o interesse e o gosto pela escrita começam “muito cedo”, “desde pequeno/a”, ou “desde sempre” – o que é visto como um ponto de partida numa linha contínua e evolutiva¹⁶⁹. Aparecem, por vezes, referências a um segundo ponto-chave, uma *segunda origem* (claramente assinalada no tempo, pela morte de familiar, desgosto amoroso, entrada na faculdade, etc) que culminará num terceiro momento, o do *blog*, que consolida ou potencia a identidade poética (como veremos adiante).

Família e livros

Nas *narrativas da primeira origem*, os nós identificados são os familiares (mãe, pai, irmãos, avós, primos). São os laços de parentesco restrito, laços fortes, positivos e activos, onde circula incentivo e afecto, que influenciam fortemente a motivação e o gosto para a escrita¹⁷⁰ – já que, também associado a estas personagens ou como acto autónomo aparece o acto de leitura, que assume protagonismo, correspondendo muitas vezes ao próprio interesse pela escrita. O modo como, nesta *primeira origem*, são referidos os livros (e quando esses livros não existem, as percepções da sua ausência), levou-me a encará-los, na esteira da ANT (cf. Latour, 2005: 11), também como um nó, na rede destes/as poetas-bloggers, com quem estabelecem laços positivos, como ilustram as palavras de Joana:

Começou muito cedo, porque eu li sempre imenso, e livros em minha casa eram o vício do meu pai. Quando havia presentes a dar-me, davam-me livros.

¹⁶⁸ Entende-se aqui o discurso como uma narrativa, no sentido em que se opõe a uma essencialização da origem.

¹⁶⁹ Somente no caso da entrevista a Ana a precocidade na constituição do gosto não existe, o que é percebido como um desvio a uma trajectória idealizada como normal. Ana tem 26 anos e afirma que o seu gosto e interesse pela escrita surgiram com a escolha do curso, relatando um contexto familiar de desinteresse por artes e literatura, bem como um percurso escolar numa aldeia, caracterizado pela dificuldade de acesso a bibliotecas e pela falta de professores/as na escola.

¹⁷⁰ Tomo de empréstimo este conceito a Pedro Barbosa (2001), que o usa para evidenciar o carácter interactivo e interdependente da escrita e da leitura em ambiente digital, para me referir ao facto de que, antes do gosto pela escrita, começa o gosto pela leitura, que depois desencadeará o gosto pela escrita – escrita e leitura, não podem ser dissociadas.

Se Joana, tal como outros/as (Rui, Liliana, Paulo, Diana), tem um contexto familiar favorável, caracterizado pela posse de elevado capital escolar e/ou financeiro¹⁷¹ (os pais ou outros familiares têm a sua própria biblioteca), percebemos também que contextos familiares desfavoráveis, caracterizados por um fraco capital escolar ou contextos geográficos rurais, não são impeditivos do desenvolvimento de práticas de leitura e da actividade da escrita¹⁷². É o caso de Álvaro, que lia os livros da biblioteca enquanto guardava vacas (durante a adolescência) e de Hélder, que embora residisse numa cidade, era utilizador da biblioteca itinerante. As palavras de Raquel são ilustrativas:

O interesse pela escrita começou...acho que foi quando... lá na primária havia a biblioteca itinerante da Gulbenkian. Que era uma carrinha *bordeaux*, que passava lá com os livros (...) Eu lembro-me que me sentava nas escadas de pedra lá de casa, e lia, lia, lia, contos... na altura também não havia grandes passatempos, lembro-me que não tinha televisão em casa. Sou de uma família do meio do campo, a minha mãe tinha vacas, não ia estar a olhar para o ar, então levava livros, gostava muito daquelas histórias, uma pessoa transpunha-se nas personagens, era muito engraçado.

Numa fase mais avançada no ciclo de vida, os pais podem também ser um nó fundamental na constituição de uma carreira poética através do apoio financeiro: no caso de Álvaro são os pais que financiam a publicação dos seus livros. Contudo, os laços de parentesco também se podem constituir como laços negativos em fases mais tardias das trajectórias poéticas. São os casos de Hélder, Liliana e Artur, cujas famílias os/a desincentivaram a publicar e a seguir carreiras de escritor/a. Mesmo no caso de Liliana, que vem de uma família de classe alta, quando a actividade poética deixa de ser *hobby* é reprovada. Nos casos de Artur e Hélder, cujas famílias não se interessam por artes, é a dimensão económica que está em jogo – a actividade poética é desincentivada quando acarreta custos financeiros¹⁷³.

¹⁷¹ De notar que nenhum/a dos familiares dos/as entrevistado/as tem uma profissão/ocupação directamente ligada à literatura e/ou a outras artes. A composição profissional dos casais tem as seguintes combinações: mãe professora (de matemática)/pai advogado; mãe costureira/pai pescador; mãe doméstica (com um curso de letras)/pai engenheiro; mãe professora/pai advogado; mãe doméstica/pai militar; mãe professora/pai funcionário público; mãe doméstica (agricultura de subsistência)/pai construtor civil; mãe doméstica /pai construtor civil; mãe costureira/pai desempregado; mãe doméstica/pai carpinteiro; mãe reformada/pai operário fabril (emigrante); mãe (falecida)/pai vendedor; mãe funcionária pública/pai guarda-nocturno; mãe doméstica/pai reformado (bancário).

¹⁷² Podemos perceber a importância das políticas culturais descentralizadas (equipamentos públicos como bibliotecas) na redistribuição do acesso a bens culturais, de forma a reparar as desigualdades estruturais (ou de forma a limitar a reprodução das mesmas).

¹⁷³ Na obra *Mundo da Arte Jovem* é abordada a reacção dos pais relativamente ao percurso artístico dos/as filhos/as, observando-se que, embora, em geral, os pais não levantem grandes obstáculos, as reacções

Professores/as e Formadores/as

Quando as práticas de escrita não existem no contexto familiar, elas são muitas vezes implementadas durante a escolaridade – ou, se já existem em contexto familiar, são potenciadas. Surgem então os/as professores/as como um nó na rede, com quem se estabelecem laços fortes, positivos e activos¹⁷⁴. São os laços discipulares¹⁷⁵ que dão “motivação”, fazendo “despertar para a literatura” (Mariana) ou “puxando o gosto da poesia ainda mais” (Afonso). Incentivam à leitura, aconselhando livros – informação – e implementando a leitura em público (ler em voz alta para a turma é mencionado como sendo importante); e também incentivam à prática da escrita (fazer poemas e trabalhos de reflexão literária). São os/as professores/as que dão *feedback*, dando a sua opinião sobre os textos destes/as entrevistados/as, corrigindo-os – opinião essa que, por ser quase sempre positiva, incentiva. São então os laços discipulares que contribuem para o auto-reconhecimento dos/as entrevistados/as ao reconhecerem-nos enquanto (potenciais) poetas e, ainda, promovendo as primeiras oportunidades literárias, já que publicam os textos dos/as alunos/as em jornais, revistas e outras publicações escolares ou os enviam para concursos literários (e quando são premiados, marcam a memória e a identidade poética das pessoas, como no caso de Raquel e Rui). Na relação com alguns/mas professores/as da escola, enquanto partilharam o espaço educativo institucional, circularam também recursos como suporte afectivo (Hélder, Sofia), e os/as professores/as chegam a ser referidos como amigos/as. Estas relações, em alguns casos, extravasam o espaço educativo e há pessoas que actualmente ainda mantêm estes contactos, ainda que ocasionais – ou expressam vontade de os reactivar (Raquel, Joana, Álvaro, Diana).

Numa fase mais avançada das trajetórias surgem os/as professores/as universitários/as. Dois dos/as três entrevistados/as com formação na área de Jornalismo/Comunicação Social referem a sua importância para o auto-reconhecimento

variam com a área artística: em áreas com grande empregabilidade não são referidas reacções adversas por parte dos pais (cf. Martinho, 2003: 20)

¹⁷⁴ Apenas Ana, como já vimos, e Liliana afirmam que nenhum/a professor/a as marcou. Artur também critica o seu professor primário, por razões pedagógicas e políticas (Artur frequentou a primária durante o regime ditatorial salazarista), mas elogia os professores do Colégio. Eduardo também critica os/as professores/as do ensino básico por não aconselharem livros e filmes, mas elogia professores da Faculdade.

¹⁷⁵ Usarei este termo para me referir à relação entre professores/as e alunos/as.

(a professora de guionismo de Eduardo e o professor de cinema de Raquel). Porém, a relação com estes/as professores/as parece mudar quando se chega às Faculdades de Letras. Dos/as quatro entrevistados/as com formação literária no ensino superior, só Paulo se refere positivamente a estes/as, que foram factor motivacional (*sic*), dando incentivo directo sob a forma de elogio. De resto, Afonso e Mariana expressam o seu desencanto. Os laços discipulares universitários são laços de indiferença para Afonso e laços negativos para Mariana.

Há ainda o caso de Diana que estabelece laços mistos no interior da universidade. Desencantada com os/as seus professores/as, refere como excepção um professor, Alberto Pimenta. Este professor é também um poeta que Diana admira, portanto, um nó que acumula duas funções, professor que é também um ídolo. Alberto Pimenta marcou-a positivamente como professor, mas também a marcou negativamente como ídolo, desmotivando-a radicalmente a escrever, “des-reconhecendo-a”:

Depois tive um professor que foi muito importante na minha vida que foi o Alberto Pimenta e lembro-me de uma vez, timidamente, nós tínhamos uma relação excepcional enquanto turma com o professor, e uma vez, timidamente, tentei dizer, “ah sabe professor eu escrevo umas coisas”, mas eu assim mesmo cheia de medo... (Sorriso) e ele teve uma reacção (...) ele disse-me, “mas uma pessoa para escrever tem que ver nascer e ver morrer e ver...” eu senti-me tão pequenina que nunca tive coragem de lhe mostrar nada e pensei, não eu, não... isto não é para mim, eu não tenho coragem... então não... nunca mais escrevi.

Durante ou após a Universidade, algumas pessoas frequentaram cursos de escrita criativa. Perpassa a importância destes cursos nos discursos de Diana e Ana, pelo seu conteúdo, mas também pelas pessoas que aí conheceram, que se tornaram amigas, e com quem vieram a desenvolver projectos criativos (foi depois deste curso que Diana voltou a escrever). Afonso destaca as relações com os formadores. Raquel refere-se ao acto de frequentar um curso de escrita criativa como parte do ritual de “tomar contacto com esse mundo [literário]”, a par da frequência de feiras do livro, “falar com escritores”, “ter um *blog*”, em suma, “ter aqueles interesses de pessoas que gostam da escrita”.

Amigos/as e colegas

Amigos/as e colegas são nós relevantes na formação do gosto na *primeira origem* – é com um colega do colégio que Artur “trocava o gosto de escrever poesia”; Sofia lia e partilhava poemas com o namorado; Eduardo mostrava as letras de música que ele escrevia às suas amigas do secundário, que davam *feedback* positivo; Álvaro e os seus

colegas de turma competiam através da escrita de poemas. Mas os laços de amizade não influenciam apenas a motivação e o gosto pela leitura, podem dar acesso a informação e livros: Álvaro lia os livros emprestados pelos colegas e Helder tinha ainda acesso à biblioteca dos pais de um amigo.

Mas os/as amigos/as são referidos/as sobretudo numa fase mais avançada das trajectórias, na *segunda origem*. É o caso de Liliana, cujos amigos tinham reacções boas à sua escrita, que a deixavam contente, vaidosa, e motivada (*sic*); e de Afonso:

E: então isso [passar de uma escrita inocente para uma escrita consciente¹⁷⁶] foi quando entraste para a Faculdade?

e: sim, quando conheci pessoas. Não tanto pelo processo de aulas, nem tudo o que adquiri enquanto aluno de licenciatura, mas pelas pessoas que tive o prazer de conhecer, que também tinham o mesmo gosto. Os grupos formam-se assim “Ai, afinal não estou sozinho no mundo. Há mais pessoas a pensar da mesma maneira que eu”. Foi um pouco inconsciente. E partilhas, muito através da partilha, de convites, de querer ir aqui e acolá, e acontecer algo tão banal como uma partilha de livros, quase um *bookcrossing* feito entre amigos. (risos).

Nas redes destes/as poetas – e até criarem o *blog* – há dois tipos de amigos/as¹⁷⁷: os que também escrevem e os que não escrevem. Em ambos os casos, os laços de amizade são cooptados sobretudo em contextos escolares e/ou de formação¹⁷⁸. Assim, as redes são de três tipos: constituídas por pessoas que também escrevem (os casos de Rui, Liliana, Joana), por pessoas que não escrevem (o caso da Sofia) e redes constituídas por pessoas que escrevem e que não escrevem (os casos de Paulo, Afonso, Sofia, Mariana, Artur, Álvaro, Eduardo). Quais são os laços que se estabelecem com os/as amigos/as poetas? Quais são os laços que se estabelecem com os/as amigos não poetas? Que recursos circulam?

Com os amigos que não escrevem, o principal recurso que circula é a sociabilidade e o suporte afectivo, mas, na maior parte dos casos, os/as amigos/as que não escrevem,

¹⁷⁶ Nas palavras do entrevistado, o processo é o seguinte: “É óbvio que tudo começa por um ponto em que queres fazer aqueles poeminhas de amor, não tens a mínima noção do que estás a fazer, mas penso que é uma base, que quase toda a gente começa por aí. Quando tu adquires formação, não quer dizer que seja na faculdade, mas conheces pessoas, e vais conhecendo livros, vais aprofundando conhecimentos e quase inconscientemente comesças a trabalhar da mesma maneira, mas com consciência do que estás a fazer” (Afonso).

¹⁷⁷ Esclarecer que considereei “amigos/as” como aquelas pessoas que os/as entrevistados/as conheceram, primeiro, em situação face-a-face, em meio *offline*. Nalguns discursos é complicado destrinçar o que é “ser amigo/a” e o que é “ser *blogger*”, porque os/as amigos/as também são *bloggers* e os *bloggers* transformam-se em amigos/as – o que confirma a hipótese da não separação entre o real e o virtual (cf. Wellman e Guillia, 1997).

¹⁷⁸ O que confirma as conclusões de outros estudos sobre a realidade portuguesa (Cf. Pais, 1995; Cabral e Pais 1998; Santos, 2003).

embora não conversem muito sobre os textos em si (*feedback*), nem tragam oportunidades literárias, incentivam e motivam a continuação da escrita e da publicação e podem mesmo influenciar a própria escrita.

Com amigos/as que também escrevem circulam recursos como *feedback*, motivação, reconhecimento e oportunidades literárias. Com os/as amigos/as que também escrevem, conta-se com eles/as para formar *blogs* literários ou para integrar um evento poético (*workshop* em escolas ou livrarias) ou projectos artísticos (filmagens para curta-metragem, exposições de poesia e fotografia) ou para escrever textos em conjunto – apoio em serviços. É com eles/as que se conversa sobre os textos poéticos (*feedback*); são eles/as que convidam para publicar em revistas ou em editoras; para fazer leituras de poesia; são eles/as que fazem recensões. É o caso de Hélder, em que um amigo escritor lhe fez uma entrevista para um jornal nacional; e é o caso de Álvaro, em que um amigo (padre) fez uma recensão do seu livro num jornal local e ainda outro seu amigo publicou um artigo sobre Álvaro na secção literária de um jornal local.

É então no círculo de amigos/as (quer escrevam ou não) que se dá mais um passo na consolidação do auto-reconhecimento da identidade poética, pois o hetero-reconhecimento pelos colegas e amigos/as reforça a auto-imagem de escritor.

Os/as amigos/as não financiam a publicação dos livros. Contudo, a sua presença nos lançamentos acaba por assegurar a venda dos livros – o que não deixa de constituir um importante apoio financeiro¹⁷⁹.

Sintetizando, os nós identificados como mais significativos na construção das identidades poéticas – até ao *blog* – são a família (pais, irmãos, avós, primos), professores/as, amigos/as e colegas. São nós com quem se estabelecem laços positivos e fortes e onde circulam afectos e sociabilidades. Se os laços de parentesco são muito importantes na motivação para a escrita e dão incentivo, os/as professores/as (menos os universitários e mais os do ensino obrigatório e secundário) potenciam ou inauguram essa motivação, acrescentando-lhe *feedback* e proporcionando as primeiras oportunidades literárias, oferecendo reconhecimento. Também os amigos/as e colegas são nós importantes nas trajectórias poéticas, por diferentes razões. Amigos/as que não escrevem dão incentivo, até algum *feedback*, e reconhecem uma identidade poética aos/às amigos/as que escrevem. Com amigos/as que escrevem circulam os mesmos

¹⁷⁹ Em conversa informal com uma livreira portuguesa, ela comentou comigo “os amigos são sempre os primeiros a comprar”, referindo-se a uma publicação de poesia.

recursos e mais: são estes/as que dão mais *feedback*, influenciando a própria escrita, e proporcionam informação que muitas vezes se converte em oportunidades literárias.

“Uma gaveta mais pública”: poemas e sociabilidades na blogosfera

Com a criação e manutenção de um *blog*, a morfologia das redes sofre alterações. Surgem novos nós e laços – com outros *bloggers*, com leitores/as e visitantes – mas também nós e laços antigos (de amizade e de parentesco) são (re)territorializados em ambiente *online*.

Se, como vimos, o acto de escrever começa desde cedo, é o *blog* que vem potenciar esta prática, trazendo novos sentidos e possibilidades no “projecto reflexivo do eu” (Giddens, 1994) e no projecto poético – trata-se de uma *terceira origem*. O *blog* marca um momento decisivo nos percursos identitários e nas experiências relacionais destes/as poetas-*bloggers* – publicados/as, ou não. Ao longo das suas trajectórias, é o *blog* que parece consolidar, de forma decisiva, a identidade poética, através dos laços *bloguísticos*. Joana fala do *blog* como “sítio de liberdade, onde procuro realizar-me através das formas que me estão mais próximas”. Diana e Afonso falam da importância do *blog* no processo de auto-conhecimento (poético, identitário).

Muitos/as encaram o *blog* como uma entidade, o que, de novo na esteira da ANT, me leva a considerar o *blog* como mais um nó da rede: para Mariana e Hélder o *blog* é como “um filho”, um “complemento”; para Afonso, “um bebezinho”; Eduardo diz que o *blog* representa “alguma intimidade por estar ali naquele espaço de corpo de texto a escrever”. Isto vem confirmar a hipótese de Brown e seus colaboradores de que “os indivíduos comportam-se como se os *websites* fossem “actores” primários em redes sociais *online*” (Brown *et al.*, 2008: 2).

Des-re-territorialização: do offline para o online

Os/as amigos/as (*offline*) incentivam a criação do *blog* e também ajudam tecnicamente a criar e manter o *blog* (caso de Artur, Álvaro, Rui) e/ou dão a conhecer a blogosfera (caso de Liliana). Os/as amigos/as são os primeiros a quem se dá a conhecer

o *blog*, anunciando-o por e-mail ou pelo *Messenger*¹⁸⁰ – uma prática que não é logo identificada como divulgação¹⁸¹. Assim, não admira que amigos/as (e por vezes, a família) sejam os primeiros a visitar o *blog*, comentando, ou não. Joana explica que os seus amigos, mesmo os que também são *bloggers*, preferem comentar o seu *blog* pessoalmente, por e-mail, SMS ou telefone; e ela própria, embora visite os *blogs* dos amigos mais que uma vez por dia, não os comenta. Este fenómeno, mencionado por Ana, Paulo e Diana, vem confirmar a hipótese de que a comunicação iniciada no *blog* é continuada noutros canais de comunicação, o que pode ser característico de *blogs* com pouco público, em que a maior parte dos/as leitores/as estão na rede social *offline* dos *bloggers*, permitindo o *link* pessoal necessário para continuar a interacção (Nardi *et al.*, 2004).

O *blog* fortalece laços de amizade e parentesco. Por exemplo, Mariana e as suas amigas decidem, no café, formar um *blog* juntas. No *blog*, postam-se fotografias feitas pelos amigos e pela família (Joana) e poemas e desenhos feitos pelos filhos (Diana) – os nós *offline* são re-localizados e re-significados *online*.

A escrita representa também uma memória biográfica, que se faz colectiva pela linguagem, na *forma* de *blog*, memória fragmentária do sujeito errante, que se reescreve nesse “arquivo” digital que é o *blog* (seleccionando-se, incluindo e excluindo), permitindo passar a história individual à família e aos vindouros:

Eu ficava satisfeito de estar a organizar alguma coisa [a passar os textos em *Word* para o *blog*], e o óptimo é que daqui a 20 anos posso ir ver o que escrevi e, penso, gostava de mostrar ao meu sobrinho. É essa a possibilidade que a Net me deu, de sair dos meus textozinhos *Word*, que ficavam lá numa pasta... (Eduardo)

Estava infeliz com a morte do meu pai, portanto a escrita era uma coisa boa de fazer. Depois interrompi e depois retomei [no *blog*], nesse tal fito de me organizar e de não perder o fio de quem se é, porque às vezes a gente perde um pouco... nesses cadernos todos... depois é difícil contar a história, ou passar aos filhos, ou olharmos para nós próprios, não é? São muitas coisas, são muitos anos, e uma pessoa esquece. Já nem me lembrava que tinha feito, escrito, desenhos. Finalmente, lembro-me de tudo, sobretudo da escrita. (Joana)

¹⁸⁰ *MSN Messenger* é um programa da Microsoft que permite o envio de mensagens instantâneas (*instant messaging*), em tempo real.

¹⁸¹ A divulgação do *blog* também acontece em meio *offline* – Artur fez cartões com o endereço do *blog* para distribuir pelos amigos, pedindo-lhes para divulgarem a terceiros; e Rui, em conferências e congressos, aproveita para divulgar o *blog*; Eduardo escreve o endereço do *blog* na porta da casa-de-banho de um café (frequentado por estudantes, artistas e *bloggers*).

Também através do *blog*, laços passivos (*offline*) são tornados activos (*online* e *offline*): Diana mantém o contacto com uma amiga de infância a viver no estrangeiro, Afonso conhece pessoalmente um conterrâneo e reata o contacto com os amigos da Faculdade, Joana recupera contactos que tinham “esmorecido” ou que “a distância tinha afastado”. Hélder reactiva laços passivos, mas negativos, com ex-namoradas, que lhe comentam o *blog*.

Novos territórios, novos nós

Através do *blog* surgem novos nós: *bloggers*, leitores/as, visitantes e também ídolos. Com estes novos nós, a rede dos/as poetas-*bloggers* alarga-se. Estes laços *bloguísticos* representam uma forma de angariar capital social e literário: pares, público e/ou amigos/as e até ídolos-*bloggers* (isto é, pessoas que já eram ídolos *offline* e que têm *blog*). Designo por leitores/as as pessoas que deixam comentários (sejam *bloggers*, ou não) e visitantes as pessoas que apenas acedem ao *blog* (*lurkers*). Com visitantes não se estabelecem laços fortes¹⁸², mas estabelecem-se laços positivos, dado que são encarados enquanto comunidade imaginada de leitores/as, “leitores fantasma”, como lhes chama Eduardo. Assim, a actividade de *lurking* não é apenas uma forma de participação legítima para *lurkers* (Efimova, 2005): é importante para os/as *bloggers*.

Sobretudo para quem não tem amigos/as que também escrevam em meio *online*, os novos nós são decisivos para a consolidação de trajectórias poéticas. Acontece com Sofia, que passou a ter comentários quando o seu *blog* foi divulgado por uma outra *blogger*; e também com Paulo, que não tinha amigos/as que escrevessem e é através do *blog* que conhece, pessoalmente, as únicas “duas ou três pessoas que também escrevem”.

Alimentar, comentar e linkar: a comunidade na blogosfera

No *blog*, há *obrigações* e *reciprocidades*. A principal obrigação que os/as *bloggers* referem é manter o *blog* actualizado, “alimentar” o *blog* – surge a metáfora do *blog* como *tamagotchi*¹⁸³. É uma obrigação positiva para com os/as leitores/as que

¹⁸² Excepto quando esses/as visitantes são amigos/as *offline*.

¹⁸³ O *tamagotchi* é um animal de estimação virtual. O *tamagotchi* foi lançado pela Bandai, em 1996, no Japão. O objectivo é cuidar do animal virtual como se fosse real, dando-lhe carinho, comida, banho virtual, etc. Caso contrário, esse animal cresce feio e/ou mau, e morre (virtualmente). Cf. http://www.bandai.com/support/pdfs/tama/tama_v1.pdf

simultaneamente motiva os/as *bloggers* a escrever (como um “motor”, uma “mola”) mas, em *blogs* com muito tempo de existência, esta obrigação pode tornar-se negativa (o comentário como dádiva passa a ser encarado como dívida). Quanto mais antigo é um *blog* de poesia, com poemas inéditos, menos frequentemente é actualizado. A “actualização regular” é considerada por muitos teóricos como condição do formato *blog* (Herring *et al.*, 2005; Schmidt, 2007); contudo estes/as poetas-*bloggers* nem sempre publicam regularmente e a irregularidade da publicação é mesmo encarada como liberdade (criativa), além de justificada pela falta de tempo; mas não deixam de ter leitores/as e visitantes (embora possam diminuir). Os *blogs* de poesia têm um ritmo próprio em relação a outros *blogs*, porque a escrita é trabalhada (antes de publicarem no *blog*, estes/as poetas trabalham os textos no *Word* ou no papel e pedem opinião e/ou colaboração para o poema a amigos/as, *bloggers* ou não).

Os comentários são o recurso mais importante que circula nos laços *bloguísticos*, fundamentais para a existência de comunidades de poetas-*bloggers*¹⁸⁴. A prática de comentar deve ser recíproca: se alguém comenta o *blog*, esse comentário é retribuído; para além de que não basta a reciprocidade, os comentários devem ser positivos, únicos, interessantes e moderados¹⁸⁵. Os discursos revelam que, mais importante do que o número de comentários, é a regularidade/frequência e o conteúdo dos mesmos que fomentam sociabilidades, inaugurando e permitindo a continuidade dos laços *bloguísticos*. É com os/as leitores/as (que fazem comentários com estas características) que se estabelecem laços fortes, positivos e activos (*online* e/ou *offline*) – fazendo de certo modo lembrar formas arcaicas e/ou bárdicas em que o poeta tinha uma íntima relação com a sua comunidade. As relações iniciadas através do *blog* podem ter continuidade face-a-face¹⁸⁶ mas, mesmo que não tenham essa dimensão, “o *blog* é uma

¹⁸⁴ Vários/as entrevistados/as, para além do comentário, usam o e-mail para contactar outros/as (poetas) *bloggers*, procurando “conhecer melhor” quem admiram.

¹⁸⁵ Por isso estes/as *bloggers* criticam estratégias utilitaristas e publicitárias de comentar os outros para obter mais comentários/visitas (repetindo o mesmo comentário em diferentes *blogs*), bem como o excesso de comentários (apontado como mais característico de *blogs* de política) – corroborando a hipótese de que as conversas intensivas na blogosfera são a excepção e não a regra (Herring *et al.*, 2005). Quando os comentários combinam excesso e desadequação podem transformar-se numa tirania da interactividade (Sibila, 2006).

¹⁸⁶ Por exemplo, Mariana conheceu a sua melhor amiga através do *blog* e Raquel fez amizades através do *blog*, afirmando que “na blogosfera, o mundo é pequeno”, pelo facto de ter conhecido, pessoal e casualmente, um poeta-*blogger*, numa Feira do Livro. Diana contou com os serviços de *designer* de uma *blogger* que veio ajudar os seus tios no início de um negócio. Os amigos de Rui são poetas com quem ele interage numa lista de poesia. Liliana conheceu, através do *blog*, o *blogger* Bruno, que se tornou seu amigo e, posteriormente, ilustrou o livro de poesia que Liliana publicou.

grande arma de criar laços”, afirma Álvaro, para quem os/as leitores/as são referidos como “amigos vocacionados para a leitura” (Álvaro); são pessoas que não se faz ideia de quem sejam, mas com quem se cria “empatia” e “amizades *bloguísticas*” (Diana).

Diz Liliana:

são amigos que eu não conheço mas são... são pessoas que eu admiro e... e é muito importante eles irem lá e penso “este hoje não comentou, então? Porquê? Está doente? Alguma coisa aconteceu? Deixou a blogosfera?”

A quebra da prática de comentar afecta a identidade poética e *bloguística*, como se percebe no discurso de Raquel:

E: Mas por que é que dizes que o *blog* já representou mais do que representa agora?

e: não sei. Acho que...já estive mais colada ao *blog* do que estou agora. Acho que o *blog* é uma coisa que chega a ser muito injusta, no sentido em que enquanto tu, quando crias o *blog* e pões textos até com mais frequência porque tens a impressão de que “Eh pá tenho um *blog*. Tenho que alimentar aquilo.” e “Tenho que pôr ali coisas”. E tenho que ver quem é que me comenta e tenho que comentar também. E as pessoas vão comentando as tuas coisas, tu vais criando amizades (já me aconteceu isso), vais vendo os outros *blogs* mas, quando deixas de comentar, já ninguém vem comentar as tuas coisas. Isso acontece, é do género “Eu comento-te a ti, mas é só para que tu me comentes a mim.” Então comecei a ver “Eh pá, se isto acontece é porque afinal isto não é lindo e espectacular e é...nunca li nada assim e é mesmo espectacular e tem jeito e é fantástico e é genial. Pá, se calhar isto é uma porcaria como as outras.” E então enervas-te com aquilo, “pá, já não vou comentar mais porcarias, nem quero ver nada”. (...) não que eu tivesse que continuar a ter muitos comentários, não é isso, mas é aquele sentimento de tu não comentas e és como que excluída, sabes? Se calhar faz um bocado sentido porque... mas não faz, porque o eu não comentar não quer dizer que eu não esteja ler e então é assim um bocado... injusto e estranho e... às vezes, fico um bocado... fico... eu deixo de ir aos *blogs*, essas coisas pronto.

O comentário nos outros *blogs* é regulado pela afectividade e pelo mérito. Estes/as poetas-*bloggers* visitam e/ou comentam (com frequência) *bloggers* com quem estabelecem laços fortes; mas, com quem estabelecem laços fracos, só comentam quando o conteúdo do *blog* é valorizado. Aliás, quando o mérito de outros *blogs* é elevado é-lhe associada uma prática de recomendação (*online* e/ou *offline*), que permite a divulgação do *blog* “de boca em boca” (aumentando a comunidade). O que acontece é que estes dois critérios se podem justapor: *bloggers* com quem se estabelecem laços fortes têm *blogs* que são valorizados.

Outro elemento de reciprocidade é a prática de *linkar*. O *blog* apresenta a possibilidade de ter uma lista de *blogs* favoritos (*blogroll*)¹⁸⁷, onde cada blogger coloca *link(s)* de outros *blogs* e *sites*, sem limite. O *blogroll* pode ser tão importante que Afonso afirma: “Tu és os *blogs* que *linkas*.(...) Se é um *blog* sobre poesia, a grande maioria dos *links* que lá estão, vão ser sobre poesia”; no entanto, do seu *blogroll*, apenas frequenta 5 ou 6 *links*. Nem todos os *blogs linkados* são de facto os favoritos, corroborando a hipótese de Marlow (2006), de que *links* entre *blogs* são uma demonstração de interesse e leitura (dos *blogs*) e não representam *necessariamente* laços fortes. O acto de *linkar* é regulado pela assiduidade, mérito e afectividade.

Seja através de comentários ou *links*, com outros/as *bloggers* e leitores/as, aprende-se e partilha-se, porque esta relação se baseia em interesses comuns e, como diz Afonso, circula “uma espécie de transmissão de conhecimento”¹⁸⁸. Diz Mariana que os/as leitores/as do *blog* “representam pessoas que gostam das mesmas coisas que eu. (...) do mesmo estilo de fotografia, o mesmo estilo de literatura...” – esta partilha de interesses comuns é considerada uma condição para a formação de comunidades *online* (Herring *et al.*, 2005).

A escrita em processo com a participação da comunidade

A natureza processual do *blog*, que acentua a natureza sempre processual da escrita é extremamente valorizada nas entrevistas. Álvaro aproveita as possibilidades técnicas para analisar a sua própria escrita (verificar se repete muitas palavras) e “afinar pequenos erros”. Identifica o formato virtual como algo que permite constantes alterações nos poemas, ao contrário do que se passa nos livros, que não permitem alterações. É a concretização do “sonho do Herberto Helder” (Álvaro), porque é “a obra em aberto, obra em contínuo” (Hélder), já que “um poema nunca está acabado”, por oposição ao livro, um “objecto acabado” (Afonso). O *blog* é, neste sentido, referido como ferramenta de trabalho, onde mais facilmente se pode *experimentar* a escrita e expandir possibilidades de sentidos, “envolvendo” os textos noutros “elementos extra-literários”, dando “toda uma nova roupagem à escrita” (Hélder). Por exemplo, os *posts* de Liliana são sempre compostos por texto, música e imagem.

¹⁸⁷ Na blogosfera há *softwares* que fazem *rankings* de popularidades de *blogs* a partir dos *links* para esse *blog*, como o *technorati* (<http://technorati.com/>).

¹⁸⁸ Nos laços *bloguísticos* circula também informação: os/as *bloggers* dão dicas sobre livros, filmes, anunciam concertos.

Esta escrita em processo faz-se com a participação da comunidade, que tem a sua forma mais visível nos *blogs* colectivos. Afonso tinha um *blog* colectivo para “associar várias artes e nunca publicar um poema sozinho”, construindo poemas a partir de fotos, quadros e/ou escultura de outros/as, ou vice-versa; e Eduardo tem um *blog* colectivo porque “eu, para escrever, também preciso de outras pessoas para me estimularem a escrever (...) para ter várias perspectivas”. Joana escreve textos a partir de frases de um *blogger* amigo que, por sua vez, escreve textos a partir de desenhos seus: “são aquelas coisas que não aconteceriam se o *blog* não existisse”. Também pelo jogo da “ciranda” se constrói um texto colectivo: “daquilo que estás a ler, copia a página 161, 6.^a linha” – e passar a outros/as *bloggers*.

Mas a comunidade participa de várias formas. O *feedback* (sobretudo através dos comentários) de outros/as *bloggers* e leitores/as também influencia a escrita. Por exemplo, Rui opta por reescrever poemas depois de receber comentários: “sem os leitores não podemos classificar, nem orientar, aquilo que vamos escrevendo”. Rui assegura que “Se chegasse à conclusão que ninguém lia os meus poemas, possivelmente deixava de escrever”. Hélder aprecia comentários que apontem gralhas aos seus poemas e, tal como Raquel e Afonso, aprecia comentários que relacionem os seus poemas com outras leituras (de poetas, livros, filmes). Ainda, Afonso aspira a que os seus poemas sejam comentados e continuados com outros poemas, “que alguém pegasse naqueles textos (...) e lhes desse continuidade”. E afirma que há *blogs* que lhe transmitem “inspiração para ir criar alguma coisa. E isso é importante, porque aquilo é uma plataforma e é um impulsionador de diálogo”.

Liliana afirma que foram os comentários positivos no *blog* que lhe deram confiança para publicar os seus poemas em livro, acrescentando “é importante saber se os outros gostam, o que é que dizem... é importante a opinião... dos que estão de fora, é muito importante”.

Raquel fala positivamente da “sensação que alguém está a ler as tuas coisas” e, tal como Diana, usa a metáfora do *blog* como gaveta¹⁸⁹ – “uma gaveta mais pública” (Diana) que “está sempre ali vazia, quando te apetecer abres e pões lá coisas” (Raquel). Eduardo diz: “raramente tenho *feedback* mas, pronto, é aquela ideia de que pode ser visto por mais gente do que se estiver à espera de uma edição por livro e ter possibilidade de ter um *feedback*.” (Eduardo).

¹⁸⁹ Referência à expressão popular “escrever para a gaveta”, que significa não publicar e ser esquecido.

Refinamento literário

A comunidade que participa na blogosfera literária permite o próprio refinamento da escrita (individual e colectiva). Álvaro descreve:

Em termos de poesia, [os *blogs*] têm feito muito, muito bem, em termos de ter a noção para onde é que se caminha. Porque os *bloggers* são um rebanho atento. (...) Até porque se melhora na escrita também. Porque nos obriga visualmente a ver o que está feito. Porque se um poeta está isolado numa cabana (risos) e começa a escrever, ele depois diz assim “é pá, isto é mesmo bom!”. Ele não tem a noção do que os outros estão a escrever, e então pode estar a fazer igual, pode estar a fazer assim... a fazer bem todos fazem, porque cada um faz o que sente. Mas em termos de consciência de grupo, em termos de querer experimentar coisas novas, às vezes as dicas são fundamentais. É por isso que os poetas lêem também, se não, nunca liam (risos).

Por exemplo, Afonso, a partir do momento em que começou “a descobrir outros *blogs*”, se apercebeu que o caminho poético que estava a seguir (fotopoesia) “não [era] assim tão original”, já estava explorado. Raquel também é influenciada pelo que lê nos outros *blogs* de poesia, preocupando-se com a questão da variação na sua escrita em relação à escrita de outros/as poetas-*bloggers*:

E depois começa a ler coisas e parece que está toda a gente a escrever o mesmo e que se copiam textos uns aos outros e...sabes? E depois dá a sensação de que “Eh pá eu estou a escrever alguma coisa que já tanta gente escreveu. Para que é que eu estou a escrever isto? É mesmo perda de tempo.” E então fico assim um bocado desiludida e passo, assim, agora muito tempo sem escrever nada de bom (...). [Por exemplo], toda a gente já escreveu sobre a solidão. E depois são sempre as mesmas palavras. E depois uma pessoa lê aquilo [que escreve], “eh pá de certeza que já alguém escreveu isto.” E nem sequer chego a pôr aquilo, porque se depois vou pôr aquilo, vou apagá-lo p’raí daí a duas horas porque acho horrível. (Raquel)

A publicação online e offline

O *blog* é valorizada pelo “imediatismo na escrita e na recepção” (Eduardo), em comparação com os *media* impressos. É também muito valorizado o facto de ser gratuito e a liberdade e facilidade (técnica, etc) da publicação em *blog* – Eduardo refere-se ao *blog* como uma “editora-*blogger*” e descreve também como a sua relação com pessoas de um *site*, o *bodyspace*, lhe deu acesso à publicação das suas críticas de música nesse *site* (encarado como uma oportunidade criativa). A partir do *blog* aparecem “sugestões e desafios, participações e trabalhos em coisas” (Álvaro).

Mas o *blog* também facilita a publicação no impresso (*offline*). Através do *blog* pode entrar-se em contacto com responsáveis de revistas e daí surgir a oportunidade de publicar (Afonso); isso aconteceu a Mariana que, para além de ser publicada em revista devido ao seu *blog*, teve, sobre si, um artigo publicado por um *blogger*-amigo. Liliana considera os *blogs* uma boa oportunidade para publicar em livro – como aconteceu com ela e com Raquel, que teve convites de editoras no seu *blog* (embora tenha recusado) e também Mariana e Diana conhecem casos de *blogs* e poetas “descobertos” por editoras, que foram depois publicados.

A crítica

Através dos *blogs* há oportunidade de conhecer e/ou trocar informação com ídolos. É a Sofia que escreve João Camilo, professor universitário e escritor, elogiando os poemas que leu no *blog*. É também um professor universitário que descobre os poemas de Joana e faz a crítica literária desses poemas. Além de Bruno, Liliana também conheceu, através do *blog*, uma figura pública portuguesa, que fez a apresentação do seu primeiro livro; e foi juntos que Marco, Bruno e Liliana fundaram uma tertúlia literário-cultural. Uma poeta-*blogger* convida Sofia, enquanto poeta, para participar numa mesa redonda num Encontro Nacional de Poetas. Rui afirma que foi através da leitura dos poemas no seu *blog* e do seu trabalho de escrita criativa com outros poetas da lista de poesia que elementos do Ministério da Educação o convidaram para ser professor de escrita criativa nos cursos de professores de português no estrangeiro.

Os Conflitos

A comunidade da blogosfera também é atravessada por conflitos. Estabelecem-se laços negativos com leitores/as e *bloggers*, nomeadamente, *bloggers*-plagiadores/as e leitores/as-maldizentes, que são excluídos da comunidade. Mariana foi alvo de plágio, tendo, durante uns tempos, optado por não colocar poemas da sua autoria. Os comentários, anónimos ou não, contendo insultos são acerrimamente criticados, porque são anónimos, não se pode responsabilizar e sancionar o/a autor/a; porque são insultos, diz Judith Butler, que “fixa[m] a posição social da pessoa, ao diminuir ou ridicularizar” (*apud* Keating, 2002: 161). Raquel já foi insultada e, durante um período de tempo, exerceu uma filtragem de comentários. Mariana distancia-se das “tricas literárias” que

sabe existirem na blogosfera. Na caixa de comentários ocorrem conflitos literários: Líliliana afirma ter tido “uma guerra com um senhor de uma revista [literária]”; e Afonso relata que assistiu a uma “luta de egos” por causa de “invejas”, que foi “um duelo de espadas entre o Antero e o Ramalho, só que via plataforma Internet”, criticando essa disputa: “não matarem-se ali em praça pública, um, porque conseguiu prêmios, e o adversário, porque não conseguiu nada (...) o outro, porque tinha aulas com X [poeta canónico] e achava que aquilo é que fazia sentido...”.

Sintetizando, com o *blog*, laços de parentesco e amizade são reterritorializados. Aqui, circulam recursos como incentivo, motivação, visita, comentário e apoio em serviços. Apenas os laços discipulares deixam de ser referenciados nesta *terceira origem* do percurso poético. Com o *blog* surgem novos nós, nomeadamente *bloggers*, leitores/as, visitantes e ídolos. Com os dois primeiros estabelecem-se laços fortes, activos e positivos, através dos comentários, visitas e/ou *links* (sejam os comentários feitos no próprio *blog* ou de outras formas), formando-se pequenas comunidades de poetas-*bloggers*-leitores/as e permitindo o acesso a oportunidades literárias. Com os visitantes, os laços são fracos, mas positivos, e permitem o acesso a um reconhecimento moderado. São os ídolos, com quem se estabelecem laços fracos, mas positivos e activos, que conferem o maior reconhecimento e algumas oportunidades literárias.

Os *blogs* expandem as oportunidades que existem nos meios canónicos e, por isso, contribuem para aumentar as oportunidades de publicação (online e offline), contribuem para aumentar o número de público/leitores/as, para integrar uma comunidade de outros/as poetas-*bloggers* e aceder à crítica especializada, o que vai consolidando o sentimento de reconhecimento de uma identidade poética. Estas oportunidades só existem graças a este novo meio. Se predomina nestes discursos uma valorização positiva do *blog* (conflitos e tensões quase não são referidos), em todos os discursos persiste uma certa hierarquização do livro em relação ao *blog*. Ainda que o *blog* pareça democratizar práticas de escrita e leitura, persistem alguns conceitos elitistas de público e de poeta.

“Eu não sou poeta”: identidades e representações

O auto-reconhecimento de uma identidade poética tem duas condições. A primeira condição é o formato/*media* em que se publica (*blog* ou papel): só entrevistados/as publicados/as em livro se definem como poetas. A outra condição é a presença de ídolos

(e mesmo pares) na rede destas pessoas: o reconhecimento literário pelos ídolos permite o auto-reconhecimento enquanto poeta.

Todos/as os/as poetas, mesmo publicados/as, apresentam resistência à palavra “poeta” e à pergunta sobre a sua identidade poética – confrontando-se com identidades socialmente dominantes, com hierarquias sociais, com discursos socialmente sustentados (que são múltiplos e por vezes contraditórios) sobre o que é possível, ou apropriado, ou valoroso, [que] moldam o modo como nos olhamos e constituímos, com níveis variados de agonismo e tensão (Calhoun, 1994: 20-21) e, nesse confronto, construindo discursivamente para si uma posição de sujeito. Os/as entrevistados/as, publicados/as ou não, distanciam-se da vertente profissional: “não é profissão, é ser” (Hélder). As pessoas sublinham o carácter “intrínseco”, de “necessidade”, “escape”, “libertação”, “prazer” e “vontade” subjacentes à prática poética. Ser poeta é “um modo de vida” ou um “modo de olhar”, porque todos/as são poetas (mesmo quem não escreva poemas pode ser poeta) e porque a poesia extravasa a linguagem poética – a ideia das vanguardas modernistas, e a concepção arcaica, que a arte é vida e a vida é arte.

Os/as entrevistados/as que não têm livro publicado são os que mais reservas têm perante a palavra poeta, considerando o seu uso desadequado e até pretensioso, aderindo mais facilmente à designação de criador/a. Os mais novos/as sentem-se em falta com a tradição e contemporaneidade poética – “há ótimos poetas em Portugal e eu acho que sou tão pequenina em comparação com eles”, diz Mariana; e, diz Raquel, “eu nunca na vida vou ser um Fernando Pessoa”. Referem que ainda falta um longo caminho a percorrer, muitos livros para ler, falta ter uma obra. Estes discursos¹⁹⁰ evidenciam, por um lado, o carácter sempre processual da escrita mas, por outro lado, revelam concepções essencialistas e a-históricas da qualidade da obra, como se a qualidade fosse um universal metafísico e intemporal, cabendo apenas ao tempo “futuro” (entidade abstracta) encontrar esses textos e revelar os seus autores. Por isso, quando se pergunta o que é preciso para alguém ser reconhecido como poeta, os/as entrevistados/as vão apontando para dimensões de reconhecimento¹⁹¹ que não incluem explicitamente

¹⁹⁰Corroborando a conclusão de outro estudo sobre artistas jovens portugueses, em que os “entrevistados que não se julgam à altura da palavra por lhes faltar um percurso e uma reputação” (Martinho, 2003: 29).

¹⁹¹ Nos discursos do *Mundo da Arte Jovem*, sobressaem traços semelhantes relativos ao que é preciso para alguém ser artista: determinação/persistência e capacidade de entrega ao trabalho (ter força de vontade, “dar muito de si”); gostar da sua actividade; sinceridade/seriedade/honestidade/independência; ser informado/estar atento aos circuitos; criatividade/ter ideias novas; sensibilidade. E (...) entre as

relações de poder. O discurso de Paulo, o entrevistado com maior capital literário escolar, reproduz estas concepções acriticamente, colocando a qualidade fora das instituições literárias. Este entrevistado reconhece processos de re-leitura e re-interpretações, mas baseia-as na qualidade intrínseca do texto, não contemplando as dinâmicas e os actores que as levam a cabo, mais ou menos conflitualmente, naturalizando e neutralizando contextos históricos, políticos, sociais e processos de poder e autoridade¹⁹² em que essas re-leituras são feitas. Paulo é o único entrevistado a posicionar-se radicalmente na esteira da teoria autoral, remetendo para a genialidade dos indivíduos criadores, na sua imagem de génios atormentados e incompreendidos, vendo o talento como um dom natural e escasso, de acesso restrito¹⁹³ – reproduzindo os mitos da separação, da celebridade depois da morte e da arte como doença (Tota, 1998: 49-59).

Os/as entrevistados/as publicados afirmam que passaram a considerar-se poetas e a ser reconhecidos por outros, como poetas, depois do primeiro livro. Ser poeta tem que ver com a actividade em si, a escrita de poemas¹⁹⁴, e com a publicação, o tornar público, em livro ou em leituras públicas (no caso do Rui); ou o ser (re)conhecido por escrever “muito em público”, como Helder, que frequentou o mesmo café, durante anos, onde escrevia e depois oferecia os seus poemas às pessoas.

Paulo identifica o estatuto identitário dos *bloggers* com o dos *graffiters*: “a nossa parede é a blogosfera”. E, “tal como um *graffiter* não quer ser um Kandinsky”, o *blog* não tem intuito comercial:

[o *blog*] é um espaço livre, é um espaço casual...tu não andas na rua, não vais ver o grafitti à rua: “Ai, vou ali à rua tal ver o grafitti”. Não. Passas na rua tal e vês o grafitti. E na blogosfera acontece isto. Tu não vais ao *blog* X. Tu passas no *blog* X e vês o que lá está escrito. E depois voltas, se gostares. Do mesmo modo que podes rever o grafitti, se ele entretanto não tiver sido sobreposto, e se entretanto o *blog* não tiver sido apagado.

características inscritas em último lugar figuram algumas já introduzidas nas definições de artista” (Martinho, 2003: 30).

¹⁹² Na esteira de Foucault, acrescenta Capinha que a verdade, ou sentido, do discurso depende de quem tem o poder sobre a hierarquia dos discursos (Capinha, 2002: 77).

¹⁹³ Para estudos interessantes sobre teorias de génio e política do talento, vide Elias (1995) sobre Mozart e DeNora (1995) sobre Beethoven.

¹⁹⁴ Os/as entrevistados/as afirmam que também depende do que se escreve, porque quem escreve um diário não é escritor.

A consequência, para Paulo, é que “os *bloggers* não têm a qualidade dos grandes poetas” (*sic*). Esta concepção (elitista) de Paulo é um claro exemplo de como a identidade e qualidade artísticas estão relacionadas com a mediação, como a propõe Antoine Hennion. Para este sociólogo francês, os mediadores – objectos técnicos, suportes materiais, carreiras e instrumentos, mas também discursos e práticas, tudo o que uma arte durável exige – não são intermediários passivos, mas produtores activos de valores artísticos (Hennion, 1997: 416) e identidades. No nosso caso, a mediação da escrita através do livro ou do *blog* explica a identidade em que estes sujeitos ancoram, no momento¹⁹⁵ e o valor que dão ao seu trabalho (poético). Se o *blog* não permite a ancoragem numa identidade poética totalizadora, o *blog* produz identidades e práticas poéticas outras.

A prática poética – e os seus sujeitos – é desterritorializada do papel e reterritorializada no *blog*, num processo rizomático. No caso dos poetas-*bloggers* há um sincretismo entre vários territórios identitários, forjados na linguagem. Não só a experiência familiar (como vimos na secção 2.3), mas também a experiência do quotidiano (do trabalho) é reterritorializada no *blog*. Diz Eduardo:

Eu sentia necessidade de ter um balão de oxigénio ao final do dia. “eu não gosto disto, é horrível” [o trabalho], vou escrever ao final do dia p'ra... pffff [libertar ar]!... para exorcizar, nem que seja para dar uma nova vida a isto. Muitas vezes estava esgotado, mas tentava. Quando eu começava a escrever era tudo mais fluido, parecia que alguém escrevia por mim.

As identidades são múltiplas e construídas *através de e em* diferentes discursos, práticas e posições (Hall, 1996: 4) – o *blog* é um desses territórios da linguagem, sempre ficcional (como toda a linguagem), onde o sujeito pode ancorar, temporariamente. Quem usa pseudónimos para assinar o *blog* fá-lo, pela mesma razão, para se “distanciar” – uma distância temporária, já que o sujeito se movimenta nas várias constelações discursivas, não havendo demarcação de uma linha estanque entre o

¹⁹⁵ O *blog* é também um mediador (produtor) da identidade dos/as *bloggers*-jornalistas. No contexto americano, decorre uma discussão, académica e pública, sobre se os *bloggers* podem ser, ou não, jornalistas. Diz Stone (*apud* Herring *et al.*, 2006: 3) que, depois do 11 de Setembro, os *media* tradicionais não conseguiam acompanhar as várias reportagens de *bloggers*; e são os *bloggers* que têm iniciado o interesse dos *media* tradicionais em certos temas (Shachtman *apud* Herring, 2006: 3), bem como visibilizado certas histórias invisibilizadas pelos *media* tradicionais (Bloom, Delwiche *apud* Herring, 2006: 3). No entanto, se os *media* dominantes parecem perceber o acto de *bloggar* como uma forma alternativa de jornalismo, a maioria dos *bloggers* não se considera jornalista, nem considera a sua escrita “jornalística” (Herring, 2006: 3).

mundo da blogosfera e o mundo “real”. É um processo de “passagem”¹⁹⁶, tal como a escrita, uma passagem que é a procura, orgânica (porque extensão do corpo) “da forma certa e da palavra certa...”, diz Diana. “O lugar que nós queremos” (Álvaro) é a palavra exacta – que a linguagem nos fala. Quando se abandona o epistema e os sentidos dominantes mergulha-se no caos, que é o excesso violento da linguagem (e não ausência de linguagem). Como diz Jean-Jacques Lecercle, “a linguagem não é um instrumento, adquire uma vida própria. A linguagem fala, segue o seu próprio ritmo, a sua coerência parcial, proliferando num aparente, por vezes violento, caos.” (Lecercle, 1990: 5). Quando Eduardo escreve “parece que há ali uma força... ou senão, natureza”, essas forças são as da linguagem, em que as palavras se atraem e repelem no campo magnético da folha (Olson, 1966) ou do ecrã e, por isso, parece que “Os poemas fizeram-se sozinhos” (Álvaro). É que se eu falo a linguagem, a linguagem fala-nos (Lecercle, 1990: 5).

Estes/as poetas que escrevem para, como diz Ana, “sair de mim para algum lado”, fazem-no para o *blog*. Como “a linguagem é a primeira tecnologia, a extensão do corpo para fora” (Bernstein *apud* Capinha, 2001: 126), surge a voz, a fazer-se matéria. Como diz Raquel:

Tens que explodir para algum lado (...) Mas quando escreves no papel e ficas só com aquilo para ti não tem o mesmo efeito, é como se: “pronto, já gritei”; ficou ali espalhado não sei onde. E a blogosfera é assim uma espécie de ar e tu vais ali gritar à varanda: “isto é uma merda” (*sic*) e voltas e ficou lá aquilo, pronto.

Contudo, há um processo de tradução, como explica Raquel: “vou escrever com outras palavras (...) de uma forma que não seja normal”. O poema territorializado na blogosfera é já outra matéria, outra “forma de me encontrar com os outros, com as coisas” (Sofia) – porque, como diz Capinha, na esteira de Freud e Lacan, “é na linguagem e através da linguagem que nos damos forma e desse modo encontramos os nossos “eus” e o Outro” (Capinha, 2001: 126). Essa forma é sempre ficcional, provisória, incompleta mas, como diria Wallace Stevens (1991), tem a forma de *ficção suprema*. O que ecoa nas palavras de Afonso, que bem percebe a impossibilidade de uma verdade transparente:

¹⁹⁶ Sobre o poema serial *Passages* (Passagens), de Robert Duncan, diz Graça Capinha (2002: 159), que “a escrita é o processo de passagem, a entrega difícil a novos padrões ditados cuja verdade assenta na sua adequação ao corpo, à respiração”.

Não só a necessidade desse desabafo, mas a necessidade de queres compreender o que tu és, mesmo que saibas que não tens resposta possível. Mas pelo menos crias uma resposta minimamente plausível, para dares algum sentido (...) fazer coisas, de construir. E de destruir! Ou desconstruir para voltar a construir. (...) porque é criando que eu me vou sentindo parte de todo um processo. Se não, não faria sentido. (...) enquanto estou a criar, sinto-me vivo, e que estou a pôr as coisas fora do lugar.

Esse “construir e desconstruir”, esse “ver de outra maneira”, sentindo-se parte de um todo, é um exercício Humpty-dumptyano¹⁹⁷ de cidadania: estão a propor-se novas formas de representação de sujeito, de comunidade, de mundo. Essas novas formas que tentam abandonar o epistema dominante, porque põem “as coisas fora do lugar”, entram em confronto com os lugares hegemónicos que para elas são construídos pelos poderes da/na linguagem. Há, assim, uma cumplicidade com o colectivo, um compromisso entre a escrita biográfica e da memória e a comunidade, numa reciprocidade não negada entre quem descobre e quem é descoberto (Santos, 1993: 7):

[a blogosfera] são sempre janelas que se vão sempre abrindo. Parece assim uma casa que os quartos comunicam todos uns com os outros... e nós andamos,... pronto, a percorrer outro quarto e outro quarto e cada porta que abrimos estamos num quarto novo e... é mais nesse sentido que eu... que eu vejo a relação com as pessoas que comentam o meu *blog*. É ir descobrindo e abrindo cada vez mais esse... esse espaço (Diana)

A literatura nos *blogs* tem, como vemos, um carácter eminentemente político e colectivo. Colectivo porque se escreve para e na comunidade de *bloggers*-leitores/as-poetas; político, porque propõe novas formas de representação do real. É neste sentido que a escrita em *blog* é uma literatura menor.

Uma das minhas hipóteses era a de que os/as entrevistados/as teriam uma posição crítica sobre os actores e as instituições literárias canónicas – editoras, crítica literária, prémios literários – isto é, a relação entre cânone e margens seria uma relação de resistência e não de aproximação. Até aqui (secção 2.3), vimos como amigos/as, *bloggers* e/ou leitores/as são nós importantes para o auto-reconhecimento. No entanto,

¹⁹⁷ Humpty Dumpty é uma personagem de Lewis Carrol, autor de *Alice no País das Maravilhas* (*Alice's adventures in wonderland*) e *Alice através do Espelho* (*Through the Looking-Glass*). Humpty Dumpty é a personagem que tem como característica ler os livros ao contrário, ver a vida “upside down”. (capítulo VI de *Through the looking-glass*, disponível em: <http://www.gutenberg.org/files/12/12-h/12-h.htm>)

há que dizer que o maior reconhecimento literário está relacionado com outros nós, os ídolos, com quem se estabelecem laços fracos, mas positivos – ou seja, parece haver várias etapas e várias instâncias de reconhecimento, com intensidades diferenciadas. O discurso de Eduardo, que exemplifica este desejo de reconhecimento, é particularmente interessante, pois já vimos como foi, e é, importante o apoio dos amigos e da família para “se levar mais a sério” na constituição da sua identidade poética:

gostava de ter um *feedback* de outros escritores também, porque são eles que trabalham mais com o Verbo. E depois pessoal mais desta área das artes, porque depois gostava de fazer sinergias com pessoal de *design*, de desenho, de animação, cinema...primeiro, escritores, depois, esse pessoal que gravita à volta. Família não, não tenho essa necessidade. E público em geral, também não. Mas quando achar que tiver qualidade, não sei se enviarei os meus textos a alguém que eu aprecie muito. (...) Um escritor... talvez Gonçalo M. Tavares.

Diana expressa a sua vontade de ser reconhecida por Alberto Pimenta (seu antigo professor). Ana gostaria de ser reconhecida por valter hugo mãe (seu professor num curso de escrita criativa); Rui, por António Ramos Rosa (colega do seu pai no liceu); e Eduardo, por Gonçalo M. Tavares (o que pode ser encarado como uma proximidade “geracional”). Joana também releva esta necessidade de reconhecimento “pelos pares”, mas acrescenta a importância do público. Todavia, também se estabelecem laços negativos com os ídolos do meio literário português. Afonso¹⁹⁸ e Helder são os mais críticos, como exemplifica este excerto:

E quando vejo eles a darem palmadinhas nas costas um do outro, o Alberto Pimenta com o Urbano Tavares, opa... isto ‘tá tudo lixado. "ah você escreve tão bem", "ah não, você é que escreve", tipo os políticos. Não tenho paciência para isso. Isto é assim: um gajo escreve ou tem o treino ou tem a sensibilidade, ou... o que for. E depois somos pessoas vulgares. Depois criamos um personagem, um alter-ego qualquer, vaidoso e por aí fora. E é a isso que eu não acho piadinha nenhuma. E os mais e as tertúlias e as tricas e os papa-almoços e os papa-jantares e “escreve lá uma crítica no teu jornal” e nhe nhe nhe... Fogo! Não tenho paciência para isso! (Helder)

Embora os/as entrevistados/as critiquem o mercantilismo da indústria dos livros, os/as não publicados concedem autoridade literária às editoras, manifestando vontade de ter uma publicação em livro, que é visto como um primeiro reconhecimento do seu

¹⁹⁸ Afonso observou de perto o processo de “apadrinhamento” que ocorre na vida literária portuguesa, relatando como um poeta canónico “vai sempre buscar alguém”, e que esse alguém torna-se “um aprendiz”.

trabalho. A vontade é fazer uma pequena publicação para amigos e família. As pessoas que nunca publicaram afirmam que “não sabem bem como funciona”, mas já ouviram dizer que têm de pagar para ser publicados, o que, para elas, “não faz sentido” – mas foi pagando que quem publicou conseguiu editar os seus livros.

Os/as entrevistados/as lamentam que as editoras publiquem pouca poesia, já que, dizem as editoras, “as pessoas não lêem poesia” e “a poesia não vende”¹⁹⁹. Distinguem as grandes editoras das editoras pequenas ou independentes. As primeiras são vistas como “empresas de fazer dinheiro”, que só publicam autores/as já reconhecidos/as que dão lucro. Critica-se o preço elevado a que são vendidos os livros e as más traduções. As pequenas editoras são valorizadas pelo seu cariz não comercial²⁰⁰: apesar de terem “menos meios”, apostam em novos autores/as e “continuam a editar as obras mais interessantes. Mas são pequenas tertúlias, são pequenos grupos, acabam por ser amigos a editar os amigos” (Hélder). Quanto a estas pequenas editoras é criticada a falha no trabalho de divulgação e distribuição, subsequentes ao processo de publicação (Rui, Álvaro). Artur diz que é difícil ser autor em Portugal, porque as editoras “Ficam com a maior parte dos lucros. Nós ficamos com 8% dos lucros”.

Para os/as entrevistados/as os concursos de poesia podem motivar a escrever, e por isso já concorreram²⁰¹. Mas a opinião sobre os prémios é, em geral, negativa, sendo questionados os critérios de avaliação das obras. O episódio que Paulo relata sobre uma reunião de júri de um concurso literário é revelador das convenções ventríloquas que regulam o mundo da arte, sendo por isso usada a repetição das formas para fazer sentido do mundo, levando à unanimidade das apreciações estéticas, vistas como universais:

O meu orientador de mestrado dizia que... Ele era convidado para júri de muitos prémios [literários] e a maior parte das vezes acabavam por nem atribuir nenhum prémio, porque não havia qualidade nos escritos. (...) E ele estava a dizer que “sou sincero. Reunimos 4 ou 5

¹⁹⁹ Mariana relata um episódio sobre a falácia tautológica “a poesia não vende/não vendemos poesia”: “uma vez, numa livraria, disseram-me “a menina sabe que não se vende poesia, portanto não temos grandes livros de poesia, é um mau investimento”. Eu achei isso aberrante, mas pronto.”

²⁰⁰ Estes discursos remetem para a “ética do desinteresse” de que fala Bourdieu. No mais autónomo sector de um campo de produção cultural em que o único público que se deseja são outros produtores, a economia das práticas é baseada, como num jogo em que “o perdedor ganha”, numa inversão sistemática de princípios fundamentais das economias comuns: o do mercado/negócio (exclui a obtenção de lucro e não garante uma correspondência entre dinheiro investido e ganhos monetários) (Bourdieu, 1993: 39).

²⁰¹ Prémio CPAI (Clube Português de Artes e Ideia), Prémio Daniel Faria, Prémio Guilherme Faria, Prémio Teixeira de Pascoaes, Prémios patrocinados pelas Câmaras Municipais; e ainda Prémios internacionais, um brasileiro e outro italiano)

elementos do júri, cada um leva os seus exemplares para casa, lê, passado um mês mandamos mails uns aos outros, com a lista de ordenação dos prémios, e é raro, o primeiro prémio nunca ser o mesmo. Aconteceu-me uma vez, o primeiro prémio ser dividido, mas aí havia dois livros muito bons”. [a atribuição do prémio costuma ser unânime] E porquê? Não sei dizer. Isto não é matemático. Não há uma lista em que vás pondo um “visto”: “ele segue este critério”. Sente-se. É mesmo isso. Ele disse-me aquilo e, vindo de uma pessoa que tem autoridade académica, fez-me sentir bem, porque eu também não consigo explicar.

Sobre os jornais e revistas literárias, o *Ipsilon*, o *Jornal de Letras* e a *Ler* são títulos do impresso referidos, mas também se lêem *blogs* de críticos literários, como o *blog* de Eduardo Pita, o *blog Bibliotecário de Babel*, *Pastoral Portuguesa* e *Antologia do Esquecimento*. Rui lamenta que “os jornais perderam um pouco a literatura” e Artur queixa-se que nos jornais há artigos sobre livros, não se faz a sua crítica. A principal crítica apontada aos críticos literários é que, mais do que o texto em análise há uma crítica dos autores enquanto pessoas – por isso, os críticos dão visibilidade a certos autores com quem mantêm relações pessoais, em detrimento de outros. Como diz Liliana: “sou muito pequenina (...) Para um crítico literário não existo. Mesmo para dizer mal é preciso ser importante.” Por isso, para ela e outros/as entrevistados/as, a autoridade da crítica pertence aos leitores/as, aos que não se apelidam de críticos e às conversas que surgem com amigo/as. Afonso, que defende, tal como Hélder e Artur, defende mesmo que não há críticos literários em Portugal. Apenas para Paulo há/houve bons críticos literários portugueses e considera que “a função da verdadeira crítica literária é separar o trigo do joio”. O caso de Joana, que publicou um texto numa revista literária apresentada por um crítico literário, é revelador:

A [apresentação] foi feita por um Crítico, que é também professor universitário, ele foi muito simpático, mas eu fiquei com a sensação que aquilo era tudo muito superficial. (...) E isso incomoda-me mais do que uma crítica negativa. E portanto eu diria que, se há alguém que se dá ao trabalho de escrever sobre aquilo, eu gostaria que escrevesse numa forma que se percebesse que é séria e que não é só de quem folheou, leu assim 3 ou 4 coisas... claro que quem lê muito e escreve sobre livros tem treino para ler... é como o Marcelo Rebelo de Sousa.

Mariana descreve a crítica literária como uma “luta de comadres” e critica o amiguismo. Descreve como um artigo sobre a nova geração da poesia portuguesa num jornal gerou polémica, polémica essa que migrou para a blogosfera, complementando-a:

Na blogosfera, nota-se muito, cada um a dizer: “este é que é bom, aquele é que é mau, aqueles é que são bons”, quando eu acho: “porquê?! Por que só gostam daquele estilo de

poesia?” Não abrem os olhos à outra e depois atacam-se uns aos outros e acho que não são muito isentos, não são. Por exemplo, foi a última grande guerra, quando dedicaram, no *Ípsilon* [2008], o artigo sobre os novos poetas. (...) tinha uma caixa sobre a revista *Criatura*, que basicamente eu não gostei da caixa porque não falava da *Criatura*, falava dos dois autores, dois editores que também são autores. (...) achei que falavam de pouquíssimos escritores, poetas actuais, e era um bocado a puxar a brasa à sardinhas dos poetas de que eles gostavam, não era um artigo muito isento. E acho que foi pegar na blogosfera e pegaram-se. Andaram à batatada uns aos outros. Acho muito: cada um puxa por aquilo dos amigos. Há pessoas cujas críticas eu gosto de ler (...) Mas acho que, de resto, têm aquela coisinha que é o amiguismo.

Este episódio demonstra como a blogosfera pode funcionar contra a rarefacção dos sujeitos e dos discursos da língua de papel, tornando-se um espaço de subversão do impresso, onde se ouvem as vozes de uma contra-“ordem do discurso” (Foucault, 1997).

CONCLUSÃO

Uma dissertação que tem como objecto de estudo poetas, *bloggers*, fora das instituições literárias dominantes, é um *acto* de *sociologia menor*. Uma *sociologia menor* em confronto polifónico com uma *literatura menor*, num processo multitépico de dar-receber-retribuir, a escrever corpos de linguagens inter-trans-disciplinares que permitam a escuta e a fala de um futuro desejável.

A teoria das redes sociais e a teoria literária (L=A=N=G=U=A=G=E *School*) permitiram-me ver emergir, dentro da estabelecida “língua de papel”, uma *literatura menor* (no sentido deleuziano-guattariano), a literatura nos *blogs*.

O uso do conceito de rede social permitiu visibilizar a importância dos nós “para-artisticos” na constituição das identidades e trajectórias à margem das instituições literárias dominantes.

Os diferentes nós e laços vão sofrendo reconfigurações ao longo das trajectórias destes/as poetas-*bloggers*. Os laços de parentesco, laços fortes, activos e positivos, têm um papel crucial no início da “descoberta” do gosto e do interesse pela escrita, igualado ou superado em importância pelos laços discipulares, também, laços fortes, activos (enquanto partilham o espaço institucional) e positivos. Porque as identidades são então eminentemente relacionais e se baseiam no reconhecimento pelos outros e na

diferenciação dos outros, os laços de parentesco e discipulares são os primeiros a interferir no modo como se constrói a identificação com a escrita. A relação com a escrita na memória dos/as entrevistados/as é fundada também na relação com os livros e bibliotecas, que por vezes os une a amigos/as e professores/as.

São sobretudo laços de amizade e *bloguísticos* (que se podem sobrepor) que proporcionam oportunidades 1) de visibilização da escrita (publicação em revistas, leituras de poesia, participação em encontros de poetas) e 2) da sua colectivização (é com amigos/as e bloggers que se fazem projectos poéticos e artísticos, listas de poesia e *blogs* colectivos, escrita colectiva, tertúlias poéticas, listas de poesia, etc). São também estes laços que 3) conferem uma identidade colectiva a estes/as poetas, que se sentem parte de uma comunidade, construída através de práticas como “alimentar” e comentar.

Esta visão questiona o suposto individualismo que caracteriza a actividade literária a partir dos anos 80 do século XX (Mendes e Ribeiro, 2004). Proponho, seguindo Barry Wellman (2001b), a noção de “individualismo em rede” na(s) prática(s) literária(s) contemporâneas. Os *blogs* permitem a comunicação e a escrita pessoa-a-pessoa, em “espaços públicos privados”, o que não representa em si uma perda nem um ganho para a noção de comunidade e escrita, significando sim uma transformação complexa nos modos de escrever e conviver em grupos (literários e não só).

Tudo isto é possível através do *blog*, que funciona como um dispositivo tecnológico, social e/ou literário e/ou político (no sentido foucaultiano). É através deste dispositivo que estes/as poetas emergem como sujeitos, é nele que se fazem lugar de fala, espaço-tempo de um ritual de participação com os outros, fundado na transdiscursividade dos sujeitos e da linguagem. A “escrita de si” (Foucault, 1988) é a escrita de um si (sujeito) transindividual. A importância do *blog* para a identidade e na própria escrita destes/as poetas confirma a hipótese da blogosfera como um espaço de reformulação de poder, autoridade e legitimidade literários.

Mas se estes discursos procuram linhas de fuga em discursos minoritários, também ancoram no discurso central. Apesar de uma representação crítica das instituições literárias do cânone literário (editoras, prémios, críticos literários, *media* tradicionais), estas pessoas procuram o reconhecimento da sua identidade poética através dos nós com quem estabelecem laços fracos mas positivos, com os seus ídolos literários e aspiram à publicação dos seus poemas em livro, desejando obter um

primeiro reconhecimento pelas editoras. Se são os laços fortes que instauram o sentimento de comunidade, são os laços fracos que instauram o sentimento de maior reconhecimento. Talvez porque os sujeitos de construção discursiva da blogosfera são do cânone e continuamente, repetidamente, reforçam a autoridade da literatura dos senhores/mestres. Se nestes discursos, há uma valorização positiva do *blog* (conflitos e tensões quase não são referidos), persiste também uma representação hierárquica do livro em relação ao *blog*. Ainda que o *blog* pareça democratizar práticas de escrita e leitura, persistem alguns conceitos elitistas de público e de poeta.

A hipótese que não se confirma é a de que estes poetas teriam um discurso de posicionamento teórico e político sobre a sua escrita. Os discursos sobre as representações da poesia e identidade poética são discursos ventríloquos, que reproduzem imagens dominantes. Mas é na prática poética destes/as poetas-*bloggers* que surge a transgressão das convenções, constituindo-se estas práticas como pesquisa epistemológica, sempre política, ao propor representações outras do real. Assim, o que acontece, subscrevendo as palavras de Capinha sobre os poetas portugueses da emigração, é que o discurso crítico não surge como “um projecto político a sair de uma base teórica, mas da incompletude experimentada entre diferentes formas de narrativa, que levam o ‘eu’ ao descentramento, à fragmentação, à procura” (2001: 132).

Se as instituições literárias dominantes silenciam actores e práticas poéticas, esse espaço-tempo de silêncio não é vazio; é, sim, um silêncio cheio, onde são produzidos novos sentidos, onde se constroem identidades e práticas. No silêncio do centro há, simultânea e paralelamente, movimentações múltiplas e diversas. Os *blogs*, por vezes *apesar* dos/as poetas, estão a funcionar como espaços de circulação de discursos contra-hegemónicos, promovendo espaços para a produção e processos de uma poesia outra, bem como espaços-tempo para uma “escrita de si” de poetas outras/os – contra a mesmidade do cânone masculino e branco. Através dos *blogs* se alarga o espaço público para este marginalizado discurso do conhecimento – a poesia.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Adamic, Lada (1999), “The small world Web”, in ECDL'99, Proceedings of the Third European Conference on Research and Advanced Technology for Digital Libraries (pp. 443-452). Berlin: Springer.

Adamic, Lada e Ali-Hassan, Noor (2007), “Expressing Social Relationships on the Blog through Links and Comments”, *International Conference on Weblogs and Social Media (ICWSM)*. Disponível em: <http://www.icwsml.org/papers/2--Ali-Hasan--Adamic.pdf>

Adorno, Theodor (1997), “Dois fragmentos de *minima moralia*”, *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 47, pp.179-182.

Aguiar e Silva, Vitor (2005), *Teoria da Literatura*. Coimbra: Almedina.

Almeida, Emília (2008), “*Dossier Revistas Literárias*”, *Callema*, 5, pp. 53-70.

Amaral, Adriana, Montardo, Sandra Recuero, Raquel, (2009) (orgs), *Blogs.com: estudos sobre blogs e comunicação*. Momento Editorial. Disponível em: <http://www.sobreblogs.com.br/>

Babo, Maria (2000) “As transformações provocadas pelas tecnologias digitais na instituição literária. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/babo-maria-augusta-tecnologias-literatura.pdf>

Barbosa, Pedro (2001), “O computador como máquina semiótica”, *Revista de Comunicação & Linguagens*, 29. Disponível em: http://www.pedrobarbosa.net/artigos_online-pdf/artigo-rcl.pdf

Barbosa, Elizabete e Granado, António (2004), *Weblogs: diário de bordo*. Porto: Porto Editora.

Barthes, Roland (1977), “The death of the author”, *Aspen*, 5+6, online. <http://www.ubu.com/aspen/aspen5and6/threeEssays.html#barthes>

Becker, Howard (1982), *Art Worlds*. Berkeley: University of California Press.

Becker, Howard (1966), *Outsiders: studies in the sociology of deviance*. New York: The Free Press.

Bennett, Tony (2008), “Sociology and Culture” in Bennett, Tony e Frow, John (orgs), *The Sage Handbook of cultural analysis*. Londres: Sage Publications, pp. 86-105

Benjamin, Walter (1992), *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Lisboa: Relógio d'Água.

Bernstein, Charles (1999), *My Way: speeches and poems*. Chicago: University of Chicago Press.

- Bernstein, Charles (1997), “A-poética”, *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 47, pp. 101- 122.
- Bernstein, Charles (1992), *A poetics*. Cambridge Mass: Harvard University Press.
- Bernstein, Charles (org) (1990), *The Politics of Poetic Form*. Nova Iorque: Roof.
- Bertaux, Daniel (1980), “L' approche biographique: sa validité méthodologique, ses potentialités”, *Cahiers Internationaux de Sociologie* – Vol. LXIX , pp.196-225.
- Blanchard, A. (2004) “Blogs as virtual communities: identifying a sense of community in the Julie/Julia project”, *Into the Blogosphere: Rhetoric, Community and Culture*. University of Minnesota. Disponível em: http://blog.lib.umn.edu/blogosphere/blogs_as_virtual.html
- Blood, Rebecca (2004). *O livro de bolso do weblog: conselhos práticos para criar e manter o seu blog*. Porto: Campo das Letras.
- Bloom, Harold (1994), *O cânone ocidental*. Lisboa: Temas e debates.
- Bolter, Jay (2000), “Remediation and the Desire for Immediacy”, *Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologie*, 6 (1), pp. 62-71.
- Borges, Vera (2001), *Todos ao palco!: estudos sociológicos sobre o teatro em Portugal*. Oeiras: Celta.
- Bourdieu, Pierre (2008), “O espaço social e suas transformações” e “O *habitus* e o espaço dos estilos de vida” in *idem*, *A distinção*. Porto Alegre: Editora Zouk, pp. 95-161 e 162-211.
- Bourdieu, Pierre (2005a), “Habitus”, in Hillier, Jean e Rooksby, Emma (orgs), *Habitus: a sense of place*. Aldershot: Ashgate, pp. 43-49.
- Bourdieu, Pierre (2005b), *Language and Symbolic Power*. Cambridge: Polity Press.
- Bourdieu, Pierre (2003), “Algumas Propriedades dos Campos”, in *idem* *Questões de Sociologia*. Lisboa: Fim de Século, pp. 119-126.
- Bourdieu, Pierre (1996) “Abertura”, “O ponto de vista do autor. Algumas propriedades gerais dos campos de produção intelectual.” in *As Regras da Arte: génese e estrutura do campo literário*. Lisboa: Presença, pp. 13-18 e 246-316.
- Bourdieu, Pierre (1993), “The field of cultural production, or: the economic world reversed”, in *idem*, *The field of cultural production: essays on art and literature*. Cambridge: Polity press, pp. 29-73.
- Bourdieu, Pierre (1989), “Génese histórica de uma estética pura” in *idem*, *O Poder Simbólico*. Lisboa: Difel, capítulo X.
- Bourdieu, Pierre e Jean-Claude Passeron (1978), *A reprodução: elementos para uma teoria do sistema de ensino*. Lisboa: Editorial Vega.

Bourdieu, Pierre (1969 [1966]), “Intellectual Field and Creative Project.”, *Social Science Information*, 8 (2), pp. 89-119.

Brossard, Nicole (1997), “eclipse e rendez-vous”, *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 47, pp. 141-152.

Brown, Jo, Broderick, Amanda e Lee, Nick (2008), “Word of mouth communication within online communities: conceptualizing the online social network”, *Journal of Interactive Marketing*, 21 (3), pp. 2-20. Disponível em <http://apgsuweben.typepad.com/apgsuweben/files/viralzzz.pdf>

Bruns, Alex e Jacons, Joanne (2006), “Introduction”, in *ibidem*, *Uses of Blogs*. New York: Peter Lang, pp. 1-7.

Butler, Judith (1990), *Gender Trouble: feminism and the subversion of identity*. New York: Routledge.

Cabral, Manuel Villaverde e Pais, José Machado (1998) (coords.), *Jovens Portugueses de Hoje*. Oeiras: Celta/SEJ.

Caillé, Alain (2008) “Reconhecimento e Sociologia”, *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, 66, vol. 23, pp. 151-210. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-69092008000100010&script=sci_arttext

Callon, Michel e Latour, Bruno (1981), “Unscrewing the Big Leviathan: how actors macro-structure reality and how sociologists help them to do so” in Knorr-Cetina, K. e Cicourel, A.V. (orgs.) *Advances in Social Theory and Methodology. Toward an integraton of micro-and macro sociologies*. Boston: Routledge: & Kegan Paul, pp. 277-303.

Campos, Luis Melo (2007), “Modos de relação com a música”, *Sociologia, Problemas e Práticas*, nº53, pp. 91-115. Disponível em <http://www.scielo.oces.mctes.pt/pdf/spp/n53/n53a05.pdf>

Canavilhas, João (2005), *Blogs políticos em Portugal: o dispositivo criou novos actores?*, in Correia, João (org) *Comunicação e Política*. Covilhã: UBI, pp. 85-113. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/canavilhas-joao-politica-e-weblogs.pdf>

Canelo, Maria José (1997), *A construção poética da Nação: modernismo e nacionalismo nas revistas literárias do início do século XX: Poetry e The Little Review [E.U.A.], Orpheu e Portugal Futurista [Portugal]*. Coimbra: FLUC.

Capinha, Graça (2002), *O acto e o arco em Robert Duncan: primeiras passagens para uma re-escrita da paixão*. Coimbra: FLUC.

Capinha, Graça (2001) “A magia da tribo. Para uma concepção agonista e poética dos discursos e das identidades: a desterritorialização das palavras na poesia L=A=N=G=U=A=G=E e na

poesia dos emigrantes portugueses”, in Ramalho, Maria Irene e Ribeiro, António Sousa (orgs), *Entre ser e estar: raízes, percursos e discursos da identidade*. Porto: Afrontamento, pp. 115-14.

Capinha, Graça (1997a), “Tecendo e distorcendo o colonialismo na linguagem”, *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 47, pp. 65-73.

Capinha, Graça (1997b) “Ficções credíveis no campo da(s) identidade(s): a poesia dos emigrantes portugueses no Brasil”, *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 48, pp. 103-146.

Cardoso, Gustavo; Costa, António; Conceição, Cristina e Gomes, Maria (2005), *A sociedade em rede em Portugal*. Porto: Campo das Letras.

Castelnuovo, Enrico e Ginsburg, Carlo (1979), “Centro e Peripheria”, *Storia dell’Arte Italiana*, vol.1. Turim: Einaudi, pp.285-352.

Castells, Manuel (2005), “A sociedade em rede” in Cardoso, Gustavo *et al.*, *A sociedade em rede em Portugal*. Porto: Campo das Letras, pp. 19-29.

Castells, Manuel (2002), “Prólogo: a Rede e o Self”, in *idem A Sociedade em Rede*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 1-32.

Cesariny, Mário (1997), *A intervenção surrealista*. Lisboa: Assírio e Alvim.

Chartier, Roger (1990), “As práticas da Escrita”, in Ariès, Philippe e Duby, George (orgs.), *História da Vida Privada*. Porto: Afrontamento, pp. 112-161.

Chin, Alvin e Chignell, Mark (2007), “Identifying communities in blogs: roles for social network analysis and survey instruments”, *International Journal of Web based Communities*, 3 (3), pps. 345- 363.

Chin, Alvin and Chignell, Mark (2006), “Finding evidence of community from blogging co-citations: a social network analytic approach”, *Proceedings of 3rd IADIS International Conference Web Based Communities*, San Sebastian, Spain, pp. 191-200.

Correia, André Brito (2003), *A arte como vida e vida como arte*. Porto: Afrontamento.

Cortés Hernández, Santiago (2006), “El blog como un tipo de literatura popular: problemas y perspectivas para el estudio de un género electrónico”. *Culturas Populares. Revista Electrónica*, 3. <http://www.culturaspopulares.org/textos3/articulos/cortes.pdf>

Dabul, Lúgia (2007), “Experiências criativas sobre o olhar sociológico”. Disponível em <http://www.pucsp.br/ponto-e-virgula/n2/pdf/05-ligia.pdf>

Dabul, Lúgia (2000) “Carreiras artísticas”. Comunicação apresentada no XXIV Encontro Anual da ANPOCS (Associação Nacional de Pós-graduação e Pesquisa em Ciências Sociais). Disponível em: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/anpocs00/gt01/00gt0113.doc>

Dantas, Marta Pragana (2000) “O que pode a sociologia da literatura pela literatura? : ou da separação entre as análises interna e externa”, *Revista Eletrônica de Ciências Sociais João Pessoa: CAOS*, 2, pp. 1-11.

Deleuze, Gilles e Guattari, Félix (1986) “What is a minor literature?”, in *ibidem Towards a minor literature*. Minneapolis: University of Minnesota; pp.16- 27.

DeNora, Tia (1995), *Beethoven and the construction of genius. Musical politics in Vienna 1792-1803*. Berkeley: University of California Press.

Efimova, Lilia, Hendrick, Stephanie e Anjewierden, Anjo (2005), “Finding “the life between buildings”: an approach for defining a weblog community”, *Internet Research 6.0: Internet Generations*. Chicago, Illinois. Disponível em: <https://doc.novay.nl/dsweb/Get/Document-55092/>

Efimova, Lilia and Hendrick, Stephanie (2005), “In search for a virtual settlement: an exploration of Weblog community boundaries”. Disponível em: https://doc.telin.nl/dsweb/Get/Document-46041/weblog_community%20boundaries.pdf

Efimova, Lilia e de Moor, Aldo (2005), “Beyond personal webpublishing: An exploratory study of conversational blogging practices”, *Proceedings of the 38th Annual Hawaii International Conference on System Sciences (HICSS'05)*. IEEE Computer Society. Disponível em: <http://portal.acm.org/citation.cfm?id=1042435.1042911>

Elias, Norbert (1995), *Mozart: sociologia de um génio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahae Editor.

Foucault, Michel (2001), “O que é um Autor? in Motta, Manoel Barros de (org), *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, pp. 264- 298; coleção ditos & escritos, vol. III.

Foucault, Michel, (1997). *A ordem do discurso*. Lisboa: Relógio d'água.

Foucault, Michel (1988), Technologies of the Self, in Martin, L. H. *et al.*, *Technologies of the Self: a seminar with Michel Foucault*. London: Tavistock, pp. 16-49. Disponível online em: <http://www.thefoucauldian.co.uk/tself.htm>

Freitas, Manuel (2002), *Poetas Sem Qualidades*. Lisboa: Averno.

Garton, Laura, Haythornthwaite, Caroline and Wellman, Barry (1997), “Studying online social networks”, *Journal of Computer-Mediated Communication*, 1 (3). Disponível em: <http://jcmc.indiana.edu/vol3/issue1/garton.html>

George, João (2002), *O meio literário português: prémios literários, escritores e acontecimentos*. Alges: Difel.

Gerhards, Jurgen e Anheier, Helmut (1989), “The Literary Field: an empirical investigation of Bourdieu’s sociology of art”, *International Sociology*, 4, pp.131-146.

Gomes, Rui; Lourenço, Vanda e Martinho, Teresa (2005), “[A Feminized Labour Market: Professional Opportunities and Constraints in Book Publishing in Portugal](#)”, in Cliché, Danielle e Wiesand, Andreas (eds.), *Cultur-Biz: Locating Women as Film and Book Publishing Professionals in Europe*. Bona: ARcult Media. Disponível no OAC: http://www.gender-research.net/web/files/52/en/CB_BP_Portugal.pdf

Granovetter, Mark (1973), “The strenght of weak ties”, *American Journal of Sociology*, 78, pp.1360-1380.

Griswold, Wendy (1993) “Recent Moves in the sociology of literature” in *Annual Review of Sociology*, 19, 455-67.

Giddens, Anthony (1994), *Modernidade e Identidade Pessoal*. Oeiras: Celta Editora.

Guerreiro, António (2003), “A reportagem universal”, *Expresso*, 4 Outubro, p. 54.

Guerrero, Sergio (2008), “Aplicación del análisis de redes sociales al estudio de la estructura y desarrollo de una red de blogs económicos políticos en Argentina”, *Redes-revista hispanica para el analysis de redes sociales*, 14. Disponível em: http://revista-redes.rediris.es/pdf-vol14/vol14_7.pdf

Halavais, Alexander (2002), “Blogs and the “social weather”, *Internet Research 3.0.*, Maastricht, Netherlands.

Hall, Stuart (2006), *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A Editora.

Heinich, Natalie (1997), “Outsider art and insider artists: gauging public reactions to contemporary public art”, in Zolberg, Vera e Cherbo, Joni (org), *Outsider Art*. Cambridge: University Press, pp. 118-130.

Hennion, Antoine (1997), “Baroque and rock: music, mediators and musical taste”, *Poetics*, 24, pp.415-435.

Herring, Susan e Danet, Brenda (2007), “Introduction” in *idem*, *The Multilingual Internet: Language, Culture and Communication Online*. Oxford: Oxford University Press, pp. 1-39.

Herring, Susan; Scheidt, Lois Ann; Kouper, Inna e Wright, Elijah (2006), “A longitudinal content analysis of weblogs: 2003-2004”, in Tremayne, M. (org), *Bloggng, Citizenship, and the Future of Media*. London: Routledge, pp. 3-20. Disponível em: <http://ella.slis.indiana.edu/~herring/tremayne.pdf>

Herring, Susan *et al.* (2005), “Conversations in the blogosphere: an analysis ‘from the bottom up’”, *Proceedings of the Thirty-Eighth Hawai'i International Conference on System Sciences (HICSS-38)*. Los Alamitos: IEEE Press. Disponível em: <http://www2.computer.org/plugins/dl/pdf/proceedings/hicss/2005/2268/04/22680107b.pdf?template=1&loginState=1&userData=anonymous-IP%253A%253A127.0.0.1>

- Herring, Susan *et al.* (2004b), “Women and children last: The discursive construction of weblogs”, *Into the Blogosphere: Rhetoric, Community, and Culture of Weblogs*. University of Minnesota. Disponível em: http://blog.lib.umn.edu/blogosphere/women_and_children.html
- Herring, Susan *et al.* (2004a), “Bridging the gap: A genre analysis of weblogs”, *Proceedings of the 37th Hawai'i International Conference on System Sciences (HICSS-37)*. Los Alamitos: IEEE Computer Society Press. <http://www.blogninja.com/DDGDD04.doc>
- Janssen, Susanne (2001), “The Empirical Study of Careers in Literature and the Arts” in Schram, Dick and Steen, Gerard (orgs), *The Psychology and Sociology of Literature: In honor of Elrud Ibsch*. Amsterdão: John Benjamins Publishing; pp. 323–357.
- Jegede, Olutoyin Bimpe (1997), “A poesia laudatória e a sociedade nigeriana: a Oriki entre os Yoruba”, *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 47, pp.75-88.
- Jenkins, Henry (2006), “Introduction: workshop at the altar of convergence – a new paradigm for understanding media change”. Disponível em <http://www.nyupress.org/webchapters/0814742815intro.pdf> (consultado a 27 de Outubro de 2009).
- Jenkins, E. (2003) "Dynamics of a Blogosphere Story," *Microdoc News*, Disponível em: <http://web.archive.org/web/20040203105253/http://microdoc-news.info/home/2003/05/20.html>
- Jones, Quentin (1997), “Virtual Communities, Virtual Settlements & Cyber-Archaeology: A Theoretical Outline”, *Journal of Computer-Mediated Communication*, 3(3). Disponível em: <http://jcmc.indiana.edu/vol3/issue3/jones.html>
- Jorge, Luiza Neto (1993), *Poesia*. Lisboa: Assírio e Alvim.
- Keating, Clara (2002), "O poder de dar nomes às coisas: sobre reconhecimentos e aprendizagens em práticas e discursos", *Revista Portuguesa de Educação*, 15, 131 - 167.
- Keen, Andrew (2007), *The Cult of the Amateur: How Today's Internet Is Killing Our Culture and Assaulting Our Economy*. London: Nicholas Brealey Publishing.
- Kermode, Frank (1991), *Formas de Atenção*. Lisboa: Edições 70.
- Kress, Gunther (2004), *Literacy in the New Media Age*. London: Routledge.
- Latour, Bruno (2005), *Reassembling the Social – an introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford: Oxford University Press.
- Lazzarato, Maurizio (1996), “Immaterial Labour”. Disponível em: <http://www.generation-online.org/c/fcimmateriallabour3.htm>
- Lecercle, Jean-Jacques (1990), *The violence of language*. London: Routledge.
- Leinhardt, Samuel (1977) (org), *Social networks. A developing paradigm*. New York: Academic Press.

Lévy, Pierre (1997), *A inteligência colectiva: para uma antropologia do ciberespaço*. Lisboa: Instituto Piaget.

Lin, Jia *et al.* (2007), “The blog network in America: blogs as indicators of relationships among US cities”, *Connections*, 27 (2), pp. 15-23.

Lin, Nan (2001), “Building a network theory of social capital”, in Lin, Nan; Cook, Karen e Burt, Ronald (eds.), *Social capital. Theory and research*. New York: Aldine de Gruyter, pp. 3-29.

Lovink, Geertz (2008), *Zero comments: blogging and critical Internet culture*. New York: Routledge.

Lozares, Carlos e Verd, Joan (2008), “La entrevista biográfico-narrativa como expresión contextualizada, situacional y dinámica de la red sócio-personal”, *Revista Redes*, 15 (6). Disponível em http://revista-redes.rediris.es/html-vol15/Vol15_6.htm

Marlow, Cameron (2006), “Linking without thinking: Weblogs, readership and online social capital formation”, *International Communication Association Conference*. Dresden, Alemanha. Disponível em: <http://alumni.media.mit.edu/~cameron/cv/pubs/2006-linking-without-thinking.pdf>

Marlow, Cameron (2004), “Audience, structure and authority in the weblog Community”, *International Communication Association Conference*. New Orleans, LA. Disponível em: <http://alumni.media.mit.edu/~cameron/cv/pubs/04-01.pdf>

Martinho, Teresa (2003), “Em torno da constituição do sujeito artístico”, in Santos, Maria de Lourdes Lima *et al.* (2003) (org.), *O Mundo da Arte Jovem: protagonistas, lugares e lógicas de acção*. Oeiras: Celta Editora; pp. 9-65.

Melo, Alexandre (1994), “Entre o global e o local”, in Melo, Alexandre (org), *Arte e Dinheiro*. Lisboa: Assírio e Alvim, pp. 135-161.

Menger, Pierre (2005), *Retrato do Artista enquanto trabalhador*. Lisboa: Roma Editora.

Merelo-Guervos *et al.* (2003), “Mapping weblog communities”, *Computer Networks*. http://arxiv.org/PS_cache/cs/pdf/0312/0312047v1.pdf

Nardi, Bonnie *et al.* (2004), “Blogging as social activity, or, would you let 900 million people read your diary?”, *Proceedings of CSCW 2004*, November 6-10, Chicago, IL. Disponível em: <http://home.comcast.net/~diane.schiano/CSCW04.Blog.pdf>

Nooy, Water de (2003), “Fields and Networks: correspondence analysis and social network analysis in the framework of field theory”, *Poetics*, 31, pp. 305-327.

Nunes, João Arriscado (1995) “Reportórios, configurações e fronteiras: sobre cultura, identidade e globalização”, *Oficina do CES*, 43. Coimbra: CES-FEUC.

Olson, Charles (1966), “Projective Verse” in *idem, Selected Writings*. New York: New Directions Book, pp. 15-30.

Pais, José Machado (org) (1995), *Inquérito aos artistas jovens portugueses*. Lisboa: edições ICS.

Pereira, Maria Helena Rocha (1997), “O estatuto social dos artistas gregos”, *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 47, pp. 23-37.

Perelman, Bob (1996) *The marginalization of poetry: language writing and literary history*. Princeton: Princeton University Press.

Perloff, Marjorie (2002), *21st-Century Modernism: the "new" poetics*. Malden (Massachusetts): Blackwell Publishers.

Portela, Manuel (2003), “Hipertexto como Metalibro”. Disponível em: http://www.ciberscopio.net/artigos/tema2/clit_05.html

Portugal, Sílvia (2007), *Contributos para uma discussão do conceito de rede na teoria sociológica*. Oficina do CES, 271.

Portugal, Sílvia (2006), *Novas famílias, modos antigos: as redes sociais na produção de bem-estar*. Coimbra: FEUC.

Prange, Ana Paula (2003), *Da literatura aos blogs: um passeio pelo território da escrita de si*. Dissertação de Mestrado - Departamento de Psicologia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Disponível em: http://www.maxwell.lambda.ele.puc-rio.br/cgi-bin/PRG_0599.EXE/4084_1.PDF?NrOcoSis=8560&CdLinPrg=pt

Primo, Alex e Recuero, Raquel (2003), “Hipertexto cooperativo: uma análise da escrita coletiva a partir dos blogs e da wikipedia”, *Revista da FAMECOS*, 23, pp. 54-63. Disponível em: http://www6.ufrgs.br/limc/PDFs/hipertexto_cooperativo.pdf [pp.1-13]

Querido, Paulo e Ene, Luís (2003), *Blogs*. Lisboa: Centro Atlântico.

Ramalho, Maria Irene (1994) “Introdução: O Cânone nos Estudos Anglo-americanos”, in Caldeira, Isabel (org), *O cânone nos estudos anglo-americanos*. Coimbra: Minerva, pp. 10- 43.

Recuero, Raquel (2004), *Redes sociais na Internet: considerações iniciais*. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/recuero-raquel-redes-sociais-na-Internet.pdf>

Reis-Sá, Jorge (2001), *Anos 90 e Agora: Uma Antologia da Nova Poesia Portuguesa*. Vila Nova de Famalicão: Quasi. [reedição em 2004]

Santos, Maria de Lourdes Lima *et al.* (2003) (org.), *O Mundo da Arte Jovem: protagonistas, lugares e lógicas de acção*. Oeiras: Celta editora.

Santos, Maria de Lourdes Lima (1994) “Questionamento à volta de três noções” e “Reprodutibilidade/Raridade”, *in* Melo, Alexandre (org), *Arte e Dinheiro*. Lisboa: Assírio e Alvim, pp. 101-134.

Santos, Boaventura de Sousa (2004), *Semear outras soluções: os caminhos da biodiversidade e dos conhecimentos rivais*. Porto: Edições Afrontamento.

Santos, Boaventura de Sousa (2002), “[Para uma sociologia das ausências e uma sociologia das emergências](#)”, *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 63, pp. 237-280.

Santos, Boaventura de Sousa (1997), “Por uma concepção multicultural de direitos humanos”, *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 48, pp. 11- 32.

Santos, Boaventura de Sousa (1994), *Pela Mão de Alice: o Social e o Político na Pós-Modernidade*. Porto: Afrontamento.

Santos, Boaventura de Sousa (1993), “Modernidade, Identidade e Cultura de Fronteira”, *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 38, pp. 11-39.

Schmidt, Jan (2007), “Blogging Practices: An Analytical Framework”, *Journal of Computer-Mediated Communication*, 12, pp.1409-1427.

Sibila, Paula (2006), “O interativo como imperativo: os corpos suavemente ansiosos da arte digital”, *Intermédias e Intermédias*, 5 e 6. Disponível em: http://www.intermedias.com/txt/ed56/Comunicacao_Teoria_O%20interativo%20como%20imperativo_Paula%20Sibi%85.pdf

Silliman, Ron (1990) “Canons and Institutions: new hope for the disappeared” *in* Bernstein, Charles (org), *The politics of poetic form*. Nova iorque: Roof, pp. 149-174.

Silva, Hugo (2005), *Blogs: experiência portuguesa*. Tese de Mestrado em Ciências da Comunicação - variante Comunicação, Organização e Novas Tecnologias Média, Públicos e Audiência, apresentada à Faculdade de Ciências Humanas da Universidade Católica Portuguesa. Disponível em: http://pwp.netcabo.pt/videoblog/files/blogues_experienciaportuguesa.pdf

Smith, Sidonie e Watson, Julia (1998), “Introduction: Situating Subjectivity in Women’s Autobiographical Practices”, *in idem* (orgs.), *Women, Autobiography, Theory: a reader*. Wisconsin [Madison]: The University of Wisconsin Press, pp.3-52.

Spivak, Gayatri (1994), “Can the Subaltern speak?” *in* Williams, Patrick e Chrisman, Laura (orgs), *Colonial discourse and post-colonial theory: a reader*. Harlow: Longman, pp. 66-111.

Stevens, Wallace (1991), *Ficção Suprema*. Lisboa: Assírio & Alvim.

Suhr, Hiesun (2009), "Underpinning the paradoxes in the artistic fields of MySpace: the problematization of values and popularity in convergence culture", *New Media & Society*, 11 (1&2), pp. 179-198.

Tota, Anna (2000), *A sociologia da arte: do museu tradicional à arte multimédia*. Lisboa: Editorial Estampa.

Tota, Anna (1998), "Context as resource for constructing artistic value: cases of non-recognition", *Social Science Information*, 37 (1), pp. 45-78.

Wei, Carolyn (2004), "Formation of Norms in a Blog Community", *Into the Blogosphere; Rethoric, Community and Culture of Weblogs*. University of Minnesota. Disponível em: http://blog.lib.umn.edu/blogosphere/formation_of_norms.html

Wellman, Barry *et al.* (2006), "The strength of Internet ties", *Relatório Pew Internet & American Life Project*. Disponível em: http://www.pewInternet.org/~media/Files/Reports/2006/PIP_Internet_ties.pdf

Wellman, Barry *et al.* (2003), "The Social Affordances of the Internet for Networked Individualism", *Journal of Computer-Mediated Communication*, 8 (3). Disponível on line: <http://jcmc.indiana.edu/vol8/issue3/wellman.html>

Wellman, Barry (2002a), "Designing the Internet for a Networked Society: Little Boxes, Glocalization, and Networked Individualism", *Communications of the ACM*, 45 (5). Disponível em: <http://www.chass.utoronto.ca/~wellman/publications/designingInternet/cacm2b-all.PDF>

Wellman, Barry *et al.* (2002b), "The Networked Nature of Community Online and Offline", *IT@society*, 1 (1), pp. 151-165. Disponível em: <http://www.stanford.edu/group/siqss/itandsociety/v01i01/v01i01a10.pdf>

Wellman, Barry (2001b), "The Rise of Networked Individualism", in Keeble, Leigh (org), *Community Networks Online*. Londres: Taylor&Francis.

Wellman, Barry (2001a), "Physical Place and Cyber Place: The Rise of Personalized Networking", *International Journal of Urban and Regional Research*, 25, pp. 227-252.

Wellman, Barry *et al.* (2001), "Does the Internet Increase, Decrease, or Supplement Social Capital?", *American Behavioral Scientist*, 45 (3), pp. 436-455.

Wellman, Barry (1998), *Networks in the global village*. Boulder, CO: Westview.

Wellman, Barry e Guilia, Milena (1997), "Net Surfers Don't Ride Alone: Virtual Communities as Communities". Disponível em: <http://www.chass.utoronto.ca/~wellman/publications/netsurfers/netsurfers.pdf>

Wellman, Barry *et al.* (1996), "Computer Networks as Social Networks: Collaborative Work, Telework, and Virtual Community", *Annual review of sociology*, 22, pp. 213-238. Disponível em: <http://www.chass.utoronto.ca/~wellman/publications/computernetworks/computernetworks2.pdf>

Wellman, Barry e Berkowitz, S. D. (1991), "Introduction: studying social structures" in *idem* (orgs), *Social Structures. A network approach*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 1-14.

Zolberg, Vera (2005), "Success and failure of the sociology of the culture? Bringing the arts back", *Sociedade e Estado*, 20(2), pp. 337-350.

Zolberg, Vera (1999), *Constructing a sociology of the arts*. Cambridge: Cambridge University Press.

Zumthor, Paul (1987), *La lettre et la voix: de la "littérature" médiévale*. Paris: Seuil.

6. "Resistir à Linguagem: a Tradução"

Isabel Pedro

Tradução e Poética, Poéticas da Tradução – ilegibilidades, visibilidades e resistências

RECURRENT TERMS

(...)

delegitimate

deconstruct

decenter

destroy

dismantle

destabilize

displace

deform

PALAVRAS-CHAVE

(...)

deslegitimar

desconstruir

descentrar

rtidresu

desmontar

desestabilizar

deslocar

de.formar

Rachel Blau DuPlessis,²⁰²

Esta sub-unidade do Projecto “Novas Poéticas de Resistência: O Século XXI em Portugal” tem por objectivo a produção de traduções de poemas, a respectiva exposição e divulgação no arquivo electrónico do Projecto, em <http://www.ces.uc.pt/projectos/novaspoeticas/pages/portugues/homepage.php>, e, finalmente, a antologização quadrilingue, em quatro volumes, (acompanhados de CDs

²⁰² (1990: 483)

que integram as leituras dos poemas pelos/as respectivas/os autores/as) em português, castelhano, francês e inglês, as “línguas coloniais”.

Apesar da designação comum, essas quatro línguas inserem-se num quadro de relações de poder em desequilíbrio e com flutuações históricas significativas. Discutindo a problemática da tradução e das línguas minoritárias num contexto global, Michael Cronin (2003: 139-152) refere o facto histórico do desaparecimento de cerca de 75% das línguas faladas no Brasil com a chegada dos portugueses e a imposição colonial da língua; no entanto, numa perspectiva mais actual, não identifica o português no “triumvirato” (149) das línguas europeias tradicionalmente mais traduzidas nas quais se produz a teoria de tradução dominante: inglês, francês e alemão. No quadro dessas relações assimétricas, uma das questões mais conspícuas – verificável, como se referirá adiante, também no domínio das trocas tradutivas – é a que se prende com a hegemonia contemporânea do inglês.

Ao lidar com as quatro línguas coloniais do Ocidente traduzindo-as entre si, este sub-projecto institui desde logo, para além do gesto de des-hierarquização das suas posições de poder relativas no quadro político-cultural actual, um entendimento de tradução como forma de crítica, teórica e prática, das noções de estabilidade e de “pureza” identitária das línguas.²⁰³ Fá-lo ainda, e sobretudo, a partir do lugar privilegiado de poéticas contra-hegemónicas, que, na sua diferença, obrigam as línguas a re-pensar-se.

A primeira antologia – correspondente ao primeiro conjunto de poemas, já traduzido – com o título previsto de *Prova do Domínio Perfeito da Língua*

²⁰³ Este conceito, que não é estático, como mostra também Cronin, deve ser discutido na sua complexidade no contexto das relações de poder de línguas maioritárias e minoritárias.

Portuguesa,²⁰⁴ é composta por poesia produzida contemporaneamente, por autores portugueses publicados após 1990 fora dos grandes centros de Lisboa e do Porto – no caso específico 21 poetas publicadas/os em *Oficina de Poesia: revista da palavra e da imagem*, de Coimbra – e tem por objectivo dar visibilidade, e audibilidade, a outras poéticas, não subscritoras ou praticantes do modelo de representação ou da poética dominante.²⁰⁵ Como se verá adiante, trata-se aqui, sobretudo ao traduzirmos poetas portugueses para inglês, de uma direccionalidade tradutiva de resistência às tendências que Lawrence Venuti e outros/as autores/as descrevem relativamente à posição hegemónica do inglês e à própria resistência do mercado cultural e editorial anglo-americano à recepção de obras não-anglófonas, nomeadamente por via da tradução.

Ligado em rede com a "pennsound" e com o "Electronic Poetry Center", dirigidos por Charles Bernstein, da Universidade da Pennsylvania, Philadelphia, com o grupo de S. Paulo, no Brasil, à volta do poeta Régis Bonvicino e da revista de poesia *Sibila*, e ainda com o projecto "Portuguesia: Minas entre os povos da mesma língua, antropologia de uma poética", do poeta brasileiro Wilmar Silva, serão publicadas ainda uma outra antologia de poetas portuguesas/es (o vol. III - *Poemas do Não-Dito*, do

²⁰⁴ A prova de domínio perfeito da língua portuguesa é um dos requisitos exigido aos candidatos que não sejam detentores da nacionalidade portuguesa nos concursos para selecção de pessoal docente ; conforme o Despacho n.º 21 703/2006, "Nos termos do disposto no n.º 6 do artigo 22.º do Estatuto da Carreira dos Educadores de Infância e dos Professores dos Ensinos Básico e Secundário, pode ser exigida a todos os candidatos à docência a realização com sucesso de uma prova do domínio perfeito da língua portuguesa, a qual é obrigatória para os que não detenham nacionalidade portuguesa." (ver: <http://www.dre.pt/pdf2sdip/2006/10/206000000/2332523325.pdf>, último acesso a 28 de Janeiro 2011)

²⁰⁵ As três antologias seguintes, em preparação, serão: *Letras Tóxicas - antologia* - 10 poetas norteamericanos em 4 línguas, com DVD (Projecto "Novas Poéticas", vol. II) -- Isabel Pedro (org. e introdução), Adriana Bebiano, Clara Moura, Giselle Wolkoff, Graça Capinha e Isabel Pedro (tradutoras); *Poemas do Não-Dito, do Interdito e do Inaudito* - antologia - 10 poetas portugueses em 4 línguas, com DVD (Projecto "Novas Poéticas", vol. III) -- Isabel Pedro (org. e introdução), Adriana Bebiano, Clara Moura, Giselle Wolkoff, Graça Capinha e Isabel Pedro (tradutoras); *Linguajar* - antologia - 10 poetas brasileiros em 4 línguas, com DVD (Projecto "Novas Poéticas", vol. IV) -- Isabel Pedro (org. e introdução), Adriana Bebiano, Clara Moura, Giselle Wolkoff, Graça Capinha e Isabel Pedro (tradutoras).

Interdito e do Inaudito), uma de poetas brasileiras/os (vol. IV - *Linguajar*) e uma outra de poetas norte-americanos/as (vol. II - *Letras Tóxicas*). Nesse segundo volume, sendo os textos originais de língua inglesa, a direcção da tradução (neste momento já completa) coincidirá assim com a tendência de tradução que mais frequentemente se verifica: da língua hegemónica para a outra língua (colonial).

Para além de apresentar em tradução para outras línguas, nomeadamente o inglês, a produção poética de jovens poetas portuguesas/es, um outro elemento de resistência identificável em *Prova do Domínio Perfeito da Língua Portuguesa* liga-se ao facto de constarem da antologia 14 poetas mulheres e 7 poetas homens, em clara contracorrente das tendências do mercado editorial português.

Da Poesia

Ao pensar sobre a linguagem na minha poesia, imagino uma linha abaixo da qual se situa a fala não articulada, a afasia, o gaguejo, e acima da qual há pelo menos fluência moderada, habitual, gramaticalidade, decerto, e o potencial para produzir imagens adequadas e conceituosas, uma «poética» perceptiva, eficaz, logo, garantida. Ou seja, legível (razoável) com intenções presumíveis. Desde “Medusa” [...] e, de novo, desde “Crowbar” [...] que a minha poesia vagueia, vagabunda, a tentar pisar e repisar aquela linha: confundindo o plural com o singular, acentuando momentos abertos de verdadeira agramaticalidade, neologismo, dialecto não normalizado e formas não normativas.

Rachel Blau DuPlessis²⁰⁶

Em *A Poetics*, Charles Bernstein (1992: 6) discute a direcção do interesse (pelo) poético na contemporaneidade, afirmando que, ao contrário de um reagrupamento

²⁰⁶ 1990: 482 (“Thinking about language in my poetry, I imagine a line below which is inarticulate speech, aphasia, stammer and above which is at least moderate, habitual fluency, certainly grammaticalness, and the potential for apt, witty images, perceptive, telling and therefore guaranteed “poetic.” That is, readable (reasonable) with intentions we assume. Since “Medusa” [. . .] and again since “Crowbar” [. . .] my poetry wanders, vagrant, seeking to cross and recross that line: mistaking singular for plural, proposing stressed, exposed moments of genuine agrammaticalness, neologism, non-standard dialect, and non-normative forms”).

centrípeto, ela deverá voltar-se “para fora, centrifugamente, para o desconhecido e o periférico”.²⁰⁷

Este projecto pretendeu exactamente abordar poéticas centrífugas e periféricas, as quais, ainda segundo Bernstein, resistem ao espaço cultural oficial da diversidade, ou seja, resistem a ser assimiladas às formas convencionais pelas quais a cultura dominante se reproduz. Ao contrário das “figuras de diferença” aceites pelo sistema, que narram através de formas assimiláveis por essa cultura, a qual tende a capitalizar ou co-optar **temas**, ou “conteúdos” – que assim pode continuar a “dominar perfeitamente” – e a excluir exactamente as **formas**, afinal indissociáveis do “sentido” e raiz primeira do potencial subversivo da linguagem, as poéticas a que interessa atender são aquelas que, enquanto paradigmas alternativos de representação, põem em causa radicalmente essa política cultural dominante. O Projecto “Novas Poéticas de Resistência” aborda poéticas contra-hegemónicas, fazeres na linguagem que não comprovam (ou não aceitam) o “domínio perfeito da língua portuguesa” tal como ela é definida, examinada, preservada e premiada pelas instituições dominantes.

A questão é aqui exactamente uma questão de “domínio” da língua e de como esse domínio/poder pode ser discutido e questionado a partir de outros lugares, os lugares periféricos.

Um desses lugares poderá ser articulado em termos de um posicionamento feminista perante o pre-domínio da ordem linguística patriarcal. Veja-se ainda, por exemplo, como na poeta Rachel Blau DuPlessis a sua posição como mulher escritora se inscreve num projecto de ruptura do discurso gramatical e fechado, do qual se distancia na sua prática poética, optando por uma estratégia de erro e mal-formação. Na sequência do texto anteriormente citado, afirma DuPlessis (1990: 482): “Eu esforço-me

²⁰⁷ (“The direction of poetic interest can better be directed outward, centrifugally, to the unknown and the peripheral [. . .]”).

por arrombar as frases que, é claro, sou capaz de escrever fluentemente. Quero distanciar. Criar ruptura. Porquê? Em parte por causa dos contextos de diferença sexual nos quais essas palavras viveram e cujo sabor contêm.”²⁰⁸ Também a propósito do seu activismo enquanto tradutora feminista, a canadiana Susanne De Lotbinière-Harwood (1991: 45) reflecte sobre o tema do “bem escrever” realçando interrogativamente a questão política das relações de poder inerente à ideologia, no caso, do “bom francês”, perguntando: “bom pour qui?” (“bom para quem?”).

Trata-se, assim, conforme o texto de apresentação do Projecto (<http://www.ces.uc.pt/projectos/novaspoeticas/pages/portugues/o-projecto/resumo-do-projecto.php>), de observar e abordar o papel dos “violentos territórios do excesso (Jean-Jacques Lecercle), onde se encontram todas as formas da linguagem do desaprovado, do improvado e do ainda por provar (Susan Howe)” – ou, ainda noutra perspectiva, dos discursos silenciados e descartados como mal-formados, logo, irreconhecíveis, ilegíveis e, portanto, ininteligíveis. A esfera do ininteligível é, segundo Joan Retallack (Cf. 2003:111-112), “a fronteira permanente – aquilo que está fora do âmbito do culturalmente preconcebido”,²⁰⁹ das formas de construir o real que o fecham num sentido controlado, produzindo uma legibilidade totalizante e excludente.

O excluído é exactamente o que se recusa a ficar no seu lugar e que habita o espaço de fronteira (*borderland*), um espaço agonista de contra-dicções a partir de onde a linguagem e o mundo se configuram diferentemente. Nesse espaço híbrido, nas palavras de Anzaldúa (Cf. 1987: Preface), “o elemento estranho tornou-se familiar – nunca cómodo [...], [n]ão, não cómodo, mas nossa morada.”²¹⁰ É nesse lugar

²⁰⁸ (“I struggle to break into the sentences that of course I am capable of writing smoothly. I want to distance. To rupture. Why? In part because of the gender contexts in which these words have lived, of which they taste”).

²⁰⁹ (“The realm of the unintelligible is the permanent frontier – that which lies outside the scope of the culturally preconceived”).

²¹⁰ (“the alien element has become familiar – never comfortable [...] [n]o, not comfortable, but home”).

“desconfortável”, um espaço-entre porque não oferece a estabilidade de uma posição autônoma de sujeito e sim obriga a renegociar posições de identidade e alteridade em tensão permanente, que se dramatiza a incompletude fundamental das culturas “em contacto”. Numa outra escala, é no lugar de fronteira que se manifesta o universalismo negativo como “teoria geral sobre a impossibilidade de uma teoria geral” que é o ponto de partida da hermenêutica diatópica proposta por Boaventura de Sousa Santos no seu artigo de 2002 “Para uma sociologia das ausências e uma sociologia das emergências”.²¹¹ Para Anzaldúa, o espaço difícil da fronteira (o espaço inevitável da contemporaneidade) é também – e assim se materializa na sua autobiografia – uma “comutação de ‘códigos’”²¹², a mistura das línguas que cria a língua(gem) híbrida em que, na tradução ou na sua ausência-resistência, as diferentes línguas “se interpolinizam e revitalizam”²¹³. É portanto o lugar fora-da-norma – ou o espaço de fora da norma –, o lugar por excelência da(s) linguagem(ns) impura(s) da criatividade, da(s) linguagem(ns) do excesso que interrompem e fazem implodir a lógica do(s) discurso(s) dominante(s).

Na sua assumida artificialidade como construção e jogo de linguagem, na sua dinâmica de prazer e risco de *nonsense*, na sua agramaticalidade, a poesia é, por definição, resistente ao discurso e à lógica da linguagem “normal”, o discurso “não-poético”, que se oferece como capaz de controlar/unificar o sentido. O verso como

²¹¹ *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 63, 237-280. Neste artigo, o autor desenvolve também o conceito de “trabalho de tradução” como um dos três procedimentos sociológicos que propõe no âmbito do seu modelo de uma “razão cosmopolita”, oposta ao modelo da racionalidade ocidental, na expressão do autor, uma “razão indolente”. Na ausência de uma teoria geral aplicável à “imensa diversidade de experiências sociais” (239), Boaventura de Sousa Santos propõe “uma teoria ou processo de tradução, capaz de criar uma inteligibilidade mútua entre experiências possíveis e disponíveis.” Como explica na p. 264, “[a] ideia e sensação de carência e incompletude criam a motivação para o trabalho de tradução, a qual, para frutificar, tem de ser o cruzamento de motivações convergentes originadas em diferentes culturas.” O trabalho de tradução, que tem assim por base o reconhecimento do universalismo negativo, é efectuado entre saberes e entre práticas, sendo entendido como condição para a contra-hegemonia a partir da articulação e inteligibilidade mútua de diferentes saberes hegemónicos e não hegemónicos e de saberes não hegemónicos entre si.

²¹² (“switching of ‘codes’”).

²¹³ (“cross-pollinate and are revitalized”).

unidade da organização textual configura regras alternativas à gramática comum, produzindo uma dinâmica tensa entre efeitos sonoros e de sentido. Em regra, a especificidade sonora do discurso poético e a própria estrutura visual do poema escrito,²¹⁴ a sua espacialidade, dimensão fundamental por exemplo na poesia concreta e em grande parte da poesia contemporânea, têm a capacidade de gerar por si só o “efeito-poema” (cf. Laranjeira, 1993: 101), que propõe à partida uma outra relação da linguagem com o real (com o social) e um outro contrato de leitura. A poesia experimenta formas de expressão que são, em muitos casos, formas-limite – e propõe, portanto, formas de pensamento e de re-imaginação do real – alternativas às que são impostas pelos discursos gramaticais e policiados do social, com as quais resiste a conformar-se, arriscando a ilegibilidade. Chamamos poesia experimental às formas poéticas que assumem radicalmente, numa outra gramática que muitas vezes assenta no solecismo, o risco de se tornarem “ilegíveis” à luz dos códigos que ditam/controlam aqueles discursos.

Na sua teoria da linguagem – e da subjectividade – Julia Kristeva identifica a poesia como um dos domínios privilegiados da emergência do semiótico (traço), uma dinâmica que surge do corte tético, transgredindo e inter-rompendo enquanto excesso a base sobre a qual se estabelece a ordem simbólica (identificada como fálica/paterna) da linguagem socialmente regulada, que procura suprimir os sentidos múltiplos. Semiótico e simbólico são, para Kristeva, os dois componentes agonistas da linguagem enquanto processo de significação e prática social. Ligado ao corpo pré-simbólico da mãe (o *chora*) como lugar da actividade pulsional que lhe subjaz, o semiótico é constituído por energias pré-edípicas, pulsões libidinais rítmicas e processos primários que não

²¹⁴ Jacques Anis conceptualiza esse elemento poético como “Vi-Lisibilité” (*Vide* Anis, Jacques (1983), “Vilibilité du texte poétique”, *Langue Française*, 59, 88-103); Mário Laranjeira (2003: 101-104) propõe a tradução portuguesa de “visilegibilidade”.

reconhecem a diferenciação entre sujeito e objecto. Possui, por isso, um potencial transgressor e revolucionário de renovação e de inovação capaz de subverter as convenções metafísicas e linguísticas do discurso, isto é, opondo-se – subvertendo, desestabilizando e questionando – à consistência (ilusória) do simbólico, à ordem estável da Lei do Pai, à “identidade”, à autoridade linguística, à função comunicativa da linguagem que garante a unicidade do sentido e as trocas reguladas do social. Associado aos fluxos e ritmos vocais e cinéticos pré-verbais, o semiótico, de natureza fluida, difusa e plural, manifesta-se, na proposta de Kristeva, nas possibilidades plurivocais e na fracturação e proliferação de sentidos (e não-sentidos) da poesia e das vanguardas literárias - por exemplo, na materialidade e no excesso, na comunicação prosódica (por oposição à comunicação sintáctica que privilegia ou constrói lógica e racionalidade, abstraída da materialidade da linguagem), nos jogos de linguagem/palavras, nos aspectos suprimidos e marginalizados do discurso, por oposição ao sentido discreto e unívoco, resistindo à sua imposição, atravessando-o, pressionando-o, deslocando-o. Kristeva (Cf. 1980: 133) descreve o semiótico em termos da “*heterogeneidade*” do sentido existente no âmbito da linguagem poética:

Esta *heterogeneidade* do sentido funciona através, apesar, em excesso dele e produz na linguagem poética efeitos “musicais” mas também de não-sentido que destroem não só as crenças e sentidos geralmente aceites, mas, em experiências radicais, a própria sintaxe, essa garantia da consciência tética [. . .].²¹⁵

A natureza anti-convencional, portanto subversiva e criativa, do semiótico – que a presente discussão situa do lado da ilegibilidade/ininteligibilidade – tende a ser

²¹⁵ (“This heterogeneousness to signification operates through, despite, and in excess of it and produces in poetic language “musical” but also nonsense effects that destroy not only accepted beliefs and significations, but, in radical experiments, syntax itself, that guarantee of thetic consciousness [. . .]”).

absorvida pelo simbólico, mas, como língua primeira do sujeito-em-processo, sempre deslocado, volta a surgir, em novos formatos, resistindo contínua e dinamicamente a essa absorção. É essa dinâmica que cria a instabilidade constitutiva do cânone literário, que funciona numa tensão permanente entre os textos que ocupam o espaço da ortodoxia num determinado momento e as formações discursivas e textuais alternativas que levam à sua permanente revisão e reestruturação.

Para Kristeva, como se depreende, o modo ou a componente semiótica da linguagem está ligado ao “feminino”, não certamente como linguagem exclusiva das mulheres, mas pela ligação com o *chora* materno e a oposição à estabilidade, à ordem e à coerência impostas pela lei patriarcal, que a marginaliza e suprime como condição de acesso à posição de sujeito e ao social. Para a autora, o “feminino” é aquilo que é marginalizado pela ordem simbólica patriarcal, o seu limite mais próximo do caos.

Contudo, de entre as vozes críticas de Kristeva, Judith Butler questiona a radicalidade do conceito do semiótico tal como ele é proposto pela autora. Na leitura de Butler, ao partir do princípio de que a cultura é equivalente ao simbólico, por sua vez subsumido à “Lei do Pai”, Kristeva defende que os únicos modos de actividade não psicótica são os que participam de alguma forma no mesmo Simbólico. Assim, a teoria kristeviana apenas validaria as experiências dentro do Simbólico que permitem uma manifestação das margens que dividem o Simbólico do semiótico – ou seja, “a sua tarefa estratégica, portanto, não é nem substituir o simbólico pelo semiótico nem estabelecer o semiótico como uma possibilidade cultural rival.” (Cf. Butler, 1990:85).²¹⁶ No entender crítico de Butler, enquanto identifica o semiótico como ideal emancipatório, Kristeva nega em simultâneo essa possibilidade, já que o Simbólico permanece hegemónico no sistema da linguagem, pois o semiótico lhe é

²¹⁶ (“Her strategic task, then, is neither to replace the Symbolic with the semiotic nor to establish the semiotic as a rival cultural possibility”).

invariavelmente subordinado, o que põe em causa a eficácia do seu potencial de subversão. Ou seja, segundo Butler (Cf. 80), “embora [Kristeva] nos diga que se trata de uma dimensão da linguagem regularmente reprimida, também concede que se trata igualmente de um tipo de linguagem que não pode nunca ser consistentemente mantida”.²¹⁷ A questão, para a autora, é que a teoria kristeviana descreve uma estratégia de subversão que, segundo ela, não se pode tornar numa prática política sustentada, já que não é claro a partir dessa teoria que o semiótico possa servir “de algo mais do que uma interrupção temporária e fútil da hegemonia da lei paterna” (Cf. 81).²¹⁸ O argumento principal – e a preocupação central – de Judith Butler prende-se com o postulado kristeviano de um corpo materno significado como pré-discursivo, anterior ao Simbólico, quando, na sua perspectiva, ele é afinal construído pela própria lei/linguagem que supostamente seria capaz de subverter: “o corpo de mulher que é libertado dos grilhões da lei paterna pode bem revelar-se como mais uma encarnação dessa lei, assumindo a pose subversiva mas funcionando ao serviço da auto-amplificação e proliferação da mesma lei” (Cf. Butler: 93).²¹⁹

Para Ed Cameron (“Severing Sound from Sense: The Sacrifice of Drive in Butler’s Critique of Kristeva”),²²⁰ a crítica de Butler parte de uma leitura do semiótico como um agente exterior que se rebela contra a ordem simbólica. O autor defende que o semiótico não é conceptualizado por Julia Kristeva como uma alternativa ao simbólico, sendo antes a própria auto-resistência do simbólico no próprio âmbito da sua heterogeneidade (como diferença de si mesmo), o seu descentramento interno, o seu outro – ou seja: as marcas semióticas na linguagem não marcam algo ontologicamente

²¹⁷ (“Though she tells us that it is a dimension of language regularly repressed, she also concedes that it is a kind of language which never can be consistently maintained”).

²¹⁸ (“[. . .] anything more than a temporary and futile disruption of the hegemony of the paternal law”).

²¹⁹ (“The female body that is freed from the shackles of the paternal law may well prove to be yet another incarnation of that law, posing as subversive but operating in the service of that law’s self-amplification and proliferation”).

²²⁰ <http://www.womenwriters.net/january10/Cameron.html>

anterior à linguagem e sim re-marcam (no sentido derridiano) o vazio criado pela própria “falha” da linguagem. Assim, o simbólico será a significação e o semiótico é a sua falha, a marca do impasse, da im-possibilidade do próprio simbólico.

O conceito psicanalítico da perda, explica ainda Cameron, liga-se a um “reprimido”/excluído que só o é quando “retorna” e não antes, ou seja: trata-se de uma perda do que não se possuiu. Em Kristeva, o que se “perde” na entrada no Simbólico pela cisão tética não tanto se perde como nunca se ganha, retornando ao e através do simbólico como semiótico, como o seu excesso, o seu próprio limite interno. Isto define o simbólico como, em si mesmo (ou no seu outro-semiótico), mais uma impossibilidade inerente, um limite fundamental constitutivo do impasse dentro da própria linguagem, que é o lugar do sujeito-em-processo. Como argumenta Cameron, para Kristeva, o materno não é um outro significante, mas o mesmo significante inscrito diferentemente – o surgimento do significante é em simultâneo a emergência do seu *lack*, da falta que o sustém. Em síntese, a significação é menos obstruída por algo exterior ou anterior a si do que pela sua própria externalidade a si mesma.

É, como já foi referido, na linguagem poética que Kristeva encontra o exemplo primordial da semiotização do simbólico, porque se trata de uma linguagem capaz de manter aberto a fenda ou a falha do processo de significação, opondo-se à posição de fechamento do sentido. Segundo Ed Cameron, “a revolução é algo que se encontra já na linguagem poética”.²²¹ Os meios dessa revolução concentram-se exactamente na forma poética, o que Kristeva (cf. 1980: 135) exemplifica do seguinte modo:

Um fonema, como elemento distintivo do sentido, pertence à língua enquanto simbólico, mas esse mesmo fonema encontra-se envolvido em repetições rítmicas,

²²¹ (“the revolution is something which is already in poetic language”).

intonacionais; tende assim para uma autonomia relativamente ao sentido para se manter numa disposição semiótica próxima do corpo da pulsão instintiva.²²²

Os modos de significação dominantes, hegemónicos, patriarcais, falocêntricos do Ocidente parecem exactamente funcionar sob condição do apagamento e da secundarização da materialidade, da forma – mais próxima do corpo e do prazer – que, ao contrário da “gramaticalidade” controlada do texto social, potencia a proliferação de sentidos ou o assomo do próprio não-sentido do sentido, pelo que é nessa materialidade que poderá ser encontrada a estratégia de uma política de linguagem diferentemente configuradora do real.

O objecto deste projecto é a poesia contemporânea, no caso específico sobretudo de carácter experimental. Trata-se de poéticas alternativas, de resistência à legibilidade, poéticas de a-gramaticalidade, que “comunicam”, mais ou menos radicalmente, em maior ou menor grau, exactamente essa ilegibilidade, uma opacidade que é resistência ao sentido definitivo, fixo, independente da forma e independente da leitura. Uma contra-dicção que parte de lógicas, gramáticas e sintaxes outras, procurando o excesso de sentido negado pela censura implícita nos sistemas e códigos de significação dominantes: o inconcebível, o incompreensível, o ilegível, o inaudível, o inarticulado, o mal-formado, o não tentado, o marginal, o gaguejo que nos faz estrangeiros na nossa língua (cf. Gilles Deleuze, *apud* Bernstein 1992: 222), enfim, o erro, que é mantido fora do “perímetro” policiado da censura, entre outras razões porque põe em questão ou mesmo ameaça a estabilidade do sistema.

²²² (“[. . .] a phoneme, as a distinctive element of meaning, belongs to language as symbolic. But this same phoneme is involved in rhythmic, intonational repetitions; it thereby tends toward autonomy from meaning so as to maintain itself in a semiotic disposition near the instinctual drive’s body”).

Da Tradução

Na sua acepção mais tradicional, a tradução é exactamente uma função de legibilidade: o seu objectivo é dar a ler ou tornar legível o que, por diferença linguística, é ilegível. A essa função, que é central nas concepções estruturalistas de linguagem e nas abordagens comunicativas da tradução, Antoine Berman (2002: 336), chama “a estreiteza de uma humilde mediação do sentido”. Na sua base está o postulado da “*traduzibilidade universal*” segundo o qual “[o] essencial da tradução seria a tradução do ‘sentido’, ou seja, do conteúdo universal de qualquer texto”. Berman acrescenta:

Cada vez que a tradução se rebela contra esse estreitamento dessa operação e afirma ser uma transmissão de *formas*, de *significantes*, as resistências se multiplicam. [. . .] [A] tradução surge ou como uma transmissão inaparente do sentido, ou como uma actividade suspeita de injectar “estranheza na língua”.

Resulta assim de uma visão da linguagem como referencial e primordialmente comunicativa a questão central que é tradicionalmente colocada em relação à tradução – a da identidade entre os dois textos: o dito original, detentor de um sentido estável capaz de ser recuperado e reproduzido, e a tradução, que é assim entendida como texto-cópia, secundário e derivativo.

No ensaio “The Task of the Translator”,²²³ que é publicado em 1923 como prefácio à sua tradução de *Tableaux Parisiens*, de Baudelaire, Walter Benjamin (cf. 2004:75) defende a igualdade ontológica do texto de partida e do texto traduzido,

²²³ Título original: “Die Aufgabe des Übersetzers” (1923).

começando por questionar a função da tradução da obra literária exactamente em termos de comunicação do seu “conteúdo”, o qual, na perspectiva deste autor, não é essencial:

Será que uma tradução visa os leitores que não compreendem o original? Isto parece esclarecer suficientemente a diferença de nível que, no campo da arte, existe entre ambos. Ademais, parece ser a única razão possível para voltar a dizer “o mesmo”. O que “diz”, então, uma obra literária? O que é que ela comunica? Muito pouco àquele que a compreende. A sua essência não é a comunicação, não é a manifestação. Contudo, a tradução que tem como objectivo comunicar nada conseguiria transmitir senão a comunicação – logo, algo de inessencial.²²⁴

Para Benjamin (cf. 2004: 78), a tradução literária transmite a forma – e é uma forma de literatura – renovando e revitalizando tanto a obra original como a própria língua da tradução: “A tradução encontra-se tão distante de ser uma equação estéril de duas línguas mortas que, de todas as formas literárias, ela é a que tem por missão especial velar pelo processo de maturação da língua original e das dores de parto da sua própria língua”.²²⁵

Embora pareça reescrevê-la, a metáfora das dores de parto ecoa de algum modo a tradicional equação da tradução com as mulheres.²²⁶ É sobretudo a visão da tradução como texto derivativo e secundário, reprodutor e não produtor/criativo, o texto que

²²⁴ (Tradução portuguesa, a partir do original alemão, de Maria António Hörster).

(“Is a translation meant for readers who do not understand the original? This would seem to explain adequately the divergence of their standing in the realm of art. Moreover, it seems to be the only conceivable reason for saying “the same thing” repeatedly. For what does a literary work “say”? What does it communicate? It “tells” very little to those who understand it. Its essential quality is not statement or the imparting of information. Yet any translation which intends to perform a transmitting function cannot transmit anything but information – hence, something inessential”).

²²⁵ (“Translation is so far removed from being the sterile equation of two dead languages that of all literary forms it is the one charged with the special mission of watching over the maturing process of the original language and the birth pangs of its own”).

²²⁶ Sobre a relação mulheres e tradução, sobretudo através do modo como a tradução tem sido historicamente metaforizada por relação ao “feminino”, ver, por exemplo, Lori Chamberlain, “Gender and the Metaphorics of Translation” (*in* Venuti, 2004: 306-321).

reflece a palavra do original mas não tem a palavra, que está na base dessa identificação. Uma das suas formulações históricas mais célebres é a expressão derogatória – para a tradução e para as mulheres – de “Les Belles Infidèles”.²²⁷ As tradutoras feministas têm jogado com essa e outras metáforas da tradução, reescrevendo-as criativa e diferentemente. Um exemplo é o caso da canadiana Susanne de Lotbinière-Harwood (cf. 1991: 95) ao afirmar “sou uma tradução porque sou mulher”²²⁸ ou ao intitular – bilinguemente, pois as mulheres vivem entre-línguas – uma das suas obras sobre tradução como *Re-Belle et Infidèle: La traduction comme pratique de réécriture au féminin/The Body Bilingual: Translation as Rewriting in the Feminine*. O título, para além de re-marcas o adjectivo “belle” (bela) com o prefixo de repetição que transforma a palavra em “rebelle” (rebelde), criando uma tensão semântica que, entre outros efeitos, transforma o objecto de “gaze” masculino num sujeito-agente feminino de recusa metonímica dessa mesma imagem, assume ainda a “infidelidade” (à linguagem patriarcal) como valor positivo – e nomeadamente aqui como posição política relativamente à tradução, que é definida como “prática de reescrita”, invertendo o seu entendimento passivo como cópia e assumindo o seu valor como escrita, diferentemente, oposicionalmente. Veja-se ainda como o exercício de reescrita já

²²⁷ A expressão “Les belles infidèles” foi cunhada pelo retórico francês seiscentista Gilles Ménage, tendo por base o pressuposto sexista de que “beleza” e “fidelidade” são características que, na tradução como nas mulheres, se excluem mutuamente. A escola de tradução francesa do século XVII de Nicolas Perrot d’Ablancourt, conhecida exactamente por aquela designação, advogava e praticava a “infidelidade” na sua tradução dos clássicos da Antiguidade em favor da elegância, do gosto clássico e de um programa de prestígio da literatura nacional. Segundo Chamberlain (cf. 2004: 307), o que está em causa nesta visão da tradução e na metáfora que a formula liga-se a um contexto de desequilíbrio de poderes e revela sobretudo uma inquietação paralela à inquietação social relativa aos direitos de paternidade: “a sexualização da tradução surge talvez de modo mais conhecido na designação *les belles infidèles* [. . .]. A longevidade desta citação, tantas vezes repetida, [. . .] deve-se a algo mais do que à semelhança fonética – o que lhe dá a aparência de verdade é o facto de ter captado uma cumplicidade cultural entre as questões da fidelidade na tradução e no casamento. Para *les belles infidèles*, a fidelidade é definida por um contrato implícito entre a tradução (como mulher) e o original (como marido, pai ou autor”. (“[The] sexualization of translation appears perhaps most familiarly in the tag *les belles infidèles* [. . .]. This tag owns its longevity [. . .] to more than phonetic similarity: what gives it the appearance of truth is that it has captured a cultural complicity between the issues of fidelity in translation and in marriage. For *les belles infidèles*, fidelity is defined by an implicit contract between translation [as woman] and original [as husband, father, or author”]).

²²⁸ (“I am a translation because I am a woman”).

funciona no próprio bilinguismo do título, onde é posta em prática: a expressão “re-belle et infidèle” é “traduzida” por “the body bilingual” (o corpo bilingue), inscrevendo também no corpo a condição de ser-entre e a inevitabilidade da tradução para as mulheres. A obra é escrita em duas línguas: francês e inglês.²²⁹

Em *White Woman Speaks with Forked Tongue* (cf. 1991: 28), ao recuperar a condição bilingue da tradução para o feminismo, Nicole Ward Jouve cita aquele passo de Benjamin, explicando:

Para muitas mulheres bilingues [. . .] a tradução é uma actividade por meio da qual a ligação “natural” “sentido-língua” pode ser transgredida. Trata-se de um estado de suspensão contínua – um processo vivo, sempre em re-começo, permitindo, nas palavras de Walter Benjamin, a “pós-maturação da língua estrangeira, as dores do parto da nossa própria língua”. O processo é, assim, eminentemente “feminino”. Quando se traduz, o estatuto absoluto do “Nome-do-Pai” é abalado. As trocas entre palavras deixam de ser “completas”, ou seja, garantidas pela lei do Pai, a lei do significado. As identidades deixam de ser estáveis.²³⁰

Num outro âmbito, para Lawrence Venuti, em *The Translator’s Invisibility* é, em grande medida, a questão (imperial) da “estabilidade identitária” – e os medos

²²⁹ A autora explica (cf. 1991: 21): “Reapropriei a expressão «les belles infidèles» para descrever a posição subversiva que adopto ao traduzir no feminino, ou seja, tornando-me sujeito-mulher da actividade tradutiva. Essa tomada de posição insurge-se igualmente contra a passividade e a subordinação do corpo tradutivo, posturas tradicionalmente destinadas tanto às traduções como às mulheres. Se as «belles» do século XVII eram «infidèles» às obras de origem em benefício das suas próprias prioridades, as «re-belles» do século XX são infieis às leis da linguagem patriarcal naquilo que ela nos interdita, a nós, mulheres”. (“J’ai repris l’expression «les belles infidèles» por décrire la position subversive que j’adopte en traduisant au féminin, c’est-à-dire en me faisant sujet-femme de l’activité traduisante. Cette prise de position s’insurge également contre la passivité et la subordination du corps traduisant, postures traditionnellement assignés aux traductions comme aux femmes. Si les «belles» du XVIIe étaient «infidèles» aux oeuvres d’origine au profit de leurs propres priorités, les «re-belles» du XXe sont infidèles à la loi du langage patriarcal en ce qu’elle nous interdit, nous, les femmes”).

²³⁰ (“For many bilingual women [. . .] translation is an activity by means of which the ‘natural’ bond ‘meaning-language’ can be transgressed. It is a state of continuous suspension – a living process, ever beginning anew, allowing, in Walter Benjamin’s words, the ‘post-maturation of the foreign speech, the birth throes of one’s own speech’. The process, therefore, is eminently ‘feminine’. When you translate, the absolute status of nouns, the ‘Name-of-the-Father’, is shaken. Exchanges between words are no longer ‘full’, that is, guaranteed by the law of the Father, the law of significance. Identities cease to be stable”).

decorrentes do confronto desestabilizante com o outro – que está na base da resistência à tradução que o autor identifica no panorama da indústria editorial anglo-americana e no contexto da hegemonia global do inglês.²³¹

Para além do facto de ser cada vez maior a desproporção entre a tradução de literaturas não-anglófonas para inglês, em número cada vez mais diminuto, e a volumosa “exportação” tradutiva de obras originalmente escritas em inglês para as outras línguas,²³² criando aquilo a que num outro texto Venuti (2007) chama “públicos-leitores agressivamente monolíngues [. . .] de uma forma geral desinteressados em traduções”,²³³ o autor observa ainda qual o tipo de traduções que logra encontrar alguma aceitabilidade nesse mercado editorial e numa política cultural claramente resistente à tradução.²³⁴ Não surpreendentemente, os editores escolhem as traduções “fluentes”, as que se oferecem como menos resistentes à leitura:

²³¹ O autor (cf. 1995:17) afirma também a este propósito: “A invisibilidade do/a tradutor/a é sintomática de uma indulgência nas relações anglo-americanas com os seus outros culturais, que pode ser descrita – sem demasiado exagero – como externamente imperialista e internamente xenófoba”. (“The translator’s invisibility is symptomatic of a complacency in Anglo-American relations with cultural others, a complacency that can be described – without too much exaggeration – as imperialistic abroad and xenophobic at home”).

²³² Relativamente a esta dinâmica de relações tradutivas, Cronin (2003: 145-6) propõe a distinção entre línguas “target-language intensive” e línguas source-language intensive”, correspondendo, regra geral, o primeiro grupo a línguas com um estatuto maioritário e o segundo a línguas minoritárias. Segundo o autor, que se refere sobretudo ao caso do Irlandês, esses processos não correspondem apenas às assimetrias geopolíticas Norte-Sul, mas podem ser verificados dentro da própria Europa.

²³³ (“aggressively monolingual readerships [. . .] generally uninterested in translations”).

²³⁴ Num texto discutido num dos Seminários de Tradução do Projecto, a 6 de Novembro de 2007, “The world as India: translation as a passport within the community of literature”, Susan Sontag comenta exactamente essa tendência em termos da hegemonia do inglês no contexto da globalização.

Em “Translation, Globalization, and English”, um dos capítulos do relatório PEN/IRL de 2007, sobre tradução literária, *To Be Translated Or Not To Be: Pen/IRL Report on the International Situation of Literary Translation*, Esther Allen conclui também nesse sentido. Veja-se, por exemplo as seguintes afirmações: “a língua global comporta-se efectivamente mais como uma espécie invasiva do que como uma língua franca, resistindo e suplantando tudo o que não é escrito nela, falando na voz mais alta e não dando quase nenhuma atenção ao que é dito em qualquer outra língua” (cf. 2007: 21); (“the global language does indeed behave more like an invasive species than a lingua franca, resisting and supplanting whatever is not written in itself, speaking in the loudest of voices while failing to pay much attention at all to anything said in any other language” e ainda (Cf. 2007: 23) “[s]ob este ponto de vista, a forma grave e tão frequentemente notada como o inglês rejeita obras literárias de outras línguas por via da tradução torna-se ainda mais crucial. A indiferença do inglês à tradução não é só um problema para falantes nativos da língua inglesa, que assim se privam do contacto com o mundo não falante de inglês. É também um impedimento ao discurso global que afecta autores de todas as línguas e constitui mais um meio através do qual o inglês consolida o seu poder ao impor-se como modo único de globalização”; (“From this perspective, the grave and oft-noted failure of English to take in literary works from other languages

Um texto traduzido [. . .] é considerado aceitável pela maioria dos editores, autores de resenhas e leitores quando é de leitura fluida, quando a ausência de quaisquer peculiaridades linguísticas ou estilísticas o faz parecer transparente, levando a crer que reflecte a personalidade ou intenção do autor estrangeiro ou o significado essencial do texto estrangeiro – por outras palavras, a aparência de que a tradução não é de facto uma tradução e sim “o original”. (cf. Venuti, 1995:1)²³⁵

Ou seja, o factor determinante para que, após a obra estrangeira ter passado o apertado crivo da selecção editorial, a tradução seja aceitável/vendável na indústria editorial e no mercado literário é a ilusão de transparência que decorre da legibilidade e é um efeito da fluência do texto. Cronin (cf. 2003: 121) chama a essa estratégia tradutiva “uma estratégia de tradução de resistência mínima e naturalidade máxima”.²³⁶ Assim, são as expectativas literárias do público leitor, geradas por seu turno pelas opções do mercado editorial e pelo cânone que se cria nessa dinâmica censória, que ditam tanto a escolha de obras a traduzir como o método de tradução, excluindo outros textos e outros modelos tradutivos. As políticas de recepção da tradução no contexto anglo-americano são vistas por Venuti, que defende e afirma praticar aquilo a que chama uma estratégia tradutiva de “minoritização” (Vide 1998: 11-20), como um meio de policiamento de textualidades alter-nativas.

via translation becomes all the more crucial. English’s indifference to translation is not merely a problem for native speakers of English who thus deprive themselves of contact with the non-English-speaking world. It is also a roadblock to global discourse that affects writers in every language, and serves as one more means by which English consolidates its power by imposing itself as the sole mode of globalization”).

O segundo texto de Venuti referido, “Translations on the Market”, resulta de uma intervenção do autor exactamente no âmbito do painel “To Be Translated or Not to Be”, organizado em 2007 pelo Instituto Ramon Llull em articulação com o Relatório PEN/IRL.

²³⁵ (“A translated text [. . .] is judged acceptable by most publishers, reviewers, and readers when it reads fluently, when the absence of any linguistic or stylistic peculiarities makes it seem transparent, giving the appearance that it reflects the foreign writer’s personality or intention or the essential meaning of the foreign text – the appearance, in other words, that the translation is not in fact a translation, but “the original”).

²³⁶ (“a translation strategy of least resistance and maximum naturalness”).

O termo aplicado por Venuti à situação e actividade do tradutor, bem como ao produto da tradução no contexto acima descrito é, conforme o título da sua obra de 1995, o de “invisibilidade”. Essa invisibilidade, que reforça o estatuto marginal da tradução na cultura anglo-americana, é, como foi referido, gerada pelo efeito ilusório de transparência do texto e está em relação directa com o grau de fluência da tradução produzida. O autor afirma que esta hegemonia da transparência, que tem por base a abordagem mais tradicional da tradução como uma reconfiguração linguística não problemática em si mesma, privilegia um uso puramente instrumental da língua e de outras formas de representação e estende-se a diversas outras formas culturais e, em particular, a outras formas de escrita. Nelas se manifesta a prevalência de uma ideologia que, citando Charles Bernstein (*apud* Venuti, 1995: 5-6), “valoriza a transição suave, não-idiosincrática, a eliminação de deselegâncias, etc. – tudo aquilo que possa chamar a atenção para a linguagem em si mesma”,²³⁷ ou seja, o que resiste à transparência e revela a opacidade do texto enquanto texto, materialidade, forma e enquanto fazer na linguagem.

Articulando estas observações com a citação de Berman acima transcrita, em que o autor refere a tradução que recusa a mera transmissão de “sentido” e se assume como tradução de formas, de significantes, importa atentar na questão da “suspeita de injectar ‘estranheza’ na língua” que, como consequência, lhe é levantada. Trata-se aqui da resistência à contaminação que se manifesta na opção pelo que é reconhecível, igual a si. Para ser aceite, como explicam ambos os autores, a tradução tem que invisibilizar-se (Venuti), ser um veículo de “transmissão inaparente do sentido” (Berman), ou seja, apagar-se como processo ao reprimir as diferenças do texto estrangeiro, que é assimilado aos códigos hegemónicos da língua-cultura de chegada. Um dos efeitos

²³⁷ (“[. . .] an ideology that emphasizes nonidiosyncratic, smooth transition, elimination of awkwardness, &tc. – anything that might concentrate attention on the language itself”).

dessa estratégia é a promoção da conformidade estática da língua e da passividade do leitor.

Venuti (cf. 1995: 18) destaca as dimensões políticas desse modelo de tradução:

O objectivo da tradução é transmitir um outro cultural como o mesmo, o reconhecível, o familiar até; e esse objectivo corre sempre o risco de uma domesticação geral do texto estrangeiro, muitas vezes no âmbito de projectos que, de modo altamente consciente, usam a tradução para a apropriar culturas estrangeiras em benefício de agendas culturais, económicas, políticas a nível interno.²³⁸

O autor sistematiza os dois modelos tradutivos em termos de “domesticante”, ou assimilatório, por oposição a “estrangeirizante”, ou dissimilatório, de alguma forma inspirando-se na proposta de Friedrich Schleiermacher, que explana, por exemplo, em “Translation as Cultural Politics. Regimes of Domestication in English” (1993).

Na conferência intitulada “Sobre os diferentes métodos de traduzir”,²³⁹ que proferiu em 1813 na Real Academia de Berlin, Schleiermacher opõe dois métodos tradutivos, referindo a tradução como ou um movimento etnocêntrico que leva o autor ao leitor, domesticando (ou nacionalizando) o que é estrangeiro/estranho ou, inversamente, um movimento na direcção oposta, que, com o objectivo de criar estranhamento, leva o leitor ao autor, de modo a contrariar o “desejo do mesmo” que se manifesta na tendência tradutiva assimilatória de apagamento da diferença. Citando a versão portuguesa do texto de Schleiermacher (2003: 61), “[o]u o tradutor deixa o mais

²³⁸ (“The aim of translation is to bring back a cultural other as the same, the recognizable, even the familiar; and this aim always risks a wholesale domestication of the foreign text, often in highly self-conscious projects, where translation serves an appropriation of foreign cultures for domestic agendas, cultural, economic, political”).

²³⁹ Título original “Über die Verschiedenen Methoden des Übersetzens”

possível o escritor em repouso e move o leitor em direcção a ele; ou deixa o leitor o mais possível em repouso e move o escritor em direcção a ele”.

Para Schleiermacher, a opção pela tradução dissimilatória, a que “leva o leitor ao autor”, aquela que, lembrando Berman, introduz estranheza na língua, corresponderá ao exercício ético da tradução. Segundo o seu tradutor, José Miranda Justo (2003: 15), “só por essa via se conquista para a língua de chegada a possibilidade de nela se pensar [. . .] aquilo que lhe permaneceria exterior e impensável, se ela não se transformasse dentro desse processo”. Apesar das circunstâncias históricas específicas e dos objectivos programáticos que subjazem à sua teoria de tradução, Schleiermacher continua a ser inspirador e a exercer influência no pensamento contemporâneo sobre tradução, uma vez que fornece uma importante base conceptual para a crítica do modelo de tradução que valoriza a sua própria transparência, cuja legibilidade é um efeito da redução etnocêntrica assimilatória do outro ao mesmo. É o potencial de resistência da proposta de Schleiermacher que a torna ainda útil como crítica a um ambiente ideológico e a políticas de língua e de tradução que as reduzem a uma função utilitária e meramente instrumental, invisibilizando ou secundarizando forma e processos de produção (e as questões políticas que levantam) e privilegiando “conteúdos”, portanto, a imediaticidade do legível.

Da Tradução de Poesia

Tal como o texto poético experimental, também a tradução “visível”, categoria em que se insere a tradução feminista também como tradução experimental e interventiva, com uma clara agenda político-ideológica,²⁴⁰ não permite uma leitura

²⁴⁰ De Lotbinière-Harwood (cf. 1991:22-23) descreve do seguinte modo esse objectivo político: “O feminismo leva a praticar a tradução como tomada da palavra e a reivindicar o seu reconhecimento como

passiva. Ao tornar conspícuas a materialidade e a opacidade do texto obriga a leitora a nele demorar e propõe novas formas de leitura: re-ler através do des-ler.

Na tradução de poesia experimental, o efeito de visibilidade/opacidade textual vem geralmente garantido a partir do original – um poema experimental contém em si sempre um certo carácter de “estrangeiridade”, sendo já outro, estrangeiro na sua própria língua. Até que ponto subsistirá na tradução uma tendência de resistir à intraduzibilidade, à opacidade, e “resolver” o texto na língua de chegada? Como é que a língua de chegada “resiste” a esse formato e como é que esse formato resiste à tradução?

Lembrando Barthes, todo o texto contém em si um certo grau de ilegibilidade. Para essa ilegibilidade contribui o não-dito do texto (e, acrescentamos, também o inaudito e o interdito), o ausente da sua superfície explícita – por exemplo, no potencial da sua intertextualidade alusiva, aquilo que implicitamente se pressupõe (ou não) como

atividade criativa legítima com uma assinatura cujo trabalho não é inteiramente submisso à autor-idade da obra de origem. [Aqui tocamos na questão das lutas de poder entre a produção e a re-produção.] Ao colocar-se como sujeitos da tradução, as tradutoras feministas contradizem o discurso masculino que habitualmente assimilou a relação autor-tradutor à de mestre-escravo, e fazem das relações com a autora um trabalho de colaboração entre co-criadoras”. (“Le féminisme amène à pratiquer la traduction comme prise de parole politique et à revendiquer sa reconnaissance comme activité créatrice légitime ayant une signataire dont le travail n’est pas entièrement soumis à l’auteur-ité de l’oeuvre d’origine. [On touche ici aux rapports de force entre la production et la re-production.] En se posant comme sujet de la traduction, les traductrices féministes contredisent le discours mâle qui a habituellement assimilé le rapport auteur-traducteur à celui de maître-esclave, et font des rapports avec l’auteure un travail de collaboration entre co-créatrices.”).

Uma das metodologias mais marcantes da tradução feminista é o privilégio das sonoridades mesmo que em detrimento da manutenção/reprodução do sentido. Uma outra estratégia que visa dar visibilidade à tradução/tradutora é a inclusão muito conspícua de notas de tradução e outros paratextos. Tendo como princípio fundamental a recusa da invisibilidade, trata-se de uma tradução activa, participativa, interventiva, (re)criativa (também no sentido de jogo), entendida como acto de produção textual em colaboração (tanto no sentido cooperativo como no subversivo, como sugere Lori Chamberlain [cf. Venuti 2004: 318]). O feminino torna-se visível por exemplo na tradução do género gramatical do francês para o inglês, quebrando as regras da língua de chegada de uma forma que a língua inglesa não “permite” e forçando-a assim a transgredir também aquilo de De Lotbinière-Harwood (1991:15) chama “a gramática interior”: “Aquilo a que chamo “gramática interior” é a interiorização da regra gramatical que se torna uma regra de vida para os dois sexos. [. . .] Estamos inscritas e circunscritas pelo/no ele-logismo das regras de gramática em que o papá tem sempre razão”. (“Ce que j’appelle «la grammaire intérieure», c’est l’intériorisation de cette règle de grammaire, qui devient une règle de vie por les deux sexes. [. . .] Nous sommes inscrites dans et circonscrites par l’il-logisme des règles de grammaire où papa a toujours raison”). Note-se que a tradução de “il-logisme” por “ele-ogismo” apenas recupera parcialmente os efeitos do termo original, no qual é activada a par da referência ao masculino (*il*) uma leitura que simultaneamente transforma “logismo” em “ilogismo”, o seu contrário.

elemento de uma experiência comum, que depende de uma competência cultural e tem necessariamente uma dimensão histórica. As várias leituras de um texto, quer diacrónica que sincronicamente, são exactamente uma função – do que cada época, cada lugar, cada posição de leitura, é capaz ou não de reconstituir, ou melhor, re-conhecer ou “(re-)inventar” no âmbito do não-dito textual.²⁴¹ Paradoxalmente, é o não-dito, mais do que o dito, que torna um texto infinitamente legível, sendo que, por outro lado, é também o que impede a sua legibilidade absoluta.

Uma das maiores dificuldades – e desafios – da tradução é exactamente a gestão dessa estrutura, desse jogo de presenças e ausências, em especial se o objectivo ou a estratégia dessa tradução for, como é inevitável sobretudo na poesia experimental, tornar visível, como reescrita feita a partir de uma leitura situada, a ausência de totalidade do texto, a sua abertura fundamental à leitura, ou seja, a sua alteridade como texto, já que cada texto é também sempre outro texto ou, lembrando Derrida, mais de um texto. Mais ainda, a grande questão é como, a partir da leitura necessariamente situada que a tradução implica, até que ponto é possível des-situar a leitura e manter o texto “em aberto”? Muito possivelmente não será. Contudo, Bernstein (cf. 1998: 10) adverte: “há que desconfiar de uma tradução que é menos ambígua do que o respectivo original: a tarefa do tradutor é manter uma economia de ambiguidade ou inescrutabilidade, bem como de dinâmicas sónicas, e não desvalorizá-las no processo”.²⁴² É aqui também relevante aquilo a que Édouard Glissant chama, em *Le Discours antillais* (1981), “o direito à opacidade”, que defende e identifica como sinal da não-barbárie: uma espécie de “reserva” de alteridade que implica a não redução do

²⁴¹ Neste sentido, as intertextualidades vão obviamente, como mostra Julia Kristeva, muito para além do controlo criativo do texto pelo “autor”.

²⁴² (“We must be wary of a translation that is less ambiguous than its original: the task of the translator is to maintain an economy of ambiguity or inscrutability, as well as of sonic dynamics, not devalue these features in the process”).

outro ao modelo da transparência do mesmo, uma inescrutabilidade básica que permite ou mesmo assegura que não seja “compreendido”.

Na sua natureza necessariamente metonímica, porque não pode aspirar a dizer tudo e parte da selecção do que pode dizer, do que lhe é dado dizer, a tradução de poesia deverá tentar garantir a continuidade do texto de partida como **projecto de leitura** - ou seja, ser uma tradução que, inserida na dinâmica de reinvenção contínua do texto, liberta os signos do original, re-colocando-os em circulação (Octavio Paz).

Uma das formas de tornar visível a tradução como processo é a publicação multilingue, com a presença do original. Trata-se de um formato que, sob determinada perspectiva, põe em questão aquilo a que chamámos a função de legibilidade da tradução como meio de acesso aos textos cuja diferença linguística os torna ininteligíveis.²⁴³ O formato bi/multilingue funciona em termos de uma edição que pressupõe uma situação de leitura diferente: a de um público-leitor que tem pelo menos alguma capacidade de leitura do original. Assim, para além de se oferecer como tradução na sua conspícua diferença, a publicação “em espelho” joga também com a visibilidade das tensões entre identidade e diferença nos dois textos. Assim, apesar de, por um lado, poder reforçar a visão secundarizante da tradução, que existe dependente do original em presença, permitindo o “escrutínio” da sua “fidelidade”,²⁴⁴ por outro, é uma forma de assumir assintoticamente essa diferença e de revelar exactamente o jogo

²⁴³ Lembremos aqui de novo a questão de Benjamin: “será que a tradução (literária) visa os leitores que não compreendem o original?”.

²⁴⁴ Kate Briggs (cf. 2008: 154) é dessa mesma opinião. “A edição bilingue poderia considerar-se uma espécie de concessão ao leitor monolíngue, uma vez que dá acesso a um texto que, de outra forma, seria ilegível, portanto, inacessível. No entanto, o que é mais surpreendente, trata-se de uma concessão ao original. O facto de uma edição bilingue existir reforça a importância da leitura do original enquanto tal: *é importante*, diz-nos a edição bilingue, que o original seja lido na sua própria língua”. (“The bilingual edition might be considered a kind of concession to the monolingual reader: it gives us access to a text that would have otherwise been illegible, hence inaccessible. More strikingly, though, it is a concession to the original. The fact of a bilingual edition insists on the importance of reading the original as such: *it matters*, the bilingual edition tells us, that the original be read in its proper language”).

“identitário” que se negocia e está em jogo em qualquer acto tradutivo, um outro-mesmo texto igual-diferente, como no espelho das páginas. Revela assim a inevitabilidade da diferença – a trans-formação inevitável pela tradução – de um poema num outro poema que só pode restituir uma parte do “estranho” a partir da sua própria posição de texto noutra língua, a partir de uma situação inevitável de assimilação. Podemos falar assim da intraduzibilidade não como definição do “poético” perdido na tradução,²⁴⁵ mas como condição ou mesmo princípio fundamental da tradução.

Neste projecto, concorre ainda para a visibilidade da tradução – como produto e sobretudo como processo – o facto de a partir do trabalho de tradução cada poema passar a existir em quatro versões, a “original” e as outras três – ou seja: cada poema é aqui visível como quatro textos diferentes, quatro diferentes formas de gerir – ou de gerar – o dito e o não-dito “original”, produzindo três novas configurações textuais. No decorrer das sessões da nossa oficina de tradução, apesar de a análise e discussão dos textos de partida ser feita colectivamente, com a participação das tradutoras das três línguas, muito frequentemente as soluções nas diferentes línguas não se condicionaram à mesma leitura do “objecto imaginado” que é o texto-fonte (e houve acesos e importantes debates entre as tradutoras, sobretudo as que traduziram para a mesma língua, já que a tarefa final consistia, em apresentar apenas um texto por língua).²⁴⁶ E mesmo que a leitura tivesse sido, ou pretendesse ser a mesma, as dinâmicas dos ditos/não-ditos na re-escrita de cada língua-cultura (ou a tentativa de re-produção das “in-tensões” do texto),²⁴⁷ nunca poderiam ser reguladas por princípios de “equivalências” mútuas – ou sequer mesmo reguladas.

²⁴⁵ Lembre-se o famoso *dictum* de Frost segundo o qual a poesia é o que se perde na tradução: “Poetry is what is lost in translation”.

²⁴⁶ Outra forma de visibilização seria a publicação de versões diferentes de tradução de cada poema para uma mesma língua, o que não constituía o objectivo deste sub-projecto.

²⁴⁷ Cf. Locatelli (2008: 167).

Um dos poemas constantes do 1º Volume da Antologia é “Noites Brancas”, da autoria de Rita Grácio, que se transcreve:

Noites Brancas

She esperava-o. Outro encontra-her. She continua a esperá-him. He não escreve há um ano. *Por que não? Porque ficou assim combinado, não perguntei porquê. How Wise!* She acredita que he vem. O outro crê que he não virá. She continua a acreditar que he vem. O outro jura que he não virá. *Passámos por aqui, estivemos naquela ponte, e foi neste sítio que combinámos encontrar-nos.* He não vem.

She leaves

looking like a boat

she leaves looking like a boat

that looks like a

barco de mar.mories

barco de night.mares

barco de flor.ments

barco de sila-byes

.th.e.and.

(de repente começa a voar

Selecciono este poema para concluir o presente relatório já que o texto em si ilustra questões de tradução muito relevantes e coloca problemas de tradução bastante complexos. Escrito em “mais de uma língua” (ecoando uma das definições derridianas da desconstrução), português e inglês, o texto assenta ele mesmo numa dinâmica tradutiva, jogando, na sua composição, com a sugestão de uma “condição bilingue” na relação eu-outro.

O hibridismo linguístico está presente de imediato no corpo do texto – embora o título e o último verso sejam escritos totalmente em português – na articulação sintáctica de elementos discretos de ambas as línguas. A segunda parte do poema

divide-se num grupo de quatro versos totalmente escrito em inglês, seguido de um outro grupo de quatro versos que constitui uma sequência anafórica na qual o hibridismo torna a surgir, mais radicalmente agora ao nível das palavras que constituem, em cada verso, os elementos de variação sobre a expressão comum “barco de”. Essas palavras híbridas são formadas por elementos de ambas as línguas unidos-separados por sinais gráficos. Nas primeiras três ocorrências, os elementos de articulação dos termos mistos são pontos (mar.mories; night.mares; flor.ments) e na última (sila-byes) há a presença de um hífen, criando a gradação separativa/destrutiva da “unidade” que vai levar à desestruturação e desarticulação dos elementos no penúltimo verso (.th.e.and.), em que, através dos espaços criados pelos pontos, que de-formam os elementos lexicais, são identificáveis igualmente palavras inglesas (o artigo *the*, a conjunção *and*, sugerindo-se ainda a expressão “the end” na tensão da sua própria presença-ausência) e pode também tornar-se legível a conjunção copulativa portuguesa (*e*). Essa desestruturação é resgatada pela abertura do verso final, o qual, como já foi referido, surge totalmente em português, e o poema termina com a ausência do fechamento do parêntesis e o efeito da direccionalidade invertida do movimento: da distância horizontal do afastamento de enquanto-barco e/ou da imersão no naufrágio-suicídio ao voo para um horizonte que (ir)rompe (d)o texto e se projecta para fora dele, para um espaço “anterior” à linguagem (?).

A tensão criada por esta estratégia – ou por esta leitura do texto – remete para uma resistência ao monolinguismo que assim gera, pela desestruturação/re-estruturação dos elementos de cada língua aqui articulados, uma recusa de sentido unívoco, revelando-se produtora de outros sentidos. Assim, porque a língua é sempre língua do outro, como mostra Derrida, a “condição bilingue” deste texto funciona como sinal da alteridade presente estruturalmente na língua e como metáfora de uma ininteligibilidade

que é “inescapável”, sugerindo a falência da linguagem como comunicação e como garante de identidade, e ilustrando a necessidade permanente de tradução.

De facto, parece tratar-se de um poema apenas legível por leitores que conheçam ambas as línguas ou, em alternativa, apenas parcialmente legível. O poema cria, assim, uma exigência de tradução ou um apelo à tradução que, ironicamente, vai resultar, na versão traduzida, na necessidade absolutamente simétrica de uma nova tradução – cada texto torna-se, como na edição bilingue, uma imagem especular do outro, num *mise-en-abîme* de adiamento infinito da estabilidade monolíngüística unificadora do sentido, incapaz de lograr dizer-se numa língua só, numa versão “resolvida” em si mesma, idêntica a si mesma. Afinal, a ilegibilidade transforma-se aqui num complexo potencial de sentidos que a tradução contribui para produzir.

A tradução deste poema para inglês e necessariamente também para português – a situação de simetria mais directa das três traduções produzidas – ²⁴⁸ foi feita seguindo o princípio óbvio de in-verter os elementos do texto para a outra língua. Esse trabalho foi facilitado na primeira parte do poema, em que o texto surge corrido, num formato de prosa, e, como referido anteriormente, as unidades lexicais mantêm, em cada língua, a sua integridade/identidade. O mesmo sucede, de forma ainda mais clara, nos primeiros quatro versos da segunda parte, totalmente compostos em inglês.

Na primeira secção do texto, o jogo bilingue assenta principalmente (mas não exclusivamente) na repetição de formas pronominais pessoais de 3ª pessoa, alternando o género feminino e o género masculino, ambos em função de sujeito e de complemento, e criando uma textura de repetição e variação numa quase exclusividade do inglês – apenas surgem em português a segunda referência, “-o”, a forma de complemento no

²⁴⁸ (o poema, como os outros, foi também traduzido para castelhano e francês)

masculino, e “-nos”, a única forma no plural, de primeira pessoa (She; o; her; She; him; He; She; he; he; She; nos; He); há também a presença de uma outra personagem, referida sempre em português como “Outro; o outro; o outro”. Existe ainda uma segunda ordem de bilinguismo, ao nível frásico em que as três vozes que supostamente são audíveis no texto²⁴⁹ se misturam em sequências frásicas em inglês ou em português, confundindo-se também os registos de discurso directo e indirecto, apesar de o itálico parecer marcar o primeiro. De qualquer forma, é a parte do texto que não se encontra em itálico, e que parece corresponder à voz da narradora, que surge marcada pela presença das formas pronominais maioritariamente em inglês no contexto de um discurso em português. Esta heterogeneidade bilingue marca, pela presença de texto linear em que não existem por exemplo os sinais convencionais que identificam as falas – os travessões –, uma textualidade polifónica na qual as identidades surgem indistintas ou também elas híbridas.

Quanto à segunda parte do texto, a desestruturação do que seria a integridade monolinguística das palavras no grupo de versos anafóricos traz problemas acrescidos à tradução, como veremos adiante. “Reproduzir” em simultâneo o jogo de sons e o hibridismo linguístico como geradores de outros sentidos “cruzados” na sua (in)inteligibilidade parece configurar momento crítico de intraduzibilidade.

O conjunto de versos em questão segue um padrão sintagmático constituído com base na expressão “barco de” seguida de um termo, diferente em cada verso, composto por um elemento identificável como uma palavra mono- ou dissilábica, quer em português, quer em inglês (mar; night; flor; sila), seguido de um sinal que estabelece a ligação entre estes elementos iniciais e aqueles a que se justapõem. Os sinais utilizados,

²⁴⁹ A narradora, “ela” e “o outro”, não sendo absolutamente clara a presença da voz do último, a quem poderão ou não “pertencer” as expressões “Por que não?” e “How Wise!”, aliás cada uma formulada integralmente numa língua diferente.

como já foi dito, ao mesmo tempo que ligam têm também a função de manter separados esses elementos, criando a este nível uma tensão clara entre semelhança e diferença, identidade e alteridade. Os elementos seguintes correspondem a segmentos finais de outras tantas palavras (*mories*; *mares*; *ments*; *byes*) que são potencialmente legíveis de forma metonímica, criando dinâmicas paranomásticas. Constituem-se nesta tensão novos termos híbridos, que atravessam palavras e línguas diferentes: *mar.mories* a sugerir “memories”, mas com o elemento “mar” ainda presente (como “memórias do mar”); *night.mares*, sugerindo “nightmares”, pesadelos, mas mantendo ainda a presença de mar, na forma plural “mares”²⁵⁰; *flor.ments*, que, numa gradação de (in)inteligibilidade sugere, muito por via da sugestão rimática de “flor” com um ausente “tor” que se lê na inevitável compulsão interpretativa (ou tradutiva) ao acoplar-se ao elemento “ments”: “torments” – cujo significado se torna complexo na ligação paradoxal ao elemento presente “flor”, o qual joga inevitavelmente com a convenção da poesia lírica. O quarto verso deste conjunto de versos representa um desvio a este padrão, anunciando, como já foi referido, uma gradação de “ilegibilidade” que anuncia a desestruturação e a absoluta agramaticalidade que se verifica no verso seguinte. Os dois elementos de “sila-byes” são ligados/separados por um hífen. O primeiro parece não constituir uma palavra monossilábica reconhecível, como nos casos anteriores,²⁵¹ completando-se exactamente através da hifenização com o som consonântico [b], já parte integrante do segundo elemento, “byes” (adeus): parece assim começar a tornar-se audível (reconhecível ou legível) a palavra “sílab-a(s)”, que, reportando-se a uma

²⁵⁰ É ainda legível a palavra inglesa “mares” – éguas.

²⁵¹ O elemento “sila”, no entanto, pode activar ainda uma alusão ao contexto mitológico, sobretudo no ambiente marítimo presente no texto: o monstro-rochedo S/Cila, que, juntamente com Caríbdes, guarda o perigoso estreito por onde Ulisses tem que passar no regresso a casa. A expressão “entre Cila e Caríbdes” significa também um dilema ou uma escolha impossível.

dimensão mais física da língua, a da emissão da voz, da respiração, e sendo uma unidade de alguma forma anterior à palavra, se afasta do sentido da palavra enquanto signo linguístico. Estamos assim mais longe do sentido e, em termos do semiótico kristeviano, mais perto do corpo, da voz, da respiração, neste verso que anuncia também uma despedida e o fim-não-fim do texto.

No penúltimo verso, a conclusão, “the end”, é interrompida pelos pontos e alterada pela leitura dupla de “end” – fim – e “and”, conjunção a apontar continuação e a contra-dizer o desfecho no final do poema: como já vimos, o último verso re-abre o texto a um espaço de leitura-voou para fora dele.

Como resolver na tradução a complexa rede de elementos que atravessa estes versos? Sendo legítimo afirmar que esta parte do texto é intraduzível nos termos da mesma metodologia aplicada à primeira parte do poema – em geral a partir de uma abordagem directa de cada elemento proporcionada pelas características discursivas em presença, que permitia um jogo mais ou menos simples de equivalências – houve que adoptar uma atitude assumidamente re-criativa do texto.

Transcreve-se a versão antologizada:

White Nights

Ela waited for him. Another one finds-a. Ela keeps waiting for ele. Ele hasn't written for a year. *Why not? Because that's the way we agreed it would be, I didn't ask why. Muito Sensato!* Ela believes that ele will come. The other one thinks that ele will not. Ela keeps believing that ele will come. The other one swears that ele won't. *We have been here, we were on that bridge and this is the place we agreed to meet.* Ele doesn't come.

Ela vai embora

parecendo um barco

ela vai embora parecendo um barco

que parece um

boat of sea.lêncios

boat of nocti.vagações

boat of tower.mentos

boat of scy-la-ba-d-eus

.a.o.nd.e.

(suddenly she starts flying

No primeiro caso, traduziu-se o elemento “mar” por “sea”, completando-se a sugestão da palavra portuguesa “silêncios” pela homofonia da primeira sílaba. Criou-se um efeito de hibridismo paralelo ao verso de origem, mas substituindo-se a sugestão de “memórias (do mar)” por “silêncios (do mar)”, ambas conotando ausência.

Quanto à tradução de “night.mares”, foi mantida a referência a “noites” através do prefixo latino “noct(i)”, também presente na língua inglesa, a que se justapôs a terminação “vagações”. Deste modo, obteve-se a palavra portuguesa “noctivagações”, sugerindo também o movimento presente em “She leaves” e em “começa a voar” e criando-se a ligação contextual com o ambiente marítimo através da presença do elemento “vaga”, que vai encontrar ainda uma variação possível no penúltimo verso (“.a.o.nd.e.”).

“[F]lor.ments” foi traduzido por “tower.mentos”, de acordo com a dinâmica de leitura já descrita. O elemento português “flor” passou ao inglês “tower”, que rima com o equivalente imediato do original, “flower”, e, completado com a terminação portuguesa “mentos”, sugere, por aproximação gráfica e fonética, a palavra “tormentos”.

O elemento “sila-byes” foi expandido para “scy-la-ba-d-eus”. Acrescentou-se um “s” inicial para potencializar a leitura da palavra inglesa “Scylla”, ativando a referência mitológica. Foi também criada uma leitura silábica, concretizando o sentido de “sílaba” legível no original e assim duplamente presente na tradução. Os últimos dois segmentos desestruturam essa lógica e destacam um elemento novo criado pela tradução: “eus”, uma espécie de plural da primeira pessoa a sugerir o tema da instabilidade da identidade, que percorre todo o poema.

No penúltimo verso, “.th.e.and.” foi substituído por “.a.o.nd.e.”. As palavras do texto de partida que, apesar de indistintas (sugerindo uma respiração difícil), poderão ser identificadas como “the” e “and” e ainda “the end” sofreram alterações manifestas. Mantendo-se a presença dos pontos a separar/articular os elementos (e a manter a sugestão da dificuldade de dizer/respirar), começa-se pela recuperação do artigo “a” que de imediato introduz, na leitura através dos espaços criados pelos pontos, uma pergunta – aonde? – e gera ainda a um potencial de novo sentido para o conjunto de elementos: “a onda”. Reforça-se deste modo o campo semântico que se alia a S/Cila, aos perigos do mar, a tormentas, à possibilidade de naufrágio/suicídio, mantendo a característica informal da onda, sem limites, sem identidade porque é já sempre outra, como sugere também, intertextualmente, o poema de Manuel Bandeira, “A Onda”, em que a tradução deste segmento se inspirou.²⁵²

Um efeito decorrente deste exercício de tradução e da proposta que dele resulta é o de um certo apagamento da distinção e da possibilidade de identificação do original e da tradução como entidades discretas – no final, ambos “parecem” originais e ambos

²⁵² (ver em anexo)

“parecem” traduções. Será que uma tradução não é escrita nem na língua de partida nem na de chegada e sim numa língua híbrida situada entre as duas?

Referências bibliográficas

Allen, Esther (org.) (2007), *To Be Translated or Not To Be: PEN/IRL Report on the International Situation of Literary Translation*. Barcelona: Institut Ramon Llull (<http://www.internationalpen.org.uk/files/dmfile/translated.pdf> – último acesso em 27.01.2011).

Anzaldúa, Gloria (1987), *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*. San Francisco: Spinsters/Aunt Lute Books.

Benjamin, Walter (2004) [1923], “The Task of the Translator. An Introduction to the translation of Baudelaire’s *Tableaux Parisiens*”. Tradução de Harry Zohn. In Lawrence Venuti (org.) (2004), *The Translation Studies Reader*. London & New York: Routledge.

Berman, Antoine (2002) [1984], *A prova do estrangeiro: Cultura e tradução na Alemanha romântica*. Tradução de Maria Emília Pereira Chanut. Bauru, SP: Editora da Universidade do Sagrado Coração.

Bernstein, Charles (1998), “Breaking the Translation Curtain: The Homophonic Sublime”, [*L'Esprit Créateur* Volume 38, Number 4](#), 64-70 (também acessível em *towards a foreign likeness bent: translation* [<http://www.durationpress.com/poetics/translation.pdf> – último acesso em 21.02.2011]).

Bernstein, Charles (1992), *A Poetics*. Cambridge & London: Harvard University Press.

Briggs, Kate (2008), “Translation and the Question of Poetry: Jacques Derrida’s *Che cos’è la poesia?*” in Daniela Caselli & Daniela La Penna (orgs.), *Twentieth-Century Poetic Translation: Literary Cultures in Italian and English*. New York: Continuum.

Butler, Judith (1990), *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. London & New York: Routledge.

Cameron, Ed, “Severing Sound from Sense: The Sacrifice of Drive in Butler’s Critique of Kristeva”, (<http://www.womenwriters.net/january10/Cameron.html> – último acesso em 20.02.2011).

Chamberlain, Lori (2004), “Gender and the Metaphorics of Translation” in Lawrence Venuti (org.), *The Translation Studies Reader*. London & New York: Routledge.

Cronin, Michael (2003), *Translation and Globalization*. London & New York: Routledge.

De Lotbinière-Harwood, Susanne (1991), *Re-belle et infidèle: la traduction comme pratique de réécriture au féminin/The Body Bilingual: Translation as a rewriting in the feminine*. Montréal & Toronto: Les éditions du remue-ménage/Women’s Press.

- DuPlessis, Rachel Blau (1990) "Otherhow", in James McCorkle (org.), *Conversant essays: contemporary poets on poetry*. Detroit: Wayne State University Press.
- Jouve, Nicole Ward (1991), *White Woman Speaks with Forked Tongue: Criticism as Autobiography*. London & New York: Routledge.
- Kristeva, Julia (1980) [1977], *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. Tradução de Thomas Gora, Alice Jardine & Leon S. Roudiez. Oxford: Basil Blackwell.
- Laranjeira, Mário (2003) [1993], *Poética da tradução: do sentido à significância*. São Paulo: EDUSP – Editora da Universidade de São Paulo.
- Locatelli, Carla (2008), "From a Morality of Translation to an Ethics of Translation: In Step with the Play of Language", in Daniela Caselli & Daniela La Penna (orgs.), *Twentieth-Century Poetic Translation: Literary Cultures in Italian and English*. New York: Continuum.
- Retallack, Joan (2003), *The Poethical Wager*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press.
- Santos, Boaventura de Sousa (2002), "Para uma sociologia das ausências e uma sociologia das emergências", *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 63, 237-280.
- Schleiermacher, Friedrich (2003) [1913], *Sobre os diferentes métodos de traduzir/Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersetzens*. Apresentação, Tradução, Notas e Posfácio de José M. Miranda Justo. Porto: Porto Editora.
- Sontag, Susan (2002), "The world as India: translation as a passport within the community of literature", *Times Literary Supplement* (13 June 2002: 13-15) (<http://www.susansontag.com/prize/onTranslation.shtml> – último acesso em 28.02.2011).
- Venuti, Lawrence (1993), "Translation as Cultural Politics. Regimes of Domestication in English", *Textual Practice*, 7/2 (Summer 1993), 208-23.
- Venuti, Lawrence (1995), *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. London & New York: Routledge.
- Venuti, Lawrence (1998), *The Scandals of Translation: Towards an Ethics of Difference*. London & New York: Routledge.
- Venuti, Lawrence (org.) (2004) [2000], *The Translation Studies Reader*. London & New York: Routledge.
- Venuti, Lawrence (2007), "Translations on the Market" (<http://wordswithoutborders.org/article/translations-on-the-market/> – último acesso em 28.02.2011).

Anexo

A ONDA

a onda anda
aonde anda
a onda?
a onda ainda
ainda onda
ainda anda
aonde?
aonde?
a onda a onda

- Manuel Bandeira

6.1 Linguajar, ou a Radical Alteridade do Poema

Adriana Bebiano

You can learn languaging, not languages.

Gaytry Spivak

O ensaio que aqui se apresenta é uma reflexão resultante da experiência das oficinas de tradução realizadas no âmbito do projecto “Novas Poéticas de Resistência: o século XXI Portugal em Portugal”. Ao longo dos três anos de duração do projecto, as cinco pessoas que constituíam a equipa de tradução reuniram-se, com alguma regularidade, para discutir versões em português, inglês, francês e castelhano de poemas previamente seleccionados para a sessão. Sendo quatro as línguas de trabalho deste projecto, o trabalho de tradução português-inglês e inglês-português foi particularmente desafiante; enquanto no castelhano e no francês uma única tradutora foi responsável pela tradução dos poemas, o inglês envolveu três pessoas – Isabel Pedro e, na segunda metade do projecto, Giselle Wolkoff, e eu própria – cujas traduções individuais, prévias à oficina, naturalmente apresentavam divergências significativas.

Optou-se por chegar a uma versão única – se não final – de cada poema, que foi depois colocada em linha.

<http://www.ces.uc.pt/projectos/novaspoeticas/pages/portugues/homepage.php>

Esta opção é discutível: poderíamos ter decidido publicar em linha de versões individuais diversas, o que seria legítimo. De resto, esta opção diverge da que tem sido seguida, ao longo de anos, pela equipa de tradutoras das antologias *Poesia do Mundo*, equipa à qual pertencem três das pessoas envolvidas no presente projecto: Isabel Pedro, Graça Capinha e eu própria. Sempre com a coordenação de Maria Irene Ramalho, entre 1995, data da publicação do primeiro volume *Poesia do Mundo* – que reunia poemas dos participantes do 1º Encontro Internacional de Poetas de Coimbra, em Maio de 1992 – até 2010, data de saída de *Poesia do Mundo VI*, foram publicados seis volumes, todos na sequência de Encontros de Poetas. A experiência de produção destas seis antologias reflectiu-se, naturalmente, no trabalho das tradutoras das *Novas Poéticas de Resistência*. O primeiro aspecto importante a registar nestas duas experiências é a natureza colectiva do trabalho. Em cada volume da *Poesia do Mundo*, cada tradutora foi responsável pela tradução de um conjunto específico de poemas; no entanto, cada proposta de tradução foi sujeita ao escrutínio e à discussão pelo grupo, da qual – quero crer – emergiram melhores versões dos poemas em tradução, uma vez que a tradutora foi obrigada a repensar as suas opções iniciais e muitas vezes incorporou sugestões mais felizes feitas

pela equipa: No entanto, a decisão final foi sempre da pessoa que assinou a tradução, que surge nas antologias como sendo de autoria individual. Residia, portanto, na tradutora, a maior fatia de autoridade.

Ora, se aprendemos com *Poesia do Mundo* este sentido da importância do trabalho colectivo no acto de tradução, no projecto *Novas Poéticas* a vertente colectiva foi ainda aprofundada pela opção pela autoria colectiva, na publicação de uma versão única de cada poema, o que não deixa de ser matéria para polémica. Não trará implícita a secundarização da voz da tradutora na sua relação com a voz do poema? Por outro lado, a obrigação de se chegar a um consenso quanto à versão final colectiva, levou a que a autoridade da versão “triumfante” em cada divergência fosse fundada na argumentação mais perspicaz e bem fundada, e não na autoridade que decorre da autoria da tradução, com benefícios evidentes. Uma parte não negligenciável do trabalho-de-oficina foi a negociação – difícil, em alguns casos – do entendimento diverso do que seria o “sentido” do texto de partida, bem como o que entendia ser a formulação mais feliz na língua de chegada.

Se a divergência pode ser, em muitos casos, explicada como resultado natural das características inerentes à linguagem – nomeadamente a opacidade e polissemia resultantes da relação arbitrária e convencionada entre as palavras e as coisas – das quais temos consciência, particularmente forte desde o estruturalismo, verifiquei que as divergências mais fundas e mais difíceis de ultrapassar em muito extravasavam esta questão. O carácter pessoal e único da tradução – uma banalidade repetida quando se fala destas questões – pôde ser observado no trabalho no terreno. Surge a pretexto de exemplos específicos, mas enreda-se sempre nas mesmas velhas questões teóricas e pragmáticas, que passo a explorar com algum detalhe.

É um lugar-comum, mas ainda assim verdadeiro, afirmar-se que a reflexão sobre a tradução sofreu transformações significativas nas últimas décadas, evidentes na própria formação dos Estudos de Tradução enquanto área inter-disciplinar com crescente legitimidade e visibilidade. Talvez a transformação mais significativa possa ser identificada como a mudança do paradigma da língua para o paradigma da cultura, mudança com consequências em *cada* acto de tradução, independentemente o género do texto em presença. No entanto, nas teorias de tradução, como em todos os outros lugares de produção de conhecimento, as rupturas, comportam continuidades: ideias-chave desqualificadas como ultrapassadas ou *demodée* resistem, subterrâneas, e emergem em qualquer discussão ou acto de tradução. Um exemplo é a dicotomia fidelidade ao original *versus* criatividade ou recriação na língua de chegada, com o concomitante estatuto diverso da tradutora, desde “trabalhadora especializada” a “co-autora”: por muito que seja tida como epistemologicamente ultrapassada, mostra uma resistência notável. Não pode, portanto, ser ignorada.

Indissociável desta primeira questão, encontra-se a discussão mais vasta da da (im)possibilidade da tradução, com toda a gama de formulações diversas em variações

ligeiras, repetidas até *ad nauseum*: desde o “tudo é traduzível” – leitura possível de Ricoeur (2006) –, na medida em que haverá um fundo comum a todas as línguas e culturas e ainda que tudo poderá ser dito de outro modo mesmo no interior de cada língua; ou, inversamente, “toda a tradução é impossível”, dadas as particularidades de cada sistema semiótico e cultural. O problema que acaba de ser formulado em termos dicotômicos surge ainda frequentemente enunciado com recurso ao paradoxo, desde Walter Benjamin – em ensaio já de 1923, “The Task of the Translator” – até a posição de Gayatri Spivak, que define toda a tradução como catacrese (2005) – metáfora incorrecta ou falhada – simultaneamente impossível e necessária.

Perante a impossibilidade de se imaginar uma correspondência perfeita entre as línguas e a simultânea necessidade de a *tentar*, a única forma de superar a aporia parece ser o paradoxo. A tradutora confronta-se com este paradoxo perante cada texto, de cada vez como se fosse a primeira vez.

A particularidade da poesia

Dentro dos modos e géneros literários a poesia continua a ocupar um lugar simbólico particular. Independentemente de se reconhecer que todo o texto tem uma dimensão estética – não importa tanto *o que* se diz, mas *como* se diz – admite-se uma mais alta densidade estética ao texto dito literário e, dentro deste, à poesia. À partida, e mesmo contra os exemplos vindos de outros modos e géneros – que relativizam e por vezes desmentem mesmo esta ideia –, ao poema reconhece-se uma maior densidade da materialidade da linguagem, isto é, um trabalho de som que, independentemente da sua forma específica, o distingue da prosa, mesmo da prosa que se assume como literária. Ao nível do imaginário colectivo a poeta tem um estatuto ainda semi-sagrado; concomitantemente, o poema tem um estatuto análogo e a tradutora de poemas vê-se confrontada com o que é, supostamente, uma maior impossibilidade, responsabilidade e obrigação à fidelidade; decorrente destas, ainda uma maior secundarização do seu trabalho, reduzido a mero ofício e sujeito a maior vigilância.

Só isto explica que a poesia em tradução se encontre muitas vezes em edições bilingues: só elas permitem o escrutínio, só elas permitem o acesso ao poema original por parte da leitora. Antes de serem criticadas pela sua maior ou menor fidelidade, maior ou menor êxito, as edições monolingues são criticadas, por vezes com grande indignação, por excluírem o original. Esta atitude, muito generalizada, prova que se mantêm intactas a sacralidade do original e do autor, e a sacralidade da poesia em particular. Importa desnaturalizar esta forma de pensar o pético como próximo do divino, consagrada pela tradição.

Ora, o que é que a poesia tem de *especial* que obrigue a que a sua tradução seja publicada em edições bilingues? Por que não ter a mesma exigência com um romance ou uma peça de teatro? Que valor acrescido é este que pressupõe um maior grau de intraduzibilidade? Dito de outro modo: que tem a poesia de especial que obriga a esta

exposição pública do trabalho da tradutora e que convida ao escrutínio da leitora, presumivelmente competente nas duas línguas em presença? Implícito, está o pressuposto – não necessariamente verdadeiro, mas que não deixa de ser dogma – da perda inevitável no acto de verter um texto de uma língua para outra, que decorre do pressuposto da excelência maior do poema na língua original ou “de partida”.

A superação da ideia da impossibilidade da tradução passa pela questionação da superioridade do texto original e da concomitante superior autoridade da sua autora. Mas passa ainda pela escolha dos vectores a privilegiar no acto de tradução e do que se pretende *reproduzir* no texto de chegada. Na poesia, é comum privilegiar-se o impacto estético – “tradução deve fazer o que o texto original faz” (Barrento, algures – ocupando o texto de chegada e o público a que este se destina o centro do acto de tradução).

Na impossibilidade da tradução/reprodução perfeita, o conceito de “equivalência” parece possibilitar a superação da dicotomia fidelidade *versus* criatividade, propondo a existência de uma tradução *possível*, ainda que com os reconhecidos limites. Ora, uma tradução fundada na procura de equivalentes linguísticos e culturais, é ainda fundada na existência de um consenso sobre o significado – que se imagina estável – do texto de origem, tanto ao nível dos seus componentes linguísticos mínimos quanto ao nível do significado global. Aqui começam imediatamente a surgir problemas: o que o poema *diz*, e o que o poema *quer dizer*, são discoincidentes e dependem de sempre já de um acto de interpretação.

Procura-se – diz-se que se deve procurar – encontrar equivalentes na língua de chegada para “o que a autora quis dizer”; ou “o que o poema quis dizer”; ou ainda “o espírito do poema”.

Ora, “o que a autora quis dizer” foi questionado ainda na 1ª metade do século XX por W. K. Wimsatt e Monroe Beardsley, no ensaio “The Intentional Fallacy” – ou a “falácia da intenção do autor”, muito antes da “morte do autor” enquanto fonte e autoridade sobre o significado do texto, ter sido anunciada por Roland Barthes (1967).

(embora as poetas no seu egocentrismo continuam a teimar nela como fonte de autoridade para o significado).

Sobre “o que poema quis dizer”, o que eu tenho é o poema na sua materialidade, o texto na página, ou na parede, ou o som no momento da sua produção; o que eu tenho, é impacto estético, e possibilidades várias de interpretação.

O que eu tenho, enquanto tradutora, é um processo que produz um poema que sendo o mesmo, é outro. Não sei se em perda, ou se com erros, alguns deles erros felizes

(aqueles que produzem deleite na leitora, mas que não necessariamente produzidos no poema original).

O trabalho de som é mais intenso na poesia. Isto é: é mais importante não o que se diz, mas como se diz.

Quer isto dizer que está liberta do sentido? Do que o poema *quer* dizer? (não no sentido da intenção, mas no sentido dos significados). “Take care of the sound, the meaning will take care of itself”, diz-se na *Alice no País das Maravilhas*, esse tratado sobre as relações de poder na linguagem e, simultaneamente, o seu potencial emancipatório.

É verdade que Alice, Humpty Dumpty, o coelho ou o chapeleiro – essas personagens da nossa infância que deveríamos reler com olhos de adultos – vivem no mundo *nonsense*, essa forma de poesia mais perto do puro som, mais iconoclasta, politicamente revolucionária, liberta do sentido e da ordem que a poesia também procura dar ao mundo e ao humano. Uma poesia sem referentes extra-textuais.

Será mesmo? A compulsão para fazer sentido do aparente não sentido, transformando-o em opacidade que convida à descodificação e atribuição de sentidos é inata? Até que ponto nos é suportável a ausência de sentido, o puro gozo físico do som? E que fazer perante um poema (aparentemente) deste tipo? Será que esse poema – a existir – não coloca problemas na procura de uma equivalência de sons e sentidos? (imaginados pela tradutora)

Mais do que o que o poema diz, interessa o que o poema faz. Nessa medida, a posição de António Barrento – a tradução deve fazer o que o texto original faz – centrada na materialidade da linguagem e no impacto estético produzido na língua de chegada parece-me a mais correcta e foi ela a dominante nas traduções feitas neste projecto. Não é, porém, uma opção sem escolhos, que escape à vigilância dos guardiães da fidelidade.

Quando o poema do João Guimarães diz “ e eis que Ele começa a drenar/ com ranho de ovo no céu escalfado / escalfoda-se e um ramo de margaridas podres

A opção pela tradução literal, palavra a palavra, parece a correcta:

and behold He starts to drain / with egg snot in the poached sky/ poachfuck it and a bunch of rotten daisies.

Enquanto na palavra portuguesa “escalfoda-se” a leitora reconhece uma forma ligeiramente menos ofensiva de “foda-se”, “poachfuck it”, a sua tradução literal, resulta numa palavra – tanto quanto sei – completamente nova em inglês. Isto é: o poema ganha em estranhamento – e mesmo em grau de *nonsense* – e a língua inglesa ganhou uma nova palavra.

No mesmo poema do João, “com caspa e cheiro a/ Sovaco Silva” a tradução coloca outros problemas: “with dandruff and a whiff of /Mr Armpit Silva” é uma solução engraçada. Mas a leitura em inglês por alguém sem conhecimento das figuras públicas portuguesas, ficar-se-á pelo prazer que retira do puro jogo de sons e do nonsense; o referente, está perdido. Uma nota de rodapé resolverá a questão, trará conhecimento acrescido?

E aqui entramos no poema como um portal de entrada para o conhecimento de uma cultura, nacional ou local. Isto é, coloca-se o problema do referente local. Surge frequentemente, e na maior parte das vezes o problema da “perda” – do referente – pode ser resolvido com uma nota de rodapé. Mas será que a nota de rodapé resolve um problema? Ou é uma traição maior, dentro da suposta traição da tradução? Desde logo, será legítimo retirar o efeito de estranhamento, que afinal é uma das estratégias essenciais na criação do impacto estético do poema original? Sendo que a tradutora é mediadora entre dois textos, há diversas medidas para essa mediação: desde a invisibilidade – que é também uma forma de exercício de poder, uma vez que esconde os mecanismos de inclusão /exclusão de informação – até a mediação pedagógica – no mau sentido da palavra – a que se intromete e se arroga a posição de quem sabe o que o poema diz, perante uma leitora que se presume ignorante na língua e na cultura de partida, mas também ignorante dos processos de criação poética.

As palavras e as coisas

Se partirmos da premissa que toda a escrita é representação, isto é, tem implícita uma ausência que se presentifica num acto de substituição da *coisa-em-si* pela palavra, então a tradução é sempre já uma representação da representação, uma substituição da substituição. Mas que coisa é esta que o poema diz e que a tradução tem de dizer a uma distância dupla? Ora, neste ponto também é possível percepcionar uma diferença – de intensidade, e não absoluta – entre prosa e poesia: a prosa tem, regra geral, um referente empírico: ambiciona dizer o mundo. No poema, com mais frequência e maior intensidade, o referente é a própria linguagem, de onde decorre a veracidade da observação – que o *New Criticism* transformou em dogma e levou ao limite – sobre a impossibilidade de distinguir a “forma” do “conteúdo”. Para além da “poética da impessoalidade” – que já o Modernismo procurava – podemos falar de uma poética atópica, que não se quer de nenhum lugar.

Isto é mais verdadeiro dos poemas mais conceptuais, poemas *nonsense* ou poesia experimental – cuja definição é sempre difícil – à qual pertencem a maior parte dos

poemas traduzidos neste projecto. O poema ambiciona a ser puro jogo – play – de linguagem, que remete para si próprio. Isto implica que o poema mais facilmente se encontra limpo de especificidades culturais locais, logo, supostamente mais aberto à tradução, pensada agora como puro jogo interlínguístico.

Por outro lado, o impulso para a procura de um referente empírico – ou inter-textual – é irresistível, mesmo para um texto *nonsense*. O caso mais exemplar deste problema talvez se encontre no poema de João Guimarães “O Profeta que gostava de morangos”:

Abriu uma porta e escapou-se pela janela
Sapateando por entre uma cancerígena multidão
De desobedientes autómatos de cristal
....

Possivelmente seduzida pela promessa sussurrada
De um Paraíso glaciado escaldantemente plastificado
Onde burocráticos bonecos de neve rastejam
Com cartolas douradas a assobiar para as ondas do céu azul
Que os hipnotizam com uma esterilizada e ensurdecadora música
De elevador chega a mão suja do Profeta, sorridente e apodrecida
Pelas luzes de neon que zumbem na sala da salvação.

É difícil encontrar aqui um referente empírico – nem parece interessar. No entanto, a referência às cartolas douradas” – acrescida do conhecimento da cidade de Coimbra, onde então vivia o João – e abre imediatamente a possibilidade de ler tudo isto ser lido como uma cena surrealizada de Queima das Fitas, interpretação esta corroborada pela presença dos significantes – bem como das respectivas qualificações – atinentes à multidão, à música e aos autómatos. Ora, impõe-se tomar uma decisão: incluir ou não a referência a esse dado cultural específico na tradução? Quando é apenas implícito, e só possível por associação de ideias, resultante de uma epifania na leitora que conhece o fenómeno em causa e o “reconheceu”? Mais: a inclusão de uma referência explicativa acrescentaria alguma coisa ao gozo da leitura no inglês? Saiu sem qualquer nota de rodapé; em inglês, eu própria não faria a associação entre “golden top-hats” e queima das fitas e esta multidão parecer-me-ia qualquer outra, num circo louco.

Seemingly, your shadow got fat
Opened a door and escaped through the window
Tap-dancing through a cancerous crowd

Of disobedient crystal automata

Possibly seduced by the whispered promise
Of a glacier Paradise scaldingly plasticized
Where bureaucratic snowmen crawl
In golden top-hats whistling to the blue sky waves
That hypnotize them with a sterilized and deafening tune

Justamente porque a linguagem não permite dizer as coisas no seu *ser-aí*, é que é possível dizê-las de outra maneira, isto é: naquilo que é sempre paráfrase, sempre um outro texto, que arranha apenas a superfície do poema. O que é, à partida, um limite imposto pela natureza da linguagem pode ser visto como vantagem: o que torna a tradução impossível é, simultaneamente, o que a torna possível na sua multiplicidade. O lugar do limite é também o lugar do potencial.

De entre o conjunto de poemas traduzidos ao longo destes três anos, aquele que talvez melhor sirva para exemplificar problemas de tradução cultural, de mediação e, por acréscimo, de intertextualidade, é “Cantiga d’amigo”, de Teresa Fonseca. Um caso raro neste trabalho, abdicando da invisibilidade optámos por manter o título em português e incluir uma nota de rodapé explicativa versão inglesa em linha: (*) TN: “A friend’s song”: a medieval Galician-Portuguese female-voiced troubadour love poem.” Como em qualquer nota de rodapé, é possível questionar a sua necessidade: mantendo o título em português, sem qualquer explicação, acentuaria a opacidade e a alteridade do poema, isto é, a sua pertença a uma cultura específica que pode ser parafraseada mas que não se deixa dizer exactamente em tradução. Por outro lado, a própria estranheza do título funciona como um convite à pesquisa por parte de quem lê, abrindo-se assim a possibilidade de estudo de uma outra cultura. Por outro lado ainda, a explicação pode conduzir à ideia falsa que a estranheza do poema acaba no título, e que uma vez este explicado, nada mais precisa ser decodificado no poema em termos de especificidade cultural e de intertextualidade. Dito de outro modo, corre-se o risco de criar a ideia que as cantigas d’amigo galaico-portuguesas funcionam apenas como referente do poema em presença e não como intertexto que na realidade são. As notas de rodapé correm este perigo: o de apresentar o conhecimento como completo e fechado.

Ora, neste caso, a nota não é de forma alguma suficiente: se a leitora não souber como funcionam simbolicamente “amigo”, “fonte”, “mãe” ou “romaria” nesta tradição

poética, resta um jogo de sons e imagens que têm a sua capacidade de produzir prazer na leitura, mas que se ficam pela superfície: o sentido que o poema produz em inglês é significativamente mais pobre, perdidas as camadas intertextuais. Perde-se assim a ironia da reescrita de Teresa Fonseca, que torna visível – se não mesmo explícita – uma sexualidade que, sendo muito densa nas Cantigas de amigo tradicionais, é-o de forma altamente codificada. De resto, apenas recentemente esta dimensão das Cantigas d’amigo tem sido reconhecida pelos críticos da especialidade, cujas discussões não são de todo pacíficas. Isto é: por um lado, apenas um pequeno ensaio que acompanhasse o poema poderia suprir a falha da leitura intertextual; por outro, na interpretação dos textos tradicionais há já tantas divergências que seria difícil decidir o que seria suficiente ou razoável incluir num eventual texto que acompanhasse o poema, necessariamente interpretativo.

Em casos de intertextualidade explícita, como este, há uma a responsabilidade acrescida de dar conta da presença do intertexto na língua de chegada. Por outro lado, esta não deixa de ser a parte “fácil” da tradução deste tipo de textos; mais difícil é a reprodução de *ressonâncias* intertextuais na língua de chegada, isto é, elementos que, uma vez incluídos no texto obrigassem a leitora a reconhecer ali a existência de um intertexto qualquer, mesmo que o não identificasse numa primeira leitura. Usasse esta cantiga d’amigo a métrica tradicional das cantigas, outro galo cantaria; neste caso, a equipa de tradutoras procurou outras formas de criar estranheza na língua de chegada, como objectivo de recriar a ressonância intertextual.

Vejamos o seguinte verso:

no lugar da avezinha a vizinha de véu corvo com olhos de peixe de vidros estilhaçados

ou

instead of the birdie the black- veiled crow gossip with fishy eyes of splintered glass

Para pessoas com conhecimentos nas duas línguas, a tradução de “vizinha” por “gossip” – em lugar de “neighbour”, por exemplo –, é um erro crasso das tradutoras; ora aqui optou-se por recorrer a um arcaísmo: “gossip”, tal como é usado por Shakespeare nas suas peças, na transição entre os séculos XVI e XVII, quer dizer justamente

“vizinha”, ou “amiga”, numa relação entre mulheres. Do ponto de vista das tradutoras, esta é uma solução feliz, uma vez que o arcaísmo, se identificado enquanto tal, cria estranheza, até porque, no inglês actual, para além de ser verbo “gossip” refere um tipo de discurso (sobre terceiros), mas não uma pessoa.

Dito de outra forma: muito pouco provavelmente será lida por um inglês falante nativo como equivalente a vizinha /neighbour. Será um caso em que as tradutoras seguiram o conselho de Benjamim: “o tradutor deve ignorar o leitor”. Neste caso, as tradutoras serão eventualmente as únicas com acesso às camadas de significado em presença, às suas intertextualidades múltiplas. Ou talvez não: uma “leitora ideal”, algures, será capaz de reconhecer esta referência dupla. Ou de, pelo menos, reconhecer a existência de uma ressonância estranha que vale a pena explorar.

Se no poema da Teresa Fonseca, “Cantiga de Amigo”, o título explícito obriga à leitura intertextual, já no poema “Vazio relacional”, de Sandra gd, a questão coloca-se de outra forma. Eu leio o poema e oiço Beckett. Mas será mesmo influenciado por Beckett? Ou é porque eu, uma das tradutoras, li Beckett, que o leio no poema da Sandra e o refaço à imagem de Beckett em inglês?

O que me leva à questão do poder: quem tem mais autoridade num acto de tradução? Quem está no poder? A autora do poema original? Ou a tradutora? Nos dois debates que as tradutoras tiveram com poetas, houve discussão, mas não foi no sentido da aceitação da autoridade última da autora “original”. Estamos perante um diálogo e uma colaboração que é também um combate: quem tem o poder de escolher as palavras para dizer isto e aquilo? Como diz Humpty Humpty no ensaio sobre a linguagem que *Alice atrás do espelho* também é, “The question is, which is to be master”,. (hã-de reparar que optei por não usar aqui o feminino neutro, como tenho vindo a fazer, por via das conotações da palavra “mistress”...) Quando o poema da Conceição Riachos diz “penetramos na penumbra”, as tradutoras optaram por “we penetrate the half-light”. Outras opções haveria, mas nada a dizer. Aqui a autora do poema discordou, e sugeriu “mist” para penumbra (sabendo ela muito bem que “mist” é névoa, e não penumbra; preferia “mist”, o que é perfeitamente legítimo). Mas aqui entra a formação das tradutoras, todas as conotações que “mist” lhes suscitam, inclusive o lugar-comum, se usado na poesia (um pouco como “Zéfiro”, caso surgisse em poemas portugueses contemporâneos). Nestes casos, costumam as tradutoras refugiar-se na autoridade maior

que lhes é dada pelo facto de terem em regra maior conhecimento da tradição inglesa, maior capacidade de reconhecer nuances, registos de linguagem diversos, na língua para a qual estão a ser vertidos os poemas. Estamos perante um confronto entre duas autoridades, duas legitimidades. Aqui coloca-se a questão da posição da tradutora: do lugar de onde fala.

Acontece que as traduções são assinadas, isto é, é ao meu nome, e não ao nome da autora do poema original, que o mist – bom para anúncios de uísque – ficaria para sempre associado. Sou eu a responsável pelas palavras na página em inglês; essa responsabilidade confere-me autoridade para ser eu a decidir a escolha final das palavras.

Há que ter em conta, no entanto, que há dois lados na questão da responsabilidade num acto de tradução. Se, como a presença do meu nome atesta, sou eu a responsável pela versão em inglês, tenho também responsabilidade perante o poema original – e a sua autora. Em tempos, o debate sobre tradução centrou-se muito na dicotomia “rigor” e “criatividade”. Esta dicotomia tem vindo a ser abandonada, a partir do momento que a tradução deixa de estar na penumbra, de ser vista como trabalho artesanal – craft – e passa a ser reconhecida como um acto criativo, ou arte. Tradução com rigor *obriga* à criatividade. A questão do rigor, ou fidelidade ao poema, versus o impulso criativo da tradutora – pode ser formulada, no entanto, em termos de “responsabilidade”. (Não sou Humpty Dumpty, não posso fazer querer dizer com as palavras o que eu quero que elas queiram dizer.) Se a minha interpretação /tradução é, em grande medida, um acto de apropriação, de roubo de uma voz alheia, que eu transformo na minha própria voz – que é a voz do meu lugar na cultura – tenho um referente; esse referente – esse intertexto – tem de, de alguma forma, emergir da minha interpretação. Portanto, se aparece Zéfiro, terei de manter Zéfiro (não aparece em nenhum dos casos neste projecto; uso-o por isso mesmo – é um caso do meu passado.) Aqui tiro o chapéu à Isabel Pedro: divergimos muitas vezes, a maior parte delas justamente porque eu estava a levar a minha apropriação demasiado longe, e a Isabel insistia na responsabilidade perante o poema.

A minha língua é aquilo que leio; é toda a minha biblioteca; é também todo o discurso em que estou imersa, desde que nasci: os meios que frequento, as redes sociais, as vozes que uso, muitas vezes encenadas. Não estou, ao trazer ao poema que traduzo os poetas ingleses que leio, a correr o risco de reduzir todos os poemas, de vozes tão diversas, a um tom que os faz semelhantes entre si? Desta minha incapacidade para traduzir o *poema-em-si* resulta que toda a tradução é *sempre já* paráfrase.

Se a representação do real pela língua é sempre substituição imperfeita, logo, a tradução é duplamente imperfeita. De entre as formulações para pensar a imperfeição do trabalho de tradução, a que me agrada mais é a catacrese, usada por Gayatri Spivak (2005, *passim*). Com origem no grego *katakhresis* – “abuso” ou “engano” –, esta figura da linguagem designa um uso impróprio ou incorrecto da língua. Sendo toda a tradução inevitavelmente catacrese – incorrecta ou imprópria – não deixa se ser absolutamente necessária, uma vez que permite uma um conhecimento do Outro, ainda que imperfeito. Esta imperfeição resulta – ainda segundo Spivak – dos limites das possibilidades de aprendizagem de uma língua que não a materna: do Outro, só aprendemos o *linguajar*, e não a língua (Spivak, 2008).

Esta é a minha localização: toda a tradução é expressão de um conhecimento situado. Logo, independentemente do grau de competência e de criatividade da tradutora, toda a tradução é *linguajar*; o poema original permanece radicalmente Outro.

Um dos objectivos políticos iniciais deste projecto foi o de promover o conhecimento mútuo de jovens poetas, situados nas margens do cânone literário, nas quatro línguas imperiais do Ocidente. De alguma forma, esta ambição é a perseguição do sonho de uma língua comum, ou da fuga aos constrangimentos impostos pela escrita

numa única língua e os mecanismos de difícil acesso à indústria da tradução, governada pela lógica do capitalismo. Reconhecendo os limites que as línguas e as políticas de língua colocam à ambição deste projecto, a própria colocação em linha de cada um dos poemas em quatro versões é já um sinal do sucesso: as vozes destes poetas ultrapassaram – ainda que em paráfrase – o círculo restrito da sua localidade e a presença na rede global permite o acesso a um público (teoricamente) global num sistema de trabalho em redes que facilita a troca e promove o conhecimento mútuo.

Só a longo prazo se poderá aferir resultados bem fundados do que surge aqui como um primeiro passo – se daqui resultarem projectos comuns e intercâmbios vários. Sendo que é difícil, no momento histórico presente, pensar um mundo em que o inglês não é – ou já não seja – a língua hegemónica, a publicação simultânea em quatro línguas cria, pelo menos, a possibilidade da horizontalidade, à revelia desta hierarquia de poder entre as línguas.

Até lá – até esse futuro que não é possível ainda imaginar –, e para já, ficou o trabalho das tradutoras e a parte do prazer que lhes coube neste projecto.

Coda: a tradução como *ars erotica*

“Translating Into Life’s End into Love”, um belíssimo poema sobre a arte da tradução, de autoria da poeta e tradutora grega Katerina Angelaki Rooke, começa com os seguintes versos:

Because I cannot touch you
With my tongue
I transliterate my passion.
I cannot communicate
so I transubstantiate;
I cannot undress you
so I dress you with the fantasy
of a foreign tongue.”²⁵³

Pode encontrar-se concentrado nesta meia dúzia de versos muito do que foi dito nestas páginas, numa demonstração exemplar da poesia enquanto forma de reflexão e conhecimento. Ainda por dizer, no que seria a minha paráfrase em português da tradução inglesa do poema grego, está ainda a dimensão erótica da tradução, que emerge de forma tão plástica em Angelaki Rooke.

Muito do que permanece do trabalho de tradução não se encontra no texto publicado: reside no prazer do processo em si, das variantes que vão sendo encontradas e descartadas em sessões que têm tanto de pesquisa em dicionários como de afinidades com a associação livre própria das práticas psicanalíticas, como se sabe fundadas em puro jogo de linguagem. Muito do trabalho da tradução é puro *play*, jogo lúdico com a linguagem, que não *produz* mas é, em excesso e *jouissance*. Não será por acaso que numa mesa-redonda com reputados tradutores portugueses,²⁵⁴ publicada na revista *Phala*, já em 1997 mas nem por isso menos actual, a páginas tantas encontramos os seis participantes a falar sobre “o desejo de tradução” (ver p. 85 e ss). Poderíamos argumentar que todas as formas de produção de conhecimento contêm uma dimensão lúdico, que é depois rasurada do discurso que se apresenta como “científico”, no que é um efeito secundário da separação entre “as duas culturas” – a ciência e as humanidades –, da disciplinarização dos saberes levada a cabo pela Idade Moderna, e do consequente

²⁵³ Versão inglesa de Karen Van Dyck. Acessível em http://poeticanet.com/en/poets.php?subaction=showfull&id=1140599856&archive=&start_from=&ucat=22&show_cat=22

²⁵⁴ João Barrento, J.A Palma Caetano, Manuel Resende, Richard Zenith, António Mega Ferreira e Maria Jorge Vilar Figueiredo.

triunfo do discurso científico que, embora sob suspeita, continua a ocupar o topo da hierarquia dos discursos. Sendo ainda pensada como competência – mau grado a sua ambição de ser arte – a tradução encontra-se nos interstícios desta divisória. No acto de tradução, porém, pode verificar-se a confluência pré-moderna entre o conhecimento e o deleite, ou, dito de outro modo, a confluência entre a linguagem da produção e a linguagem da criação.

Como todo e qualquer acto de criação, o acto de tradução não se deixa racionalizar totalmente. Reconhecemos as teorias e as estratégias do ofício; discorremos sobre elas; tomamos opções que podem ser mais ou menos cientificamente argumentadas. Muitas vezes, quando falham todos os argumentos, refugiamo-nos no seguinte: “soa melhor”. Ora, este “soa melhor”, pode muito bem ser argumentado com a prosódia de cada língua – particularmente a língua de chegada, já que o recurso a este argumento a privilegia, em detrimento da fidelidade à língua de partida. E em alguns casos, assim será. Noutros, é apenas o último refúgio antes da irracionalidade da escolha: é apenas a resposta física e lúdica do corpo e das memórias do corpo da tradutora. Na mesa-redonda já referida, depois de muita argumentação e contra argumentação sobre estratégias e posições epistemológicas, eis que nos deparamos com os seis tradutores a falar de “intuição” e a confessar a escolha governada pelo que “soa melhor” (85 e ss). Nas oficinas de tradução ao longo dos três anos deste projecto, este argumento foi por nós várias vezes invocado; e era ele que determinava o momento de decisão perante uma discordância não-negociável.

Quando a razão falha, resta a materialidade da linguagem, no prazer que produz, único e diferente para cada corpo que o lê e ouve. Talvez a impossibilidade – a falha, mas simultaneamente a mais-valia – de qualquer tradução resida na descoincidência dos pontos de prazer nos corpos múltiplos que a ouvem.

Referências Bibliográficas

Ricoeur, Paul. 2006. *On Translation*. Trad: Eileen Brennan. London and New York, Routledge.

Benjamin, Walter. 2001. "The Task of the Translator. An Introduction to the Translation of Baudelaire's *Tableaux Parisiens*" Transl. by Harry Zorn. In Lawrence Venuti (Ed.). *The Translation Studies Reader*. London: Routledge. [1923]

Spivak, Gayatri. 2008. "More Thoughts on Cultural Translations", in [Translate eipcp.net: Transversal, _____ Borders, _____ Nations, _____ Translations](http://translate.eipcp.net:Transversal,_____Borders,_____Nations,_____Translations) . 04/2008: <http://translate.eipcp.net/transversal/0608/spivak/en#redir>.

Spivak, Gayatri. 2005. "Tradução como cultura", *Ilha do Desterro*, nº 48, Jan/Jun 2005, pp. 41-64.

VV. 2007. "tradução: a panela, o cozido, e o caldo". *A PHALA*. 1, 2007, pp 65-90.

7. “O exílio, a obra e a imigração - As três vertentes da resistência na obra de Fernando Lemos”

José Manuel Lourenço

Introdução

Ao longo de três anos desenvolvi a minha actividade de investigação com base no estudo da obra de José Fernandes Lemos - inteirando-me do seu percurso enquanto poeta, fotógrafo, gravador, designer e pintor - português, nascido em Lisboa em 3 de Maio de 1926 e emigrante, exilado no Brasil, no início da década de 50. Por razões que se prendiam a uma maior facilidade de divulgação das suas obras, adoptou o nome de Fernando Lemos, no Brasil e ficou, a partir dos finais da década de 50, a ser conhecido apenas por esse nome.

Ao longo desta investigação fui-me apercebendo que, para compreender o processo de recontextualização da identidade deste autor, teria de empreender um «esforço analítico e teórico que se concentrasse na dilucidação das especificidades dos campos de **confrontação** e de **negociação** em que a sua identidade se formava e dissolvia»²⁵⁵. Que deveria situar ou contextualizar esse trabalho no âmbito mais alargado das relações entre Portugal - país semi-periférico²⁵⁶ - e o Brasil, que embora ainda seja considerado um país periférico ocupa, cada vez mais, uma posição central no contexto dos países da América do Sul. Para fundamentar teoricamente essa «**confrontação** e [de] **negociação** em que a sua identidade se formava e dissolvia»²⁵⁷ apoiei-me «na crescente interdisciplinaridade entre as ciências sociais e humanidades»²⁵⁸ numa abordagem literária e sociológica que atravessa a «função social da arte e da política da arte na

²⁵⁵ SANTOS, Boaventura de Sousa. *Pela Mão De Alice. O Social e O Politico Na Pós-Modernidade*. 8.ª edição ed. Porto: Edições Afrontamento, 1994, p. 130

²⁵⁶ Refiro-me à teoria do Sistema-Mundo, desenvolvida por Immanuel Wallerstein. Cf. WALLERSTEIN, Immanuel, *The Politics of the World-Economy*. Cambridge: CUP, 1984.

²⁵⁷ SANTOS, Boaventura de Sousa. *Pela Mão De Alice. O Social e O Politico Na Pós-Modernidade*. 8.ª edição ed. Porto: Edições Afrontamento, 1994, p. 130

²⁵⁸ Idem, *ibidem*

sociedade e na história»²⁵⁹ e que é inovadora, porque se constitui como «resposta às condições em transformação»²⁶⁰.

Esta pesquisa incluiu a recolha de dados, realizada em Portugal, essencialmente em Lisboa, cidade natal do poeta, e junto das instituições onde aconteceram as últimas exposições de Fernando Lemos e, ainda, na consulta na mesma cidade, de arquivos que contivessem informações relevantes sobre o artista. Compilei toda a informação acessível até ao início da década de 50 e também a que se foi produzindo em Portugal depois da sua partida para o Brasil com especial incidência a partir de 1974. Desloquei-me mais tarde ao Brasil onde residi durante alguns meses no Rio de Janeiro, cidade onde me familiarizei com alguns insígnis representantes da cultura local, sobre quem, inicialmente, coloquei algumas expectativas no sentido de que me poderiam abrir as portas para o levantamento de dados que pretendia fazer sobre a breve passagem de Lemos pelo Rio de Janeiro, cidade onde residiu ainda durante algum tempo. Contactei o Presidente do real Gabinete Português de Leitura que é também Director do Pólo de Pesquisa sobre Relações Luso-Brasileiras, este criado pela Prof^a Gilda Santos, que reúne cerca de sessenta professores e especialistas que estão subdivididos pelos núcleos temáticos de Cultura e Sociedade, Manuscritos e Autógrafos, Publicações e Leituras e Literatura Portuguesa. Refiro este trajecto com algum detalhe porque praticamente não consegui obter informações sobre o Fernando Lemos por razões marcadamente políticas, já que o artista ainda é lembrado por estes sítios como de esquerda. Foi este o meu primeiro contacto com uma sociedade ainda fortemente hierarquizada. Aliás, em termos culturais, de um elitismo tão agressivo, que desde cedo me senti quase sempre marginalizado, discriminado. Inclusivamente me foi perguntado, ironicamente, por diversas vezes, por representantes institucionais: então, veio até cá ver o ultramar? Apenas a Prof.^a Gilda Santos²⁶¹, amiga de Lemos, me facultou algumas orientações mas

²⁵⁹ Cf. THOMSON, Denys. *The Uses of Poetry*. London: CUP, 1978, ZUMTOR, Paul. *Oral Poetry. An Introduction*. Minneapolis: University of Minnesota press, 1990, DEWEY, J. *Art as Experience*. Perigee Books, 1987 e BERNSTEIN, Charles. *The Politics of Poetic Form*. New York: The Segue Foundation, 1990.

5Cf. BERNSTEIN, Charles. “A-Poética.” *Revista Crítica de Ciências Sociais N. 47*, Fevereiro de 1997, p104.

²⁶¹ Professora de Literatura Portuguesa na UFRJ de 1976 a 2006 com Tese de Doutorado (1989) sobre O Físico Prodigioso em Jorge de Sena e Pesquisa de Pós-Doutorado (1992-3) em Santa Barbara, Califórnia, junto ao espólio do escritor, investigadora da UFRJ <http://www.lettras.ufrj.br/lerjorgedesena/port/quem-somos/#gilda>

tendo cuidado de me alertar no sentido de que o Dr. António Gomes da Costa tinha alguma relutância em falar de Fernando Lemos. Mais tarde, quando conversei com ele tive oportunidade de comprovar a veracidade do aviso e quando me perguntou, com ironia visível, se conhecia um tal Boaventura de Coimbra, se ele continuava a defender aquelas ideias revolucionárias dos pós 25 de Abril, época em que o tinha conhecido. Com base nas orientações que recebi de Gilda Santos contactei a casa de Hélio Oiticica, pintor, escultor e artista plástico, contemporâneo do poeta, mas também aqui não obtive dados relevantes. Mais tarde, e no quadro de uma estratégia de “integração sócio-cultural” que me pareceu a mais adequada para conseguir as informações que pretendia decidi frequentar um curso sobre fotografia com Pedro Karp Vasquez, fotógrafo, especialista em fotografia do sec. XIX, de quem fiquei, mais tarde, amigo, e que me ajudou bastante a refazer o percurso de Fernando Lemos no Rio de Janeiro. Foi ele que me facultou os contactos de Márcia Mello, da Galeria Tempo, amiga e representante comercial de Fernando Lemos no Rio de Janeiro, que tinha, recentemente, realizado uma exposição individual do poeta/fotógrafo sob a designação de “Fragmentos Poéticos”. Depois, desloquei-me a São Paulo, à residência do poeta e lá permaneci durante um largo período, o que me permitiu conviver diariamente com o artista, consultar e observar os seus trabalhos e participar de algumas das suas exposições. A entrevista e a observação participante realizaram-se num contexto de grande aproximação com Fernando Lemos e ao longo desse período.

Mais importante que a recolha de dados foi a análise das várias linguagens que o artista utiliza e os motivos e as dimensões da resistência que evidenciam. Por fim, e num trabalho mais rente ao texto de Lemos, apoiado na obra “Cá & Lá”²⁶², que remete respectivamente ao Brasil e a Portugal, estudei o processo através do qual a identidade ou as identidades poéticas de Lemos se constroem e comprovei, com base no suporte teórico acima referido e de toda a informação recolhida, a ambiguidade identitária diante da impossibilidade do poeta se reconhecer ou de se identificar tanto com o país de origem (Portugal) como com o de exílio (Brasil) que, aliás, está presente, em todas as suas obras.

Descrevi brevemente a metodologia seguida, passo agora a apresentar uma síntese dos temas que considerarei mais importantes tratar no relatório final a apresentar.

²⁶² LEMOS, Fernando, Cá & Lá. Lisboa: Imprensa Nacional, 1985.

A estrutura do relatório, que pretendo apresentar divide-se em três partes:

I. Relações entre resistência, política e exílio

Começo por evidenciar os **motivos** e as **faces da resistência** que já se faziam notar na obra de Fernando Lemos, quando ainda residia na cidade de Lisboa. No final da década de 40, em Lisboa, Lemos começa a utilizar o laboratório fotográfico de Mário de Almeida Camilo que, na altura, trabalhava na secção fotográfica dos Grandes Armazéns do Chiado. Incentivado e apoiado por Camilo, Lemos expõe as suas obras fotográficas, pela primeira vez, com outros artistas, na Casa Jalco²⁶³, de 5 a 15 de Janeiro de 1952 e, mais tarde, individualmente, na Galeria Março²⁶⁴. Sobre a casa Jalco, (considerada na época uma casa de “respeito”²⁶⁵ e bem frequentada), foram expostos cerca de 250 trabalhos²⁶⁶ entre móveis e outras peças decorativas de luxo, Fernando Lemos explica que não houve qualquer estorvo²⁶⁷:

“Os produtos da nossa recém-nascida lavra, ali conviveram até silenciosamente com a maturidade de tapetes persas; os flagelados manequins com as *chaises* de couro austero e as cortinas de veludo exuberante, vendido como conforto a metro seguravam com delicados alfinetes fotografias desemolduradas.”²⁶⁸

No entanto, tal coexistência de objectos tão diferentes expostos num mesmo espaço, provocou reacções e polémicas com a referida loja de João Alcobia²⁶⁹, pois o panorama fotográfico lisboeta restringia-se praticamente ao fotojornalismo e os espaços onde as

²⁶³ A primeira exposição de Fernando Lemos em Portugal foi na Casa Jalco, uma loja que vendia móveis de luxo e artigos de decoração. Em entrevista a Carlos Vasques Marques, Lemos explica que a exposição não foi fechada pela P.I.D.E., mas que, a partir daí, tudo foi proibido. Os representantes dos comerciantes fizeram um manifesto não só para que a exposição fosse fechada, mas para que os artistas fossem presos também. Cf. entrevista de Fernando Lemos a Carlos Vasques Marques, Jornalista da rádio notícias TSF Recuperado em 21 de Março de 2006, de www.linguateca.pt (p.8).

²⁶⁴ In. Ricardo Mendes, *Imagens Teimosas: Novamente Fernando Lemos*, 2004. (p.1)

²⁶⁵ Cf. J. A. França. “Vinte (e um) anos depois de dez dias de Janeiro de 1952”, in *Colóquio Artes*, nº12, Abril de 1973. (p. 24).

²⁶⁶ “Fernando Lemos, que realizava sua estreia, era quem apresentava maior número de trabalhos (20 óleos, 22 guaches, 29 desenhos, 75 fotografias) num total de 126 criações. Vespereira, um nome já conhecido, expunha 76 trabalhos (44 óleos, 2 guaches, 12 desenhos, 3 colagens, 11 ocultações e 4 linóleos), predominando a pintura a óleo num conjunto que incluía cinco quadros apresentados na exposição do Grupo Surrealista de Lisboa. Das 52 peças de autoria de Fernando de Azevedo (8 óleos, 11 guaches, 10 desenhos, 21 ocultações e 2 colagens), destacava-se um grosso núcleo constituído por ocultações, onde se efectivava a desconstrução do figurativo, numa relatividade que mantinha distância afirmada em relação ao abstracto.” Cf: Adelaide Ginga Tchen. *A Aventura Surrealista*. Lisboa: Colibri, 2001. (pp . 178-179)

²⁶⁷ Cf Adelaide Ginga Tchen. *A Aventura Surrealista*. Lisboa: Colibri, 2001. (pp.176-177).

²⁶⁸ In: Fernando Lemos. “1952. Depoimento.1992”, in *Colóquio Artes*, nº94, Setembro de 1992. (p.12).

²⁶⁹ Cf Adelaide Ginga Tchen. *A Aventura Surrealista*. Lisboa: Colibri, 2001. (p.177).

fotografias podiam ser expostas não abundavam. Eram geralmente as grandes salas das colectividades desportivas e recreativas da época. Não existia, até então, público para a experimentação que Lemos estava interessado em expor²⁷⁰. Fernando de Azevedo descreve esse panorama das artes fotográficas em Portugal num texto para o catálogo da retrospectiva de 1994, em Lisboa:

“Não havia entre nós nada de semelhante. Haveria alguns bons fotógrafos, que Fernando Lemos não frequentava sequer; convencionais uns, só preocupados com a realidade social outros, bastante interessante os que buscavam no lirismo urbano novidade; mas nenhuma aventura assemelhável à sua.”²⁷¹

Levanta-se aqui a questão sobre o que entenderia Fernando de Azevedo por “fotógrafos convencionais”? Provavelmente seriam aqueles que obedeciam às formas de representação reconhecidas na época? Associo esta forma dita “convencional” ao que Charles Bernstein, no texto “A-poética”, critica como forma de representação que se diz contra-hegemónica ou “avessa à conformidade” mas que apenas muda de foco, não alterando sua forma original de representação²⁷². Esta questão será abordada em maior detalhe quando tratar das questões da forma e do conteúdo, indissociáveis, na linha de uma certa “política da representação”, e que estão, por sua vez, ligadas ao experimentalismo, que caracteriza as linguagens artísticas de Fernando Lemos. Penso ser esta a razão, a do experimentalismo presente nas fotografias de Lemos, o que leva Fernando de Azevedo chegar à conclusão de que “(...) nenhuma aventura assemelhável á sua (...)”. Assim, olhando a obra de Lemos pela óptica do experimentalismo, podemos perceber o que teria levado Fernando de Azevedo a dizer que alguns fotógrafos daquela época, estavam apenas preocupados com a realidade social e outros com a “novidade” em Portugal (que não era novidade desde 1880 para o Modernismo Europeu) do chamado “lirismo urbano”.

²⁷⁰ Cf. Adelaide Ginga Tchen. *A Aventura Surrealista*. Lisboa: Colibri, 2001. “Mesmo com os alunos da Escola Superior de Belas Artes, “surpresos com tanta “marginalidade auto-didacta ali na vizinhança”, se gerou um ambiente de contenda. Na verdade, “a própria exposição já era contra toda a mentalidade que havia” e se, no início, “não estava programado dirigir ou fazer qualquer coisa contra as Belas Artes”, o ambiente do Chiado acabou realmente por proporcionar uma “provocação directa àquela escola.” (p. 177).

²⁷¹ Ricardo Mendes & Fátima Pessoa. “Fernando Lemos: um olhar moderno sobre a fotografia nos anos 40, entre Portugal e Brasil”. *Revista D’Art* nº6. Maio 2000.

²⁷² Charles Bernstein. “A-poética” in: *Revista Crítica de Ciências Sociais* nº 47, Fevereiro de 1997. “Por forma, entendo como cada um e nós interpreta aquilo que, tão insistente e incompreensivelmente, rodopia á nossa volta, ou o gaguejo que se gagueia, o chilreio que se canta, ora afinado, ora desafinado. Se a forma tem aversão á conformidade, é porque se afasta do desejo insaciável – que é também ódio - que esta cultura tem da assimilação – um ciclo maníaco-depressivo de aceitar e rejeitar, que é um catalizador crucial do processo sufocante de auto-regulação e auto-censura cultural.” (p.102).

Além da arte fotográfica, outras tantas fazem parte de seu currículo: Fernando Lemos também passou pelo desenho, pela pintura, pelo design e pela poesia. Escreveu a obra poética *Cá e Lá*, editada em Portugal em 1985; depois, *O Quadrado Visualterado*, editado no Brasil, em 1991 e ainda um livro sobre design, *Na Casca do Ovo, o princípio do desenho industrial*, editado em Portugal, em 2003, e numerosos artigos para revistas de arte. Outros pesquisadores já fizeram referência à sua obra, como Graça Capinha no texto (entre outros) “Ficções Credíveis no campo da(s) Identidade(s); a poesia dos emigrantes portugueses no Brasil.”²⁷³. O livro que resultou de uma tese de doutoramento: *A Aventura Surrealista*, de Adelaide Ginga Tchen²⁷⁴, que conta detalhes da sua primeira exposição na casa Jalco e da sua repercussão²⁷⁵. O livro de Margarida Acciaiuoli, *Fernando Lemos*²⁷⁶, que trata da vida e facetas artísticas de Lemos, bem como de algumas das suas exposições.

Margarida Acciaiuoli, referindo-se à 1ª exposição na Casa Jalco, escreve:

«Consciente dos efeitos que produziam os processos de ocultação, sobreposição e amachucamento das formas, este trabalho era uma tentativa de reconstrução do mundo que nada tinha de simbólico. Mas a constatação de que ele pintava ‘com a máquina fotográfica e com os pincéis’ (António Pedro) ou de que ‘não precisou da máquina para acreditar na realidade’ porque a certeza lhe vinha da pintura (Fernando Azevedo) ou de que, tal como na pintura, na fotografia se verificava ‘a mesma lentidão sensual, a mesma atenta experimentação que o obriga a tudo conseguir na película, sem qualquer ajuda laboratorial’ (José Augusto França), não lhe resolvia os problemas. Era do convívio concreto do pintor com a obra que a necessidade da fotografia devia emergir»²⁷⁷

Esta relação entre a linguagem e os recursos que a suportam levanta a questão da forma e da materialidade, que conduz à relação entre a escrita e a imagem. Reconhece-se já, na obra de Lemos, o distanciamento dos temas comuns da representação fotográfica da época, bem como a busca permanente de uma linguagem centrada nos recursos do

²⁷³ in: Revista Crítica de Ciências Sociais, nº 48, Junho de 1997.

²⁷⁴ Adelaide Ginga Tchen. *A Aventura Surrealista*. Lisboa: Edições Colibri, 2001.

²⁷⁵ «Uma exposição como Lisboa não merece e como eu não mereço...» (António Pedro). Este foi um dos inúmeros comentários que as peças expostas suscitaram da parte do público, as muitas outras reacções imediatas são hoje possíveis de conhecer, uma vez registadas nas folhas em branco que aguardavam no final da exposição, e a que José-Augusto França chamou o «livro de ouro». Cf: Adelaide Ginga Tchen. *A Aventura Surrealista*. Lisboa: Edições Colibri, 2001. (p.180).

²⁷⁶ Margarida Acciaiuoli, *Fernando Lemos*. Lisboa: Caminho, 2005.

²⁷⁷ Margarida Acciaiuoli, *Fernando Lemos*. Lisboa: Caminho, 2005. (pp.8-9).

suporte. A fotografia era para Lemos, uma experiência na linguagem – uma experiência de associações infinitas e complexas de formas, da ordem dessas formas que, paradoxalmente, desafiavam, constantemente, a ordem dessas formas²⁷⁸. O modelo de linguagem proposto por Robert Duncan ajuda-me a pensar o experimentalismo em Lemos, um experimentalismo que se faz visível pela utilização múltipla de vários recursos de suporte, de entre os quais, a fotografia, é mero acontecimento: são sempre palavras percebidas como formas e como corpos, que são representações/metáforas de “a Palavra” – um poder que não é visível, um Corpo político social e histórico. Em Duncan, contudo – como em Durkeim,²⁷⁹ mas também em Lemos, o social é o religioso: o processo de construção social é ritualístico, portanto sagrado, no que isso significa a sobrevivência da comunidade²⁸⁰. No poema «Concavidade Descoberta» esta relação entre o sagrado e o profano, entre o social e o religioso, é visível:

Sou relevo aprendido

Voz deserddada e matriz

Seca: alegria operante

Que não saberei jamais

avessa do saber: Mal da

vocação a cumprir. Cume

flutuante à superfície

do vácuo transmissível

²⁷⁸ «Duncan’s poetry is, according to his own view, an experience in language – a live and organic experience of words and senses, of their infinite and complex associations of forms, a live and organic experience of their infinite associations of bodies [...] Duncan’s poetry is an experience in the order of bodies and/or forms, but, simultaneously, it challenges that order constantly». Cf. CAPINHA, Graça, *Robert Duncan and the Question of Law: Ernst Kantorowicz and the Poet’s Two Bodies*. In. DUNCAN & LEVERTOV, Robert, Denise. “The Poetry of Politics, the Politics of Poetry”. Stanford, California: Stanford University Press, 2006, p. 18-19.

²⁷⁹ DURKEIM, Émile. *Les formes élémentaires de la vie religieuse: Le Système totémique en Australie*. Paris: Alcan, 1912.

²⁸⁰ Idem, *ibidem*

cientificado. Artesanal

pedra de remoer-se em

mim. Suficiente emoção

lapidada na divindade

O divino moldado cerne

embutido mas revelador

amaldiçoado e revivido

Sou retorno. Semelhança

Modular do tempo na fé

Quebrada face do vento

Na quarta estrofe do poema «Suficiente emoção/lapidada na divindade» e na quinta estrofe «O divino moldado cerne/embutido mas revelador/amaldiçoado e revivido» remetem-me ao poder político e sagrado/místico da Palavra que se manifesta nas **palavras** (as formas presentes da linguagem) e no **poeta** (a forma presente do homem). Os dois poderes, ontológico e teológico, são imanentes à natureza do modelo de linguagem. Fernando Lemos no experimentalismo traduzido na multiplicidade dos recursos de suporte que utiliza, faz essa *passagem* que permanentemente constrói e reconstrói: uma espécie de viagem que não sai do mesmo lugar (fim e princípio, a linguagem entendida como *Logos*, aí procurando novos paradigmas que possam dar forma a uma ruptura epistemológica em curso, e cuja origem se encontra nos primórdios

do modernismo da viragem do século XIX²⁸¹. Daí o experimentalismo: uma escrita que procura a desconstrução e a reorientação do conhecimento possível.

O que Fernando Lemos faz no processo de transformação surrealista é quebrar o espelho, como metáfora da linguagem, cindir a representação ilusória do real como imagem fixa, fragmentando-a, sempre em processo. Mais à frente, na leitura de outros trabalhos de Lemos volto a esta questão.

O “saber lidar com a realidade”, que não era bem isso, ou era antes um “não-saber ou não querer lidar com a realidade”, levanta a questão da “realidade” ou “contemporaneidade” em Fernando Lemos, pois apesar de “não saber lidar com a realidade”, ele propõe nas suas obras uma “recusa à conformidade”, a partir da qual, segundo Charles Bernstein, se tem acesso ao contemporâneo²⁸².

A experiência de dar a forma a uma dimensão fantasma, acima referida, conduz-nos à reflexão do antropólogo Michael Taussig e ao seu conceito de objectividade fantasma.²⁸³ Esta “fantasmagoria” acontece sempre que a linguagem, como construção social hegemónica de natureza sempre artificial (construção e natureza sempre ocultadas), não sendo nunca adequada, exige ser modificada ou alterada. É nesse processo contínuo de criação de novas formas, nessa incontrolável criação ou revelação de uma imagem — como processo, na fotografia, criada pelo desequilíbrio entre a velocidade da entrada da luz, o tempo da exposição e a sua intensidade — que a abertura a novos sentidos se revela e que a possibilidade da crítica e de uma visão contra-hegemónica se instala, nas imagens de Lemos.

De acordo com Ricardo Mendes, Fernando Lemos revelava, desde o início da sua produção artística, um *dinamismo formal*²⁸⁴. Esta questão do «dinamismo da forma» aponta ainda para reflexões como as do sociólogo Boaventura de Sousa Santos sobre a «Hermenêutica Diatópica»²⁸⁵ na sua incompletude e descentramento permanentes; ou

²⁸¹ CAPINHA, Graça. “Os Pés Na Terra”: Para Uma Mitopoética Genética e Ecológica do Conhecimento.” *BIBLOS* 2005, p.156.

²⁸² “Quando recusa a conformidade, a poesia entra no contemporâneo: falando para as tenções e conflitos do momento com os meios então ao seu dispor.” Cf: Charles Bernstein. Op Cit, (p. 102).

²⁸³ Michael Taussig. *Mimesis and Alterity: A Particular Study of the Senses*. New York: Routledge, an imprint of Taylor & Francis Books Ltd, 11 Mar 1993. Na expressão “objectividade fantasma”, Taussig explica o carácter não-objectivo da realidade, querendo com isso mostrar o véu através do qual uma ordem social aparece na construção da realidade através da linguagem.

²⁸⁴ Ricardo Mendes. *Imagens Teimosas: Novamente Fernando Lemos*. 2004, p.1. Texto para catálogo da exposição *À sombra da Luz/A luz da sombra*, realizada entre 03 de Julho e 22 de Agosto de 2004, na Pinacoteca do Estado com curadoria de Diógenes Moura.

²⁸⁵ Boaventura de Sousa Santos “Por uma concepção multicultural dos direitos humanos” in: *Revista Crítica de Ciências Sociais*,

ainda para os conceitos de «open field» ou «grand collage» dos poetas projectivistas da década de 50, Charles Olson e Robert Duncan, que recorrem à física e às técnicas das artes plásticas para criar novas formas de expressão poética assentes em jogos de energia no campo aberto da página ou da tela²⁸⁶. Tanto num caso como no outro, exige-se uma perspectiva visual e espacial – que tende a ultrapassar os constrangimentos impostos por qualquer suporte artístico ou por qualquer modelo hermenêutico convencional. Deste modo se levantam também outras questões de índole, simultaneamente, epistemológica e política que voltarei mais á frente, neste texto.

De facto, em toda a obra de Lemos, e numa tentativa de superar os limites de uma técnica através da outra, a ideia de «hibridismo», associada às questões da «incompletude», do «descentramento» e da «expansão», estará sempre presente explorando-se sempre «o espaço entre» na pintura, no desenho, nas artes gráficas e na poesia. Esta reflexão não será alheia à ênfase especial dada aos Surrealistas por muitos dos críticos que, sobre a obra de Fernando Lemos, se têm debruçado. Sobre elas, Lemos explica:

«A fotografia é para mim, apenas um ‘aspecto preto e branco’ da pintura. Assim como a escultura e a pintura são dois aspectos de uma mesma realidade artística. A diferença é a mesma... é uma diferença de processo.»²⁸⁷

Diferentes processos para conseguir dizer-se. É, neste ponto, neste estar «entre», que se inicia a grande questão que atravessa todo o processo criativo: a questão da «identidade». O tratamento desta questão num autor que não só se define como estando num espaço «entre» as várias artes, mas que também se encontra, como exilado, emigrante, possuidor de dupla nacionalidade, «entre» nações e culturas.

Como artista de uma arte que «inaugura», Lemos sentiu-se, na década de 40, o anunciador de uma emoção que ainda era nova para os outros e também para si:

«Sim, então ao mesmo tempo que eu estava a estreitar uma emoção que ainda era nova para os outros, era para mim que a novidade se revelava (...) daí o vislumbre de estar a descobrir para mim mesmo uma coisa que além de ser nova eu a tinha

nº48, Junho de 1997.

²⁸⁶ Charles Olson. *Selected Writings*. New York: New Directions, 1996.

²⁸⁷ In Ricardo Mendes. *Op cit*, 2004. (p.2)

de transmitir, tornava-se mensagem imediata como um segredo que a gente quer imediatamente passar a alguém, contar a alguém; é um segredo meu: olha, descobri agora isto. E depois isso toma existência!»²⁸⁸

E, contudo, *esta emoção já fora novidade antes: para os artistas dos movimentos da vanguarda Modernista do início do século*. Este Fernando Lemos, «descobridor» e «anunciador», que sentia, nos finais dos anos 40 e no princípio dos anos 50, a necessidade de transmitir ao mundo o que descobria, admite hoje que não tinha, na altura, consciência que seus trabalhos fotográficos estavam a desbravar um caminho em Portugal, um caminho que, apenas cinquenta anos depois, daria motivos para um debate sobre uma profissão chamada arte²⁸⁹. Uma profissão que entrou muito cedo na vida deste artista multifacetado, pela necessidade de aproveitar a liberdade como um último troféu que não lhe poderia ser roubado — uma profissão sempre marcada por um lado lúdico, do prazer, que coloca na expressão artística e que, no dizer do poeta e de forma só aparentemente paradoxal, se traduz em não tomar a sério o que faz²⁹⁰.

Voltamos aqui à questão da «identidade» do artista que se sente o «inaugurador» e o «transmissor», mas que pode, ao mesmo tempo, olhar para sua obra e não a reconhecer como sua. No âmbito do processo de permanente desterritorialização, em que “identidades são identificações em curso²⁹¹” é “crucial conhecer quem pergunta pela identidade, e em que condições é que o faz, contra quem, com que propósitos e com que resultados”²⁹². A única verdadeira descoberta é a autodescoberta, e esta, implica, presentificar o outro e conhecer a posição de poder a partir da qual é possível a apropriação selectiva e transformadora do outro²⁹³. Na multiplicidade possível das linhas de tensão, duas, devem ser destacadas: por um lado a tensão entre subjectividade individual e subjectividade colectiva²⁹⁴. A subjectividade individual, associada à ideia

²⁸⁸ Entrevista de Fernando Lemos a Carlos Vasques Marques, Op cit, 2006. (p. 2-3)

²⁸⁹ Cf. Entrevista de Fernando Lemos a Carlos Vasques Marques, Op cit, 2006 (p. 6)

²⁹⁰ Nomeadamente seu famoso “autoretarado” em que a cabeça de Lemos aparece envolta numa fumarada com uma carta de tarot (o enforcado) por cima.

²⁹¹ SANTOS, Boaventura de Sousa (1993). *Modernidade, Identidade e a Cultura de Fronteira*. Coimbra, CES, Revista Critica de Ciências Sociais, 38, p. 11.

²⁹² SANTOS, Boaventura de Sousa (1993). *Modernidade, Identidade e a Cultura de Fronteira*. Coimbra, CES, Revista Critica de Ciências Sociais, 38, p. 12.

²⁹³ Idem, ibidem

²⁹⁴ SANTOS, Boaventura de Sousa (1993). *Modernidade, Identidade e a Cultura de Fronteira*. Coimbra, CES, Revista Critica de Ciências Sociais, 38, p. 13.

de um mundo construído pela acção humana, e que por isso só faz sentido em comunidade. Porém, a falência desta ideia de comunidade vai criar um vazio que o conceito de Estado Moderno vai tentar preencher, sempre de forma conflituante, dada a artificialidade e a subjectividade da sua criação. Deste cenário advém a tensão entre a concepção concreta e contextual da subjectividade e uma outra, abstracta, sem tempo nem espaço definidos²⁹⁵: ou seja a contextualização conflituante, entre sua dimensão económica, social e política, complexa, rizomática, e a permanente aversão à conformidade, e também à sua própria conformidade enquanto sujeito de existência comunitária. O desejo, o hálito, a voz, o acto em que tudo se joga: o princípio da criação, o corpo, o discurso como extensão da forma, como esta o é do conteúdo, numa concepção agonista da linguagem, que recusa totalmente a concepção comunicativa, e assenta numa desterritorialização permanente do sujeito. A esta concepção opõe-se uma outra, abstracta, sem tempo nem espaço definidos, teórica, a do sujeito que bem poderia ser o autor a que Foucault²⁹⁶ se refere como sendo uma construção racionalista, uma abstracção que implica controlo, domínio, autoridade, vigilância e punição, imobilizando a concepção inicial da representação, como objecto em movimento, porque implicava construção e reconstrução permanente na comunidade – do Sagrado.

O paradigma da subjectividade moderna abarca um projecto sócio-cultural muito amplo, pleno de contradições e potencialidades que, na sua matriz, aspira a um equilíbrio entre regulação social e emancipação social. A trajectória desse paradigma é o processo histórico da progressiva absorção ou colapso da emancipação, na regulação, o que se fica a dever à crescente perversão do projecto da modernidade no decurso do desenvolvimento histórico do capitalismo²⁹⁷ que estabelece, no âmbito da teoria política liberal duas prioridades fundamentais: primeiro, a prioridade dada à subjectividade individual que decorre do princípio do mercado e da propriedade individual – em cujo âmbito é o Estado que regula e autoriza a acção social dos indivíduos. Por outro lado a

²⁹⁵ SANTOS, Boaventura de Sousa (1993). *Modernidade, Identidade e a Cultura de Fronteira*. Coimbra, CES, Revista Critica de Ciências Sociais, 38, p. 13.

²⁹⁶ FOUCAULT, Michel. *L'Ordre Du Discours*. Paris: Gallimard, 1971.

²⁹⁷ SANTOS, Boaventura de Sousa (1993). *Modernidade, Identidade e a Cultura de Fronteira*. Coimbra, CES, Revista Critica de Ciências Sociais, 38, p. 14.

prioridade dada à subjectividade abstracta, descontextualizada, desterritorializada, abstracta, racional. Estas prioridades convergem para que a subjectividade do outro, a singularidade, a diferença, sejam negadas pelo “facto” de não corresponderem a nenhuma das subjectividades hegemónicas da modernidade: o indivíduo e o Estado.

A desertificação da identidade começou por ser contestada pelos românticos e depois pelos marxistas, e o que é curioso é que as duas posições têm mais em comum do que à primeira vista se poderia pensar. A contestação romântica propõe a recontextualização da identidade através do restabelecimento dos vínculos, étnico, religioso e natural. A contestação marxista propõe, a recontextualização através do vínculo da classe, da consciência de classe. Qualquer destes vínculos significava a construção de identidades alternativas à polarização indivíduo-Estado, e o que se pretendia era a criação de lealdades vitais que não pudessem ser apropriadas pelo Estado²⁹⁸.

A descaracterização do vínculo étnico conseguiu-se, progressivamente, através da canibalização de todo o “primordialismo” que não correspondesse à etnia do racismo dominante. Inventou-se o conceito de nação, ora para legitimar o domínio de uma etnia sobre as demais, ora para criar um denominador sócio-cultural comum suficientemente homogéneo para poder funcionar como base social adequada à obrigação política, geral e universal, exigida pelo Estado, agora desenvolvido em Estado-nação.

A hegemonia histórica da modernidade europeia transformou progressivamente a excepcionalidade em regra e, a partir daí, os demais paradigmas sócio-culturais foram colocados na contingência de terem de questionar a sua identidade, a partir de uma posição de carência e de subordinação²⁹⁹.

Etienne Balibar e Immanuel Wallerstein³⁰⁰ argumentam que o racismo, longe de ser um resíduo ou um anacronismo, está a progredir como parte integrante do desenvolvimento

²⁹⁸ SANTOS, Boaventura de Sousa (1993). *Modernidade, Identidade e a Cultura de Fronteira*. Coimbra, CES, Revista Critica de Ciências Sociais, 38, p. 17 e 18.

²⁹⁹ SANTOS, Boaventura de Sousa (1993). *Modernidade, Identidade e a Cultura de Fronteira*. Coimbra, CES, Revista Critica de Ciências Sociais, 38, p. 20-21.

³⁰⁰ WALLERSTEIN, Etienne BALLIBAR & Immanuel. *Race, Nation, Class - Ambiguous Identities*. Race, Nation, Classe: les identités ambiguës - Editions La Découverte, Paris, 1991. 7ª ed. Bristol: Verso, 2002.

do Sistema-Mundo capitalista. Para Wallerstein³⁰¹, este sistema alimenta-se da contradição, sempre renovada, entre universalismo e particularismo, seja este racista ou sexual. Enquanto o universalismo deriva da própria forma do mercado, da descontextualização da subjectividade, do *homo economicus*, o racismo resulta da divisão da força de trabalho entre central e periférica, ou seja, da etnicização da força de trabalho como estratégia para remunerar um grande sector da força de trabalho abaixo dos salários capitalistas normais, sem com isso correr riscos significativos de agitação política. Por outro lado, o sexismo está intimamente ligado ao racismo. Os salários muito baixos que este último permite só são socialmente possíveis porque a reprodução da força de trabalho é feita, em grande parte, no espaço doméstico através de relações de trabalho não pagas a cargo das mulheres. Para Balibar³⁰², o neo-racismo europeu é novo na medida em que o seu tema dominante não é o da superioridade biológica, mas antes o das insuperáveis diferenças culturais, do comportamento racial em vez do da pertença racial. O conceito de imigração substitui o de raça e dissolve a consciência de classe³⁰³.

O este propósito, Santos diz-nos ainda que “se trata de um processo de etnicização da maioria, mais do que da minoria” e que “a crise do pensamento estratégico emancipatório, mais do que uma crise de princípios é uma crise de sujeitos sociais”³⁰⁴.

É dentro de um processo de permanente desterritorialização onde “identidades são identificações em processo”³⁰⁵ que leio Fernando Lemos³⁰⁶: «é crucial saber quem pergunta pela identidade e em que circunstâncias é que o faz, contra quem, com que

³⁰¹ Idem. Ibidem.

³⁰² WALLERSTEIN, Etienne BALLIBAR & Immanuel. *Race, Nation, Class - Ambiguous Identities*. Race, Nation, Classe: les identités ambiguës - Editions La Découverte, Paris, 1991. 7ª ed. Bristol: Verso, 2002.

³⁰³ Idem. Ibidem.

³⁰⁴ SANTOS, Boaventura de Sousa (1993). *Modernidade, Identidade e a Cultura de Fronteira*. Coimbra, CES, Revista Critica de Ciências Sociais, 38, p. 25.

³⁰⁵ SANTOS, Boaventura de Sousa (1993). *Modernidade, Identidade e a Cultura de Fronteira*. Coimbra, CES, Revista Critica de Ciências Sociais, 38, p. 11.

³⁰⁶ LEMOS, Fernando. *Cá & Lá*. Lisboa: Imprensa Nacional * Casa da Moeda, 1985.

intenções e com que resultados»³⁰⁷. «Sendo que única descoberta possível é a autodescoberta, isto implica tornar o outro visível (em nós também) e conhecer a posição de poder de que partimos»³⁰⁸.

Neste excerto de um poema de Fernando Lemos:

Não falo contigo

Porque não existo

Há pesos demais em tudo

O que me cerca

Para me poder impor

Podemos ler a identidade (neste poema) como um processo complexo, onde a negação ou o vazio da existência é simultâneo com as visões externas de uma identificação impossível. A apreensão do mundo exterior é possível, mas não a sua compreensão: Lemos diz «Não falo contigo», o que parece significar «eu não existo». A necessidade de compreensão atravessa, entrecruza, várias, complexas e conflituantes linhas de apreensão neste poema.

Por outro lado, o Topoi, à volta do qual o diálogo se desenvolve, revela sempre visões do mundo como totalidade, «um lugar meu» - e este «lugar no mundo» é sempre o centro do mundo. É esta mesma visão que, ao mesmo tempo, torna estranho, torna diferente e caótico tudo o que não pertence a «este mundo», i. e. outras culturas. É assim que a «Hermenêutica Diatópica³⁰⁹» apela para a impossibilidade impossível de um

³⁰⁷ SANTOS, Boaventura de Sousa (1993). *Modernidade, Identidade e a Cultura de Fronteira*. Coimbra, CES, Revista Critica de Ciências Sociais, 38, p. 12.

³⁰⁸ Idem, ibidem

³⁰⁹ SANTOS, Boaventura de Sousa (1993). *Modernidade, Identidade e a Cultura de Fronteira*. Coimbra, CES, Revista Critica de Ciências Sociais, 38.

território aberto ao diálogo intercultural – sem canibalização cultural e sem hierarquização – onde a absorção das vozes ouvidas nas linguagens de diferentes culturas seja possível.

Contrariamente, as prioridades definidas pela moderna «soberania individual» são expressas na negação da subjectividade do outro, da sua singularidade, da sua diferença – simplesmente porque não correspondem a nenhuma das subjectividades hegemónicas: i.e., a individual e a do Estado. Ademais, na actualidade, vemos o conceito de imigração substituir o de raça e a dissolver a consciência de classe. Sousa Santos argumenta que «este é um processo de etnicização da maioria, não da minoria»³¹⁰ e que «a crise do pensamento emancipatório estratégico está para além da mera crise de valores; mais, a crise do pensamento emancipatório estratégico é uma crise dos sujeitos sociais»³¹¹.

Fernando Lemos diz neste poema: «e todos os meus desejos espalhados», e recusa-se a reagir a isto «porque me sinto esmagado para não culpar ninguém».

O poema termina com uma posição muito ambivalente, que eu poderia denominar, tendo presente Bhabba, uma posição de estar «entre»: pedindo para ser o outro e pedindo pelo fim da voz ...a questão é: que voz? A sua voz actual? A voz da diferença? A voz de quem se recusa a reagir? A voz Universal? No poema:

Queria ser outro

Merecer acordar

Abandonar-me

Até perder a voz

Amaciando-me até perder a voz

³¹⁰ Idem, Ibidem

³¹¹ Idem, Ibidem.

Ainda em relação à questão da identidade gostaria de citar um excerto do trabalho de Bernstein «Nossas Américas: novos mundos ainda em processo»³¹² pela importância que se reveste no âmbito de um «humanismo anti-humanista»³¹³ onde se ouvem os ecos de Dante e Robert Duncan: «nenhuma questão tem perseguido tanto a poesia nas duas últimas décadas quanto a questão da identidade – nacional, social, étnica, racial e local. Como nas Américas, a identidade é sempre plural. E, como nas Américas, a identidade é necessariamente, *a priori*, sincrética e trançada, tanto quanto o DNA que corre nas nossas psiques e encadeia as nossas projecções mentais [...] seria bom levar em conta a observação de Teiller no sentido de estarmos a criar uma nova visão do mundo que, no seu ‘globabelismo’, não acata os ditados da Organização Mundial do Comércio nem do Banco Mundial, e que também, num certo localismo, não vira um centro de produção de frutas exóticas para exportação, mas, pelo contrário, se compromete a um processo canibal de autocriação, como a primeira defesa contra a ‘caixa ocidental’. Essa possibilidade nunca foi tão bem colocada quanto no ‘Manifesto antropófago’, de Oswald de Andrade, em 1928:

Só a Antropofagia nos une [...]

Contra todos os importadores de consciência enlatada. A existência palpável da vida. E a mentalidade pré-lógica para o Sr. Lévy-Bruhl estudar [...]

Contra a verdade dos povos missionários, definida pela sagacidade de um antropófago [...].

Mas não foram cruzados que vieram. Foram fugitivos de uma civilização que estamos comendo, porque somos fortes e vingativos como o Jabuti.

Contudo, para entender a questão política levantada pelas questões da espacialidade e da proliferação dos caminhos de sentido, nas quais, a questão da identidade também se situa, talvez o pensamento de Deleuze e Guattari nos ajude a entender melhor a questão

³¹² Artigo elaborado por ocasião do seminário «Poesia em tempo de guerra e banalidade», organizado por Alcir Pécora e Régis Bonvicino e realizado no Espaço Cultural CPFL, Campinas/SP, entre Maio e Junho de 2006. Publicado originariamente em *Sibila*, n.º 10, Out. 2006.

³¹³ CAPINHA, Graça Maria Constantino Nunes de Oliveira. "O Acto e O Arco em Robert Duncan: Primeiras Passagens para uma Re-Escrita da Paixão." Coimbra, 2002, p. 209

da «inauguração» - que tantas vezes Lemos utiliza quando fala do processo criativo - no âmbito da «diferença e repetição»³¹⁴: «uma palavra repetida pode parecer a mesma; mas não é a mesmidade, que produz tanto a repetição como a diferença. Cada repetição de uma palavra é sempre uma ‘inauguração’ diferente dessa palavra, transformando a história da palavra e qualquer contexto. A verdadeira história é anacronismo. A repetição real maximiza a diferença. Quando Joyce repete as vozes de Dublin elas tornam-se irreconhecivelmente diferentes. Não mais são as vozes habituais de todos os dias, inquestionáveis e imutáveis, tornam-se instáveis, arbitrarias e abertas à transformação infinita»³¹⁵. É nessa busca de transformação permanente, pela reinvenção do sentido, que entendo, também, o experimentalismo em Lemos. Sobre isso, dizia-me ele na entrevista:

«Nós hoje estamos nos esvaziando, então também esse medo iconográfico já não é mais da nossa idade, porque agente agora tem o manual da agência de publicidade, das empresas, o cardápio, tudo isso já está repleto de fantasias e até o tal desejo que a publicidade incute, já se está modificando nessa relação que se tinha, não só com o vazio, mas com o facto de não se saber tirar. A arte moderna ensinou-nos que o mais importante é saber tirar. Porque pôr é fácil, você enche uma tela com uma porção de coisas e isso é muito fácil, enquanto houver espaço, com medo ou sem medo, o difícil é saber tirar, pôr lá o menos possível. Foi o que a arte moderna nos trouxe, a gente escandalizar-se com um quadro que vem, que chega todo pintado de branco e não tem mais nada. São mensagens, não é um significado novo, mas é uma **inauguração** mesmo, nós estamos nos inaugurando hoje mesmo pela própria percepção, pelas facilidades que nos dão, a gente hoje está sentindo também um pouco essa apoteose como uma inauguração, nós estamos nos inaugurando porque compramos mais uma roupa, ou uma motocicleta. É uma inauguração que agente está fazendo sozinhos para que vejam como estou chegando de novo. Nos estamos, como dizia o Mário Pedrosa, grande crítico de cinema: nós estamos condenados a ser modernos. E é, nós estamos dentro dessa saga, lúcidos, eu acho que isso é tudo muito lúcido, estamos lidando com coisas como nós, que têm de ser práticas de um lado e não práticas do outro, não para

³¹⁴ DELUZE, G., *Difference and Repetition*, trans. P. Patton, New York: Columbia University Press, 1994.

³¹⁵ «On a positive or Deleuzian model of difference and repetition, a repeated word may look the same; but it is not sameness that produces repetition so much as difference. Each repetition of a word is always a different inauguration of that word, transforming the world's history and any context. True history is anachronism. Real repetition maximizes difference. When Joyce repeats the voices of Dublin they become unrecognizably different. No longer the habitual voices of everyday life that are unquestioned and unchanging, they become unstable, arbitrary and open to infinite transformation». Cf. Cf. COLEBROOK, Claire. *Gilles Deleuze*. New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2002, p. 120.

desafio para ver qual é que fica, têm que ficar as duas e então isso é um dilema, mas é uma coisa para nos fazer felizes, você está fazendo um trabalho que te está deixando orgulhoso, não é ficar satisfeito, é que dá também um certo orgulho também você sentir que está navegando numa coisa que é o teu próprio destino, é realmente essa coisa do desígnio, é o desígnio, você está se designando, você está procurando o seu significado. Você está querendo admirar o seu próprio signo e é um trabalho de todo o criador, não só artista, você está criando, não precisa de ser artista, eu desenho, você faz outra coisa, está aprofundando de outra maneira, você está chegando lá. Estamos na mesma coisa.

II. Desterritorialização, reterritorialização e recontextualização da identidade ou das identidades artísticas do poeta.

Exploro aqui uma vertente mais próxima da identidade artística, ou da multiplicidade e ambiguidade das identidades artísticas do poeta, reportando as questões que sendo também de resistência, se enformam através do **surrealismo**, caracterizando a especificidade da manifestação deste movimento na sua obra. Começo por introduzir o poema de Fernando Lemos:

RETRATONALIDADE PURA³¹⁶

Confissão de moldura
foto traduzida à mão

Uma ave recém expulsa
abre-se macro paraíso
tapeçaria tempestades

A luz armazena pedras

³¹⁶ Lemos, Fernando. *O Quadrado Visualterado*. São Paulo: Empório Cultural. 1991. (p.10)

em espaços arruinados
há séculos implorados

O vento suspira leve
seu humor catástrofe
Só a lua irresistível

em motivos religiosos
platinada vertiginosa
tem ritual de minúcia

Húmido grão sem raízes
rumor de esquecimento
vara pintura ao viés.

Assinalo alguns aspectos deste poema que imediatamente me remetem à obra de Fernando Lemos.

Confissão de moldura
foto traduzida à mão

Na primeira estrofe, composta por dois versos [**confissão de moldura/ foto traduzida à mão**] no primeiro verso (**confissão de moldura**) penso na palavra “confissão” como desejo permanente de superar a limitação do corpo físico e de ser uno com a criação, com o cosmos, com o movimento de transformação permanente da matéria/energia/espírito, que o remete à co-primordialidade, numa «nova visão do espírito criativo e do mundo das formas, no qual, o espírito se manifesta»³¹⁷ e, logo de seguida a palavra “moldura” como espaço de “fronteira”³¹⁸ associado à reflexão sobre a linguagem, que deve ser vista “não como acompanhando, mas antes constitutiva do mundo”: por outras palavras, a linguagem não segue o curso da realidade, antes a

³¹⁷ CAPINHA, Graça Maria Constantino Nunes de Oliveira. "O Acto e o Arco em Robert Duncan: Primeiras Passagens para uma Re-Escrita da Paixão." Coimbra, 2002.

³¹⁸ SANTOS, Boaventura de Sousa. "Identidade, Modernidade E Cultura De Fronteira", Número Temático Da Revista Crítica De Ciências Sociais. Coimbra, 1993.

constrói³¹⁹. Faço esta associação porque à limitação dos poderes estruturados na linguagem tenho de **contrapor** a abertura a um processo de intervenção, de resistência e descentramento que questiona a transparência da linguagem ou a exigência que sobre ela se faz como *médium finito* de representação.

Trata-se da questão da fronteira como construção do real, em que Boaventura de Sousa Santos começa por assinalar a dificuldade, na época actual, de se explicar a questão da contextualização e recontextualização das identidades de forma linear. Esta dificuldade liga-se à complexidade que tem de ser enfrentada, apesar da ausência de uma metodologia que o permita. Apesar de nos apercebemos do caos, da fragmentação, da crise, da complexidade do sujeito e do mundo, não temos ainda uma linguagem para lidar com esse contexto, com essa realidade. Provavelmente, e de acordo com este cientista social, o nosso olhar está a mudar por vivermos uma fase de «mudança radical do paradigma epistemológico»³²⁰. Ainda assim alguma coisa mudou, também, no objecto do nosso olhar, de acordo com o mesmo cientista social³²¹. Um movimento que podemos associar à questão, talvez não tanto de mudança de paradigma, mas mais à de aceitação da inevitabilidade da crise, como fazendo parte do processo de construção do real, e nessa hipótese, reflectir mais sobre a alteração radical das formas de fazer e pensar o mundo, sobre as novas formas de produção conhecimento. Um movimento que exige e exigirá sempre a necessidade constante de inovação, de invenção e de reinvenção da linguagem, na procura de novas configurações, mais do que formas, que permitam integrar a crise como inevitabilidade do processo de re-construção do real. Mais do que a forma a reconfiguração permanente da linguagem, do fazer da linguagem, da poética. À limitação dos poderes estruturados na linguagem tenho de contrapor a abertura a um processo de intervenção, de resistência e descentramento que questione a transparência da linguagem ou a exigência que sobre ela se faz como *médium finito* de representação. O esforço do poeta/fotógrafo/designer será sempre o de uma permanente negociação e renegociação das hierarquias do poder no discurso através recurso múltiplo a vários suportes. Do que me apercebi no estudo da obra de Fernando Lemos é que a construção das suas diversas identidades se situa num espaço

³¹⁹ BERNSTEIN, Charles. "Thought's Measure", in *Content's Dream: Essays 1975-1984 (Avant-Garde & Modernism Studies)* (Paperback). Reprint edition ed. New York: Northwestern University Press, U.S., 2001. Reprint, (31 Mar 2001), pp 61-86 (p. 62).

³²⁰ SANTOS, Boaventura de Sousa. "*Identidade, Modernidade e Cultura de Fronteira*", Número Temático Da Revista Crítica de Ciências Sociais n.º 38. Coimbra, 1993, p.22.

³²¹ Idem, ibidem.

de “fronteira”³²², num espaço “entre”, *Cá & Lá*³²³. Como diz Capinha: «este estar “entre” (cá e lá) aponta para um real de contornos difusos, entre o concreto e o imaginário, um real sempre subjectivo que carrega a impossibilidade de ser ou “o Mesmo”, ou “o Outro”, apenas. Dar um recado, de Lá ou de Cá, é ficar-se pela metade. E aí reside a **mentira**, porque esta identidade só pode ser múltipla e plural»³²⁴.

Graça Capinha, no seu trabalho “The Tree Marxes and the Four Williamses: A Poetics of Immigration”³²⁵ explica-nos esta questão da “moldura”, “fronteira” a partir de dentro da sua vivência na comunidade de New Bedford - uma pequena cidade em Massachusetts em que mais de 60% da população, ou é portuguesa, ou de descendência portuguesa: confrontados com todas as ambiguidades e contradições do seu espaço de fronteira, os poetas portugueses escrevem uma poética de impossibilidade, a impossibilidade de serem, ou uma audiência transformativa, ou uma audiência adaptativa. A vida e a escrita num espaço “entre”. As estratégias de sobrevivência entrelaçam-se, simultânea e paradoxalmente, com a resistência cultural, por um lado, e com o desejo de assimilação, por outro³²⁶. Diz-nos ainda a mesma investigadora, sobre o movimento que caracteriza as configurações identitárias dos emigrantes portugueses: devemos considerar as diversas modalidades de ruptura com o contexto original e, ao mesmo tempo, tentar entender a função que estas rupturas ocupam na criação de formas imaginadas de relação com o passado; porque a experiência passada no país de origem será projectada no presente e no futuro. Os emigrantes retêm na linguagem a memória do seu espaço de origem, e será essa a memória que projectarão no seu novo espaço. A sua compreensão da realidade está intimamente relacionada com a língua portuguesa e nas “ficções credíveis” com as quais eles aprenderam a estruturar a realidade³²⁷. Ficções credíveis que na «concepção política de ficção/mito em Robert Duncan: é uma ficção

³²² SANTOS, Boaventura de Sousa. “*Identidade, Modernidade e Cultura de Fronteira*”, Número Temático Da Revista Crítica de Ciências Sociais n.º 38. Coimbra, 1993, p.32.

³²³ LEMOS, Fernando, *Cá & Lá*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1985.

³²⁴ CAPINHA, Graça (coordenadora) e KEATING, Clara. *Emigração e Identidade*. Coimbra: Centro de Estudos Sociais - Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra, 1997, p. 74.

³²⁵ CAPINHA, Graça. “The Tree Marxes and the Four Williamses: A Poetics of Immigration.” In *Novas Histórias Literárias*, 395. Coimbra: MinervaCoimbra, 2004.

³²⁶ CAPINHA, Graça. “The Tree Marxes and the Four Williamses: A Poetics of Immigration.” In *Novas Histórias Literárias*, 395. Coimbra: MinervaCoimbra, 2004, p. 282 e 288.

³²⁷ Idem. p. 286.

que é forma construída para acolher a verdade (para lhe dar representação) e, nesse sentido, a ficção transporta a própria verdade, é seu corpo»³²⁸

Na obra de Fernando Lemos percebem-se e confirmam-se os contornos da caracterização feita por Sousa Santos sobre cultura dos Portugueses em que «as espaço-temporalidades cultural local e transnacional são sempre mais fortes do que a espaço-temporalidade nacional»³²⁹, «o espaço local é transnacionalizado e é nesse sentido que o passado se transforma em presente. Tempo e espaço parecem ser a mesma coisa. O que faz dos portugueses universalistas parece ser a incapacidade – ou impossibilidade – de apagar a história, os pequenos e grandes tempo e local passados. São esses que os impedem de esquecer a relatividade do espaço e tempo presentes»³³⁰. Configura-se assim a complexidade e o processo dinâmico e contínuo que configura e permanentemente reconfigura a construção [e a reconstrução] das identidades artísticas de Fernando Lemos.

III. Expressões de resistência e de assimilação na obra do poeta.

Continuando a reflexão iniciada no capítulo anterior, com base no mesmo poema, no segundo verso da mesma estrofe (**foto traduzida à mão**) penso no gesto como a criação de novos sentidos, a criação de novas camadas de sentido. O que ocupa uma posição central nesta questão da criação de novos sentidos pode ser problematizado através da seguinte questão geral: que leitura da poética podemos formular a partir do momento em que o “eu” seja deslocado do “centro” e que a “experiência da linguagem fotográfica como expressão da poesia escrita” ocupe o seu lugar? É no âmbito deste “experimentalismo de descentramento”, também e sempre como resistência, que “traduzo a foto à mão”.

³²⁸ CAPINHA, Graça Maria Constantino Nunes de Oliveira. "O Acto e O Arco em Robert Duncan: Primeiras Passagens para uma Re-Escrita da Paixão." Coimbra, 2002.

³²⁹ Idem, *ibidem*

³³⁰ Cf. CAPINHA, Graça (coordenadora) e KEATING, Clara. *Emigração e Identidade*. Coimbra: Centro de Estudos Sociais - Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra, 1997, p. 75.

Uma ave recém expulsa
abre-se macro paraíso
tapeçaria tempestades

A (**Uma ave recém expulsa**) no verso que abre a segunda estrofe remete-me á trajetória do poeta que opta por sair de Portugal e afirmar-se, mais tarde, como artista no Brasil. Esta trajetória é determinante no percurso do artista que, no dinamismo da sua obra, representa as duas realidades sociais, políticas e económicas diferentes. Apesar da diversidade cultural, consegue fazê-las interagir numa diversidade de formas [e conteúdos] de expressão. Esta questão leva-me a pensar no «processo de construção da identidade poética associada ao processo criativo, e ao posicionamento do criador perante a multiplicidade de identidades poéticas»³³¹, e no “dinamismo da forma”³³² que o poeta/fotógrafo/designer incute às suas obras. São para mim importantes as reflexões do sociólogo Boaventura de Sousa Santos sobre a “Hermenêutica Diatópica”³³³ em sentido estético, e a “Grand Collage”³³⁴ de Robert Duncan, pelo potencial de abertura que nos trazem em termos de democratização das hierarquias do discurso: não existem saberes privilegiados, mas antes, passam a ser pensados de igual relevância, assinalando-se o carácter **fragmentário** de cada um deles.

Acciaiuoli escreve que «as exposições convidavam à conclusão de que nem a sua pintura nem a sua fotografia lhe bastavam para conseguir decifrar completamente a existência»³³⁵. Talvez por esta razão, Lemos se tenha encontrado constantemente perante a tentação de «passar» do desenho para a poesia e da pintura para a poesia – o que Acciaiuoli chama um «alargamento do caminho», com a justificação de que «num registo difícil como era o do desenho, e tendo Lemos uma larga capacidade poética, não

³³¹ CAPINHA, Graça ; BIANCO, Bela Feldman. *Identidades, Número Temático Da Revista Crítica De Ciências Sociais*. Vol. 48. Coimbra: Centro de Estudos Sociais, 1997.

³³² BERNSTEN, Charles – A Poética. In CAPINHA, Graça ; BIANCO, Bela Feldman. “Identidades, Número Temático Da Revista Crítica De Ciências Sociais.” Vol. 48. Coimbra: Centro de Estudos Sociais, 1997.

³³³ SANTOS, Boaventura de Sousa. *Modernidade, Identidade E a Cultura De Fronteira*. Vol. 38. Coimbra: CES, 1993.

³³⁴ DUNCAN, Robert. *Fictive Certainties*. New York: New Directions, 1985.

³³⁵ Margarida Acciaiuoli. Op cit, 2005. (p. 14).

era de estranhar que ele se servisse dela (da capacidade poética) para o deslindar (desenho)»³³⁶.

Na multiplicidade das suas várias escritas, Fernando Lemos vai da fotografia ao desenho e do desenho à pintura: estabeleço aqui uma associação com o experimentalismo em Duncan, no desafio contra todas as formas de poder, em particular contra o poder do “eu” sobre a linguagem e contra todas as categorias e ordens de conhecimento do mundo: o trabalho de Lemos (também de Robert Duncan) revela-se como um desafio às diversas formas de poder, mas, antes de tudo, como desafio ao nosso próprio poder sobre as ordens e categorias do mundo, e sobre a nossa consciência da linguagem e de “eu”³³⁷.

Importa ainda referir o processo fractalizante de busca exaustiva e de reinvenção de uma linguagem inclusiva, capaz de lidar com a complexidade e com as suas múltiplas camadas de sentido. Uma linguagem que inclua tanto a causalidade, a sequencialidade e o fechamento, como a **im**possibilidade de totalização das realidades intermutáveis, sujeito e objecto: Lemos (e também Duncan) trabalha em direcção a uma linguagem capaz de lidar com a complexidade e com as múltiplas e inevitáveis camadas de sentido – a luta de contrários de William Blake. Ele inclui a causalidade, a sequencialidade e o fechamento – na linha da totalização impossível tanto do sujeito como do objecto que são, obviamente, realidades intermutáveis³³⁸. O poeta arrisca a viagem de descoberta, navegando na experiência da nomeação³³⁹, gerando e sendo gerado – lutando para encontrar, não a originalidade, mas as origens – na co-primordialidade da Lei, a Árvore

³³⁶ Idem, *ibidem*.

³³⁷ «His work unfolds as a challenge to different kinds of power but, prior to anything else, it becomes a challenge to our own power over the world's categories and orders, and over our consciousness of language and of self». CAPINHA, Graça, *Robert Duncan and the Question of Law: Ernst Kantorowicz and the Poet's Two Bodies*. In. DUNCAN & LEVERTOV, Robert, Denise. “The Poetry of Politics, the Politics of Poetry”. Stanford, California: Stanford University Press, 2006, p. 18.

³³⁸ «He Works toward a language capable of dealing with complexity and with multiple and superimposed layers of meaning – the Blakean struggle of contraries. He includes causality, sequentiality, closure – along with the impossible totalization of both the object and the subject that are, of course, interchangeable realities». Cf. CAPINHA, Graça, *Robert Duncan and the Question of Law: Ernst Kantorowicz and the Poet's Two Bodies*. In. DUNCAN & LEVERTOV, Robert, Denise. “The Poetry of Politics, the Politics of Poetry”. Stanford, California: Stanford University Press, 2006, p.20.

³³⁹ Excerto das minhas entrevistas a Fernando Lemos, em São Paulo - «Agora, por outro lado você veja que nós aprendemos que com a civilização industrial, a revolução industrial, foi preciso dar nome para tudo, nome, logótipo, marca, papel de carta, grupos, filiais, acções. Foi assim que nasceu no campo da intelectualidade os movimentos da arte e assim nasceu um cubismo, movimentos que foram feitos por pessoas que fizeram uma pesquisa e disseram, olha nós somos cubistas! Foi preciso dar nome a isso. Eles disseram-se cubistas. Os cavaleiros da idade média nunca se chamaram a eles mesmos um nome qualquer, foram precisos séculos para a gente agora dar um nome a isso. Então nós somos também muito marcados por essa necessidade de criar símbolos que são mais avançados e ao mesmo tempo mais perenes como ícones. Quando a gente vê, como eu vi agora na Rússia, saber que aquilo era uma coisa com que hoje se está lidando aliás, até agora na Bienal se falou nisso do vazio, essa gente tinha era um medo do vazio, há ali uma filosofia de medo do vazio, qualquer espaçozinho tinha de ser preenchido com mais uma vinheta, com mais uma roseta, essa necessidade de preencher o vazio provinha do medo. Nós hoje estamos dentro do próprio vazio».

eterna do que *é*, como sempre foi, no movimento da vida³⁴⁰. O poeta, como o *Shaman*, regressa momentaneamente à experiência singular de unicidade com a divindade³⁴¹. O corpo natural é apenas o testemunho dessa presença, mas uno com ela³⁴². Acção holística que, em si mesma, é imagem e realidade³⁴³. A relação que esta poética estabelece com a Natureza não é metafísica, mas é, acima de tudo, uma relação física e biológica na busca pela origem da ficcionalidade, que tenta reactivar a Primeira Experiência e a Primeira Ficção no acto de nomear – novas formas em novos continentes³⁴⁴. Para Deleuze, é a mobilização da linguagem para fora do senso comum – o quebrar do espelho como metáfora da linguagem, que nos permite olhar o real de forma ilusória, e que é necessário quebrar para que a ilusão se quebre também³⁴⁵ - de forma a produzir acontecimentos de sentido³⁴⁶. Sentido que é virtual e *in-corporeal*, é poder dos corpos que vão para além do que os corpos visivelmente são³⁴⁷.

As várias formas poéticas trabalhadas por Lemos (na esteira dos ecos que me conduzem sempre a esta relação com Robert Duncan) surgem assim como um acto de participação na “Grand Collage” maior de todas as formas de conhecimento possíveis: ele via a sua poesia como um acto de participação na “grande colagem” maior de todas as sabedorias

³⁴⁰ «The poet risks the voyage of Discovery, sailing in the experience of naming, of generating and being generated – struggling to find, not originality, but origins – in the co-primordially of the Law, the eternal Tree which is, has always been, in the movement of life». Cf. CAPINHA, Graça. "Continents: Robert Duncan, Dante, Shakespeare, and the Making of the Sea." In *Cadernos De Literatura Comparada*, 145 - 61. Porto: Edições Afrontamento - Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, 2006, p. 154

³⁴¹ «The poet, like a Shaman, returns momentarily to a singular experience of a Divine Wholeness» Cf. CAPINHA, Graça. "Continents: Robert Duncan, Dante, Shakespeare, and the Making of the Sea." In *Cadernos De Literatura Comparada*, 145 - 61. Porto: Edições Afrontamento - Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, 2006, p. 154

³⁴² CAPINHA, Graça Maria Constantino Nunes de Oliveira. "O Acto e O Arco em Robert Duncan: Primeiras Passagens para uma Re-Escrita da Paixão." Coimbra, 2002, p. 196.

³⁴³ KANTOROWICZ, Ernst H. *The King's Two Bodies - A Study in Mediaeval Political Theology*. New Jersey: Princeton University Press, 1997, p. 59.

³⁴⁴ «The relation that this poetry establishes with Nature is not metaphysical, but it is rather a physical and a biological relation in search of the origins of fictionality itself...trying to re-enact the First Experience and the First Fiction in the act of naming – new forms in new continents». Cf. CAPINHA, Graça. "Continents: Robert Duncan, Dante, Shakespeare, and the Making of the Sea." In *Cadernos De Literatura Comparada*, 145 - 61. Porto: Edições Afrontamento - Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, 2006, p. 154

³⁴⁵ CAPINHA, Graça Maria Constantino Nunes de Oliveira. "O Acto e O Arco em Robert Duncan: Primeiras Passagens para uma Re-Escrita da Paixão." Coimbra, 2002, p. 215.

³⁴⁶ «For Deleuze, this mobilization of language away from proposition is the event of sense». Cf. COLEBROOK, Claire. *Gilles Deleuze*. New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2002, p. 110.

³⁴⁷ «Sense is virtual and incorporeal, and is a power of bodies that goes beyond what bodies *actually* are». Cf. COLEBROOK, Claire. *Gilles Deleuze*. New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2002, p. 110

possíveis, de todos os conhecimentos possíveis dentro das linguagens, dentro das sociedades, dentro das galáxias, dentro do universo – em movimento³⁴⁸.

No âmbito da mesma associação com Duncan e de acordo com a interpretação de Capinha, o poeta tem como meta compor uma “Grand Collage” que seja eminentemente emancipatória, na busca de uma «passagem» para modelos alternativos de linguagem, uma «passagem» para modelos alternativos sujeito/objecto, para modelos alternativos de expansão da consciência humana. *Poesis* significa “fazer”, fazer novas formas/ficções pelas quais viver, no sentido de “reorientar o nosso possível conhecimento do que é”.

Abrindo-se no (**macro paraíso**), o segundo verso da segunda estrofe - que lembra o Brasil, na extensão dos seus problemas económicos e sociais, e que pode ser comparado a uma (**tapeçaria de tempestades**) no verso que fecha a segunda estrofe, associa-lhes a questão da identidade histórica e de relação entre Portugal e o Brasil, com todas as ambiguidades e ambivalências que implicam, obviamente, a tensão entre a história dos dois países, e que levam à desconstrução de um discurso de “retórica de irmandade” e de tudo o que nisso está envolvido³⁴⁹.

Penso ainda num texto em que Bernstein sugere que a sua poética explora as possibilidades de criação de uma polis alternativa:

«Contra a ideia romântica de poema como veículo, eu prefiro imaginar poemas como espacializações e interiorizações – projectos de um mundo perto do qual eu vivo, mas que tenho ainda que ocupar completamente. Construindo espaços impossíveis nos quais vaguear, perturbados pelas necessidades contingentes da durabilidade, os poemas e os livros dos quais fazem eclipses extáticos, no desejo insaciável de habitarem as pregas e as dobras da linguagem»³⁵⁰.

³⁴⁸ «He saw his poetry as an act of participation in a major *grand collage* of all the possible wisdoms, of all the possible knowledges within languages, within societies, within galaxies, within the universe – in motion».

Cf. CAPINHA, Graça, *Robert Duncan and the Question of Law: Ernst Kantorowicz and the Poet's Two Bodies*. In: DUNCAN & LEVERTOV, Robert, Denise. “The Poetry of Politics, the Politics of Poetry”. Stanford, California: Stanford University Press, 2006, p. 19-20.

³⁴⁹ CAPINHA, Graça ; BIANCO, Bela Feldman. *Identidades, Número Temático Da Revista Crítica De Ciências Sociais*. Vol. 48. Coimbra: Centro de Estudos Sociais, 1997.

³⁵⁰ BERNSTEIN, Charles. “The Book as Architecture”, in *My Way: Speeches and Poems*. Chicago: The University of Chicago Press, 1999, pp 56-7 (p. 57).

Na reflexão sobre a linguagem fotográfica como expressão da poesia escrita, em Fernando Lemos - espacializações e interiorizações/ tenho ainda que ocupar/ as pregas e as dobras da linguagem – penso na resposta dada por Michael Palmer, em entrevista a Régis Bonvicino: «Identidade, em poesia, não é simplesmente isto ou aquilo e ela nunca é idêntica a si mesma. Ao contrário, é um contínuo processo de conquista, de superação. O centro é sempre um “outro lugar” ou “nenhum lugar” (*nowhere*), que é também “agora-aqui” (*now-here*)»³⁵¹. É sempre no âmbito deste “experimentalismo de descentramento”, como resistência, que Lemos “traduz(o) a foto à mão”. As fotografias de Lemos situam-se nessa transformação surrealista que re-inicia ou re-começa a reflexão sobre o movimento [complexidade/crise] permanente da linguagem poética, no fazer da identidade, em contínuo processo de re-conquista, de superação, que Michael Palmer refere. A materialidade do recurso que suporta a linguagem, no caso da sua tradução pela fotografia, abre-se às espacializações e interiorizações que procuram experimentalmente ocupar as pregas e as dobras da linguagem poética escrita. São experiências de reconfiguração da mesma realidade, esforços de transformação dos limites impostos pela materialidade da linguagem poética escrita. Mas o movimento-realidade nunca é fixado. A imagem que aparentemente o congela, o fixa, tem um tempo-duração e tal como o poema, é uma passagem, é sempre um processo espaço-temporal. Depois de observar e analisar os vários trabalhos do poeta/fotógrafo/ designer penso que multiplicidade dos recursos de suporte e, de forma mais geral, volto ao experimentalismo que lhes está associado, entendendo-o também na busca por preencher as dobras e as pregas da linguagem poética, preencher um «real invisível» através sempre de configurações e reconfigurações de mutabilidade permanente, injunções, outras formas, exercícios permanentes de «dinamismo formal» que pretendem criar novas alternativas, novas extensões, da representação do real. Re-começos. A forma, tem sempre conteúdo político e social, aquilo que Bernstein refere como «explicação sócio-histórica»³⁵². Como nos diz Célia Ferreira «as imagens são

³⁵¹ PALMER & BONVICINO; Régis, Michael. *Candenciando-Um-Ning, Um Samba, Para o Outro*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

³⁵² Tanto os mapas formalistas como os mapas *new critical* do modernismo tendem a tratar os progressos estilísticos como uma série de avanços técnicos autónomos numa forma de arte, sem recurso a qualquer explicação sócio-histórica: uma estratégia canónica que subscreeve o ensino da literatura na maior parte dos meios universitários. O projecto de particularização, historicização e ideologização da interpretação da poesia deve contemplar, especialmente, direi mesmo **basicamente**, as características estilísticas de uma obra. **O que significa recusar-se a interpretar a dinâmica formal como algo divorciado da arena teatral e histórica em que se encontra**. In. BERNSTEN, Charles – A Poética. In CAPINHA, Graça ; BIANCO, Bela Feldman. “Identities, Número Temático Da Revista Crítica De Ciências Sociais.” Vol. 48. Coimbra: Centro de Estudos Sociais, 1997.

políticas no sentido em que nos obrigam à assunção de as incluir na nossa vida e de as relacionar com ela»³⁵³. É, segundo as breves formulações que acabei de referir, que penso o movimento surrealista, em Lemos. Ou seja, na mesma linha do fazer pela linguagem, na linguagem, seja a falada, a gráfica ou a fotográfica, a mesma «dinâmica formal», nas interações comunicativas que produzem, que têm de ter um destinatário social e uma ideologia explícita, têm de conotações sociais e políticas³⁵⁴. Só assim podem ser formas de resistência. Penso a questão das «convenções da linguagem» na linha de um «anti-formalismo radicalmente formal». Quero dizer com isso, de acordo com Bernstein, que a ruptura com o discurso dominante tem de estar presente, tanto nas convenções da linguagem como na forma dessa linguagem, não há dissociação possível, tem de ser uma ruptura «coerente e irreconhecível» face aos sistemas de legitimação convencionais. Considerei também interessante fazer dialogar essa questão com o discurso de Lemos que extraio de uma das entrevistas que lhe fiz e em que ele me dá conta deste processo:

«a fotografia é a única forma de arte que na hora em que acontece, ela mesmo é o seu próprio registo e se perpetua, de forma bem sucedida, bem sucedida e ao mesmo tempo se perpetua. A imagem fixa-se³⁵⁵. É aquilo que entra numa linguagem que para os conservadores é boa - mas isso não é muito bom - é a da

³⁵³ FERREIRA, Célia Cristina Correia. “Re-Fotos: 1949-1952 - História, Surrealismo e Montagem, Elementos de Análise da Obra Fotográfica de Fernando Lemos.” Universidade Lusfada, 2000.

³⁵⁴ Cf. BERNSTEIN, Charles – A Poética. In CAPINHA, Graça ; BIANCO, Bela Feldman. “Identidades, Número Temático Da Revista Crítica De Ciências Sociais.” Vol. 48. Coimbra: Centro de Estudos Sociais, 1997.

³⁵⁵ «Um dos paradoxos dos discursos sobre a fotografia é ligá-la simultaneamente às ideias de instante e de História. Ideias que não são inconciliáveis mas que povoam de equívocos um campo, o da imagem [...]. A vontade de ligar a fotografia ao instante, transformando esse instante numa espécie de não-duração, é o reflexo de uma concepção mecanicista do tempo que tem em vista fixar as imagens, imobilizar as imagens da vida, delimitá-las para melhor as apreender. Mas a fotografia, como qualquer imagem, tem em si um tempo-duração, não importa se esses tempos são mais ou menos longos, se são um ou mil avos de segundo, o que importa é que **as imagens reagem a essa duração**, dão-se na duração. Apanhamos na fotografia um espaço/tempo, um gesto que incorporamos no tempo. Aprendemos a pensar o tempo [...]. **Há um conhecimento na imagem**. Dificilmente podemos ou queremos hoje fazer uma História etnocêntrica e contínua das imagens, porque como diz Deleuze sobre o cinema, **a história das imagens não é evolutiva**. Todas as imagens combinam diferentemente os mesmos signos, elementos que podem ficar atrofiados ou secundarizados, ou ser reavivados depois de um certo período. Este, como outros, é o caso do Surrealismo. [...] **Não podemos pensar hoje as imagens no exterior dos dispositivos em que funcionam, dos discursos que as legitimam**. [...] A repetição das imagens assemelha-se a uma convocação da memória. Repetimos com um sentido sempre diferente, porque uma imagem relaciona-se com outras imagens, actuais ou não, porque se cria um **horizonte de sentido** que se vai transformando, que se vai alterando em favor das **circunstâncias e experiências de vida**, que nos fazem ver de modo distinto uma mesma imagem [...] a **memória não é a coisa**. A memória é uma potência de **modelização** da realidade. A memória partilha com a História, com a historicidade, algumas características: a de **um modo de experiência das coisas**, a ideia de herança e de tradição; a ideia do tempo de infância como primeiro modelo da repetição que organiza o mundo. [...] **a memória é necessária por aquilo que pode continuar a fazer**». In, FERREIRA, Célia Cristina Correia. “Re-Fotos: 1949-1952 - História, Surrealismo e Montagem, Elementos de Análise da Obra Fotográfica de Fernando Lemos.” Universidade Lusfada, 2000.

permanência de valores, uma coisa que no fundo a gente tem de viver com ela. A fotografia tem isso. Uma pintura ainda diz: me fotografa! Uma escultura pode dizer o mesmo. Até um livro diz: faz um filme comigo! Mas a fotografia ela mesma não, ela já é registo, ela já é o seu próprio registo, ela é talvez a mais contemporânea de todas as formas de arte. Mas ensina-nos exactamente isso. A diferença da coisa quando é já para o lado da poesia, para o lado da poética, para o lado da coisa da arte, independentemente da forma do produto, é que há necessidade de que isso permaneça mas que permaneça com os seus códigos adequados. Como te hei-de explicar de uma outra maneira? A fotografia tem outras dimensões, tem cinema, agora o vídeo, que no fundo é o museu do cinema, agora já não há mais perigo de incêndios. Então são perpetuações exactamente e ao mesmo tempo eu considero, pelo lado poético, pelo lado artístico, toda a obra de arte, todo o objecto de arte, todo o objecto que tem esse destino, ele é ao mesmo tempo uma fundação, está fundada uma coisa, é uma inauguração. Todo o gesto artístico que não seja ele mesmo uma inauguração de um processo, de uma mensagem, de um recado qualquer, não chega a ser uma obra de arte, é uma imitação, nós temos as artes decorativas, a decoração, a publicidade, que realmente não inauguram, eles têm a pretensão de inaugurar mas não a coisa artística, inaugurar a maneira de empurrar aquilo para alguém, existe essa diferença fundamental.

Considero, tal como Célia Ferreira que «o Surrealismo é para Fernando Lemos o *modus operandi* no compromisso com o real. «É claro, diz o poeta, que é no quotidiano que agimos, no quotidiano deste comum de todos – mas nele interessa-nos a dialéctica das transformações que contém». «'Surrealizar' pressupõe em Lemos encontrar a zona de indiferenciação entre 'o que é' e as suas possibilidades, entre 'o que foi' e 'o que pode ser'»³⁵⁶. A linguagem fotográfica «é uma potência, porque se pode transformar num 'pode ser'»³⁵⁷.

Considero, que a diversidade dos meios de expressão artística, em Lemos, se explica pela procura, com todos os instrumentos à mão, – na escrita, na fotografia, no design, na

³⁵⁶ FERREIRA, Célia Cristina Correia. "Re-Fotos: 1949-1952 - História, Surrealismo e Montagem, Elementos de Análise da Obra Fotográfica de Fernando Lemos." Universidade Lusíada, 2000.

³⁵⁷ Idem, ibidem.

pintura – de deslindar a conflitualidade entre o desejo de assimilação e de resistência³⁵⁸ e na necessidade da partilha da linguagem na resistência ao que é convencional, em que a ruptura do texto, e a divergência da linguagem poética, daquela do discurso oficial, representa uma forma de acção política e ética³⁵⁹, ou seja, a ruptura do texto é um passo necessário na tentativa de dispersar a tirania do “eu” [e do “eu” como o outro] e assim abrir-se à incerteza epistemológica, à indeterminação linguística tão importante para a criação de novas formas de ver e pensar o mundo.

Por isso considero que «aquilo que a fotografia faz, na ambiguidade do seu gesto, é, também, questionar o papel dado à visão como órgão principal do conhecimento, pois demonstra que o que é verdade nem sempre pode ser visto e o que é visto nem sempre é verdade. O surrealismo de Lemos apresenta-se como uma estratégia de de-composição desse modelo real, do real do instante, do real que selecciona e elege uma imagem, do real que ignora a sua potência: ser uma imagem múltipla /.../ a “refoto” é um objecto surrealista construído para proporcionar um estranhamento do real»³⁶⁰. Como Célia Ferreira nos diz é esse «desdobramento [que] é sempre o processo de decomposição e composição de uma primeira memória, sensibilização do negro ou do branco»³⁶¹ que se repete convocando os traços da memória e que re-configura permanentemente a identidade artística do poeta/ fotógrafo que se traduz ou desvela no seu experimentalismo fotográfico³⁶².

A **luz** armazena pedras
em espaços arruinados
há séculos implorados

³⁵⁸ CAPINHA, Graça (coordenadora) e KEATING, Clara. *Emigração E Identidade*. Coimbra: Centro de Estudos Sociais - Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra, 1997.

³⁵⁹ BERNSTEIN, Charles. *My Way Speeches and Poems*. Chicago: The University of Chicago Press, 1999.

³⁶⁰ FERREIRA, Célia Cristina Correia. “Re-Fotos: 1949-1952 - História, Surrealismo e Montagem, Elementos de Análise da Obra Fotográfica de Fernando Lemos.” Universidade Lusíada, 2000. p. 127

³⁶¹ Idem. p 130.

³⁶² Para trabalhar esta questão da fotografia, no meu relatório, enquadrei as reflexões que faço na fundamentação teórica sugerida pelas obras de Roland Barthes (“A Câmara Clara”) e Walter Benjamin, (Pequena História da Fotografia).

Ao ler os três versos da terceira estrofe (**A luz armazena pedras /em espaços arruinados /há séculos implorados**) penso na exposição “à sombra da Luz/ a luz da sombra”, realizada entre 03 de Julho e 22 de Agosto de 2004, na Pinacoteca do Estado. A questão que se configura no título desta exposição - “a Luz com letra maiúscula” e a “luz com letra minúscula”, traz consigo, em primeiro lugar, a dimensão visual: a imagem, a materialidade da representação, o corpo natural – material e físico – que é manifestação, presença, representação e forma. Mas traz também, desde logo, a relação entre o poético e o político e não posso deixar de pensar a esse propósito no modelo de “Os dois corpos do Rei” de Kantorowics³⁶³. A fotografia “à sombra da Luz/ à luz da sombra” configura-se como um trabalho experimental de pesquisa epistemológica de novos paradigmas de conhecimento e de linguagem. Paradigmas de conhecimento sempre holísticos – que tudo pretendem incluir - e que no movimento de reinvenção permanente da forma se recriam arqueologicamente na unicidade primitiva da “Luz/Lei com letra maiúscula” e a “luz/lei com letra minúscula” na relação entre o político e o poético, que associo ao modelo de “Os dois corpos do Rei” de Kantorowics³⁶⁴. De acordo com este autor, nos primórdios da jurisprudência medieval, muito antes do sisma epistemológico entre as duas culturas, entre os dois discursos - das artes e das ciências - no século dezassete - a jurisprudência era definida não só como arte mas também como ciência e, a arte, era para os juristas, “Imitação da Natureza”³⁶⁵.

Esta ideia parte do princípio de que o corpo físico é naturalmente imperfeito e incompleto, e transpõe essa vulnerabilidade pela criação de um Corpo místico/político que nunca morre ou enfraquece (a letra “C” maiúscula como significador do que está para além do que é meramente físico).

Neste título desta exposição de fotografia e do livro de fotografia de Lemos “À sombra da Luz/ A luz da sombra”o poeta surge no espaço entre a luz (com letra minúscula) e a Luz (com letra maiúscula) numa relação dialéctica entre o poder da acção individual e a obediência ao poder do todo. O fazer da linguagem, a *poesis*, a “luz”, na fotografia

³⁶³ KANTOROWICZ, Ernst H. *The King's Two Bodies - A Study in Mediaeval Political Theology*. New Jersey: Princeton University Press, 1997.

³⁶⁴ KANTOROWICZ, Ernst H. *The King's Two Bodies - A Study in Mediaeval Political Theology*. New Jersey: Princeton University Press, 1997, p. 139

³⁶⁵ «Of this art, said Ulpian, we jurists may be called the priest, "for we worship justice" (*Iustitiam namque colimus*), to which a late gloss added explainingly: *ut Deam*, "as a goddess. Cf. "KANTOROWICZ, Ernst H. *The King's Two Bodies - A Study in Mediaeval Political Theology*. New Jersey: Princeton University Press, 1997, p. 139.

surge assim como metáfora que combina forma e significado no plano ontológico, como re-sentido que se expande na direcção da co-primordialidade do ser – a “Luz”³⁶⁶. A fotografia como linguagem escrita [pela “luz”] resulta da acção individual, representa o poder individual – imanente ao corpo natural (físico) que manifesta a mera representação/forma – e, ao mesmo tempo, obediência à acção do todo - do verdadeiro Corpo – a Luz – que é o Poder, o corpo político e místico³⁶⁷.

Este conceito de “Lei” – a **natureza** individual e a **Natureza** na individualidade – está na origem da jurisprudência medieval e é um conceito relacionado à figura legal Cristológica de “os dois corpos do rei” (o corpo natural e o Corpo político/ místico) estudado por Ernst Kantorowicz³⁶⁸. O corpo natural (físico) manifesta uma mera representação/forma do verdadeiro Corpo – que é o poder, ou seja, o Corpo político e místico. O corpo natural não dá mais que um testemunho desta presença, e é uno com esta presença³⁶⁹.

De acordo com Kantorowicz, com o processo de secularização iniciado entre os séculos dezassete e dezoito, fazendo-se já sentir no início na Renascença e do Humanismo, a ideia sagrada do corpo político/místico do rei (a Lei) foi sendo gradualmente desvirtualizada pela abstracção do Estado e pelo conceito vazio de *dignitas*. O modelo Cristológico dos dois corpos do rei passou a ser apenas uma forma envolvente de uma outra contida no seu interior, uma representação (o Corpo natural) de poder (o Corpo político) que assim perdeu a sua substância (mística/divina); a partir de então o corpo político nada é mais do que outra representação: uma lei sem Lei. O homem passa a ser o centro do conceito de monarquia – mas este homem, diz-nos Kantorowicz, como mero instrumento das ficções/mitos do próprio homem. De acordo com Duncan (mas também de acordo com Dante e com Shakespeare), a lei transforma-se uma forma sem o verdadeiro conteúdo da Lei (Corpo divino: o Espírito, Amor). Neste sentido, o processo de secularização significa a perda da nossa humanidade. A acção humana separa-se da

³⁶⁶ Cf. CAPINHA, Graça, *Robert Duncan and the Question of Law: Ernst Kantorowicz and the Poet's Two Bodies*. In. DUNCAN & LEVERTOV, Robert, Denise. “The Poetry of Politics, the Politics of Poetry”. Stanford, California: Stanford University Press, 2006, p. 21.

³⁶⁷ Idem, *ibidem*.

³⁶⁸ Cf. CAPINHA, Graça, *Robert Duncan and the Question of Law: Ernst Kantorowicz and the Poet's Two Bodies*. In. DUNCAN & LEVERTOV, Robert, Denise. “The Poetry of Politics, the Politics of Poetry”. Stanford, California: Stanford University Press, 2006, p. 21.

³⁶⁹ Idem, p. 22-23

acção sagrada do Todo em expansão (“in via”, de acordo com Santo Agostinho³⁷⁰). Não existe **processo** no conceito de *dignitas*, nenhuma possibilidade de transcendência humana, excepto a **transcendência material**³⁷¹.

Apenas o Homem (intelecto e Alma, corpo e Espírito/Amor, lei e Lei, luz e Luz) é capaz de encontrar expressão nas numerosas tonalidades que a escrita configura. Por conseguinte a escrita é complexa, nela fragmentos e oposições estão em permanente tensão com a narrativa; nela discursos diversos de conhecimento dão forma a uma mosaico diversificado (ou móvel), tentando reflectir a heterogeneidade infinita da experiência humana; nela a responsabilidade e a autenticidade são exigidas ao indivíduo³⁷².

A natureza emancipatória destas poéticas relaciona-se, inquestionavelmente, com um modelo de linguagem que só pode ser definido como **acção**. A transformação/expansão da consciência e do conhecimento só pode ser alcançada pela transformação/expansão da linguagem – e a transformação da linguagem interfere com a nossa consciência do mundo e de nós mesmos.

Trata-se de um desafio ao poder dos mitos dominantes e, simultaneamente, de uma oferenda a um Outro, sujeito colectivo, mas também individualisticamente múltiplo – transindividual – uma oferenda a um outro, que manifesta a gratuidade amorosa do acto da criação: sempre acto, sempre corpo³⁷³.

Apesar de invisível, a eternidade da Verdade/Lei/Logos reside na linguagem (cujo corpo físico reside no *tempus*). A verdade absoluta, que se configura como o corpo místico ou corpo político por detrás do corpo físico e material da palavra (mas também no corpo físico e material do poeta-rei), manifesta-se na aura – uma presença da Presença³⁷⁴. Também poderemos reconhecer a **aura**, em Duncan, mas também em Lemos, nas

³⁷⁰ AUGUSTINE. *On Free Will*. In *Augustine: Earlier Writings*, trans. J.H.S. Burleigh, vol. 6. London: SCM Press, 1953.

³⁷¹ Cf. CAPINHA, Graça, *Robert Duncan and the Question of Law: Ernst Kantorowicz and the Poet's Two Bodies*. In. DUNCAN & LEVERTOV, Robert, Denise. “The Poetry of Politics, the Politics of Poetry”. Stanford, California: Stanford University Press, 2006, p. 25.

³⁷² Cf. CAPINHA, Graça, *Robert Duncan and the Question of Law: Ernst Kantorowicz and the Poet's Two Bodies*. In. DUNCAN & LEVERTOV, Robert, Denise. “The Poetry of Politics, the Politics of Poetry”. Stanford, California: Stanford University Press, 2006, p. 25.

³⁷³ CAPINHA, Graça. “Os Pés Na Terra”: Para Uma Mitopoética Genética E Ecológica Do Conhecimento.” *BIBLOS* 2005, p. 156.

³⁷⁴ CAPINHA, Graça Maria Constantino Nunes de Oliveira. “O Acto E O Arco Em Robert Duncan: Primeiras Passagens Para Uma Re-Escrita Da Paixão.” Coimbra, 2002, p. 219.

imagens de luz e de claro-escuro, que tantas vezes usa nos seus poemas. Na referência que Lemos faz à Luz e à sombra e como resultado da observação das suas fotografias, penso na relação entre o corpo místico e o corpo político que configuram uma verdade absoluta da linguagem e que são intemporais e o corpo físico e material da linguagem como presença dessa Presença, representados no tempus captado pelas suas imagens. Escrever com a Luz, pintar com a Luz, são expressões do poeta/fotógrafo que traduzem essa relação com a invisibilidade da «eternidade da Verdade/Lei/Logos que reside na linguagem»³⁷⁵ fotográfica a que ele procura dar a representação visível, temporal, registar a «presença da Presença»³⁷⁶ numa complexidade de claros e escuros, de luzes e de sombras, que configuram a **aura**, material e física, de uma ligação presente à *humana universitas* de Dante e à co-primordialidade eterna do cosmos em expansão – energia/substância em expansão, *open-field*, de Robert Duncan.

No processo de secularização, a crença implícita ao conceito dos “dois corpos do rei”, reconfigura-se na criação de uma nova lei intermédia entre o tempo (tempus) e eternidade (aeternitas Dei), lei mortal/natural para o indivíduo, mas eterna para a colectividade humana – a Lei/palavra/logos, o imortal/divino que habitavam a lei física, o sagrado passa a ser a “lei” do Direito. Esta lei esvaziada do sagrado, da eternidade, tem de habitar outro tempo intermédio, entre o eterno e o terreno: o *aevum* – onde a lei permanece na mudança – «a Lei materializada na história»³⁷⁷. Desta re-configuração da Lei, desta extensão entre o eterno e o terreno que o *aevum*, que o homem e a lei representam como permanência na mudança, emerge, segundo Kantorowics, o conceito de identidade (*eidōs*, forma) «de uma comunidade de indivíduos, uma espécie de “Lei”, que in-forma o humano e a permanência na mudança»³⁷⁸.

No percurso conflituante do «Casamento do céu e do Inferno» de William Blake, penso também na conflitualidade do poeta, entre o desejo de assimilação e de **resistência**³⁷⁹ e na necessidade da partilha da linguagem na **resistência** ao que é convencional, em que a ruptura do texto, e a divergência da linguagem poética, daquela do discurso oficial,

³⁷⁵ Idem, ibidem.

³⁷⁶ Idem, ibidem.

³⁷⁷ Idem, p. 220.

³⁷⁸ CAPINHA, Graça Maria Constantino Nunes de Oliveira. "O Acto E O Arco Em Robert Duncan: Primeiras Passagens Para Uma Re-Escrita Da Paixão." Coimbra, 2002, p. 220.

³⁷⁹ CAPINHA, Graça (coordenadora) e KEATING, Clara. *Emigração E Identidade*. Coimbra: Centro de Estudos Sociais - Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra, 1997.

representa uma forma de acção política e ética³⁸⁰, ou seja, a ruptura do texto é um passo necessário na tentativa de dispersar a tirania do “eu” [e do “eu” como o outro] e assim abrir-se à incerteza epistemológica à indeterminação linguística tão importante para a criação de novas formas de ver e pensar o mundo.

Continuando com o poema que me serve aqui de mote:

O vento suspira leve
seu humor catástrofe

No primeiro verso da terceira estrofe (**O vento suspira suave**) sinto a “respiração” e a “voz” do “primeiro forjar” de uma nova abertura na linguagem³⁸¹, enquanto que, o segundo verso desta estrofe (**seu humor catástrofe**) me transporta para o erro como estratégia de indeterminação, como algo que abre o caminho à expansão e à intervenção política, para a configuração de uma política da linguagem avessa à conformidade, com todas as possibilidades que isso representa³⁸². Michael Palmer, por exemplo, numa linha muito próxima à de Bernstein, diz-nos que os seus trabalhos de avaliação de uma epistemologia poética contêm também uma natureza política: “estou muito consciente do papel que a poesia pode representar como **resistência** e como **crítica** em relação ao **discurso do poder** minando suposições sobre o significado e univocidade.”³⁸³ Na mesma linha e citando Riffaterre, Michael Palmer estabelece, de forma clara, uma ligação entre o erro ou a não-gramaticalidade e a problematização da dicotomia sujeito-objecto da poética tradicional:

“Riffaterre observa que ‘a **arbitrariedade** das convenções da linguagem parece diminuir mais eficazmente à medida que o texto se vai tornando mais desviante e não-gramatical, do que de outro modo qualquer.’ A poesia assemelha-se muitas vezes a uma conversa, tanto com o “eu” como com o “outro”, e com o “eu”

³⁸⁰ BERNSTEIN, Charles. *My Way Speeches and Poems*. Chicago: The University of Chicago Press, 1999.

³⁸¹ BERNSTEIN, Charles. *My Way Speeches and Poems*. Chicago: The University of Chicago Press, 1999.

³⁸² BERNSTEIN, Charles. *Content's Dream: Essays 1975-1984* (Avant-Garde & Modernism Studies. Reprint edition ed.

New York: Northwestern University Press, U.S., 2001. Reprint, (31 Mar 2001).

³⁸³ PALMER, Michael. “Interview: Conducted by Keith Tuma”, in *Contemporary Literature*, 30.1. Spring. 1989, 1-12 (p.6)

como se fosse o “outro”, uma simultaneidade onde se reconhece a multiplicidade indescritível do que é chamado identidade.”³⁸⁴

A multiplicidade indescritível e a simultaneidade que encontramos nas várias formas de arte de Lemos.

E volto ao poema:

[Só a lua irresistível]
em motivos religiosos
platinada vertiginosa
tem ritual de minúcia
Húmido grão sem raízes
rumor de esquecimento
vara pintura ao viés.

Visualizo agora a criação como processo contínuo, fora de controlo [húmido grão sem raízes], relacionando a “objectividade fantasma”³⁸⁵, a malformação, o gaguejar, e o “disrafismo” (tudo termos que vou buscar à teoria Language, muitos deles inspirados em Deleuze e Guattari) que se podem “traduzir” em algo criativo e inovador³⁸⁶. No dizer de Eric Mottram, o “actínico” e o “mético” associados ao poético, enquanto força criativa incontrolável, sempre em movimento e em processo, sempre a transbordar, a irradiar – como o calor e a luz³⁸⁷. Ainda com a questão da forma e da materialidade,

³⁸⁴ PALMER, Michael. “Autobiography, Memory and Mechanisms of Concealment” in *The Promises of Glass* New York: W. W. Norton & Co. , 2001. p. 227

³⁸⁵ TAUSSIG, Michael T. *Mimesis and Alterity: A Particular Study of the Senses (Paperback)*. New York: Routledge, Chapman and Hall, Inc., 1993.

³⁸⁶ BERNSTEIN, Charles. *My Way Speeches and Poems*. Chicago: The University of Chicago Press, 1999.

³⁸⁷ CAPINHA, Graça; RAMALHO, Maria Irene. Os Poetas e O Social - Número Temático Da Revista Crítica De Ciências Sociais. Vol.

47. Coimbra: Centro de Estudos Sociais, 1997.

revejo-me nestas palavras de Palmer e na sua atenção ao erro, agora como forma de errância ou nomadismo:

“Robert Duncan e eu conversamos um bom bocado sobre a melhor maneira de lidar com isto – uma confiança numa espécie de errância que é também um errar, fazer erros, e um nomadismo ao mesmo tempo, através das passagens – nesta floresta negra que é o poema. Encontrar o nosso caminho através disso sem um mapa à nossa frente, para ver que informação específica se manifesta a partir das palavras, elas mesmas.”³⁸⁸

Pensemos então agora na atenção da Language School dá à materialidade do significante: a conceptualização do erro só pode ajudar a compreender a estética da indeterminação³⁸⁹ associada à escrita Language.

Para abordar esta questão deve ser referida a «Literatura Menor»³⁹⁰ de Deleuze e Guattari que nos permite entender a questão política que se coloca em relação à espacialidade e da proliferação dos caminhos de sentido na Language School. De acordo com estes autores a literatura é importante, não pelas mensagens que nos envia, mas porque tem o potencial de nos «retirar» das mensagens codificadas da linguagem e nos fazer regredir aos sons, marcas e acontecimentos de onde os sentidos emergiram. Existiriam sistemas de inscrições, de acordo com os mesmos autores, (marcas ou escrita) muito antes do sentido ou do significado. Deleuze e Guattari insistem numa pré-história do sentido, na emergência da linguagem e sentidos humana, uma linguagem primitiva do corpo e das relações humanas. Esta questão remete-me para Lemos, para um dos seus poemas «O Fiel Design da Espécie»³⁹¹: «escreviam no presente os/fonemas que logoletravam», em que a presença das marcas no «logoletravam» e do som nos

³⁸⁸ PALMER, Michael. “Interview” in *Thomas Gardner’s Regions of Unlikeness: Explaining Contemporary Poetry*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1999, pp 272 – 291 (p. 272).

³⁸⁹ Relativamente ao último verso desta última estrofe podia ainda pensar a interrelação de saberes a partir de uma rede conceptual que lhes criou o espaço de existência e da sua articulação com a estrutura social seguindo os trabalhos de Michel Foucault de 1966 e 1969, respectivamente “As Palavras e as Coisas” e a “Arqueologia dos saberes”.

³⁹⁰ DELEUZE, G. and GUATTARI, F. , *Kafka: Towards a Minor Literature*, trans. D. Polan, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.

³⁹¹ LEMOS, Fernando. “Uma Gota De Água Que Se Recusou Ao Dilúvio.” *Tabacaria* 1999, p.63.

«fonemas» traduz essa ideia de criação dos primeiros sons, das primeiras marcas, e das camadas de sentido que cada palavra transporta, sempre em movimento.

Os antigos morriam de pé

Pousados no doce mármore

Os mais sabidos sentados

Escreviam no presente os

Fonemas que **logoletravam**³⁹²

À escuta entranhada seta

O vento sorria anunciado

Vidro de paz sem ranhura

Era o futuro um estranho

Cântico ecoado no templo

Caule idoso desidratador

Fogo mais velho que lume

Por conveniência forjado

³⁹² Sublinhado meu

Nós próximos filhos cria

Sem consentimento prévio

De conveniências aliados

Um já animal para outros

Descendência beneficiada

Passada espécie à pureza

Virgem imperfeito cordão

Oso vício ócio vício

As tribos formavam-se através das inscrições, das tatuagens, das incisões ou pinturas no corpo. Não existia ainda aí – nessas marcas – a «intenção de criação/construção» de uma identidade subjacente; a tribo não era nada «fora» dessas marcas, e essas marcas e essas incisões e cicatrizes no corpo não eram mais do que os signos deles mesmos enquanto «assembleia/semblage». Quando algum dos corpos desta «semblage» sai da tribo e se apresenta como representante de uma ordem social, a um (Outro, e a si mesmo como o Outro, que nesse momento se percebe) essas marcas começam a ser representação. Depois deste acontecimento de territorialização/semblage, estas marcas podem passar a ser lidas como um símbolo de uma identidade geral. Na hipótese de um déspota emergir da tribo e se colocar como figura da lei e da origem, descendente dos deuses, neste caso (acontecimento raro...) as marcas reconfiguram-se em signos de pertença, mas agora com um referente externo (o corpo do «corno» para usar a linguagem de Duncan). O território é des-territorializado. Passa a ser, a partir desse momento, mais do que uma «semblage» de corpos. Um corpo foi atirado para fora da cadeia (de montagem/semblage) e apresentou-se, fez-se presença de origem,

significado e lei da «assemblage»³⁹³. Retorno a Lemos e à sua «Imagemnada da Ausência»³⁹⁴: associo ao «Lugarmente desconhecido/espaco ontem desvendado/fantasmasiado x fantasiar» o esvaziamento do poder da linguagem, na ausência do sagrado de que o corpo é mera representação visível, corpo e espírito unos, na co-primordialidade da matéria/energia sempre em movimento, em que a expansão, na proliferação de sentidos enforma, em processo, a palavra, memória visível e invisível, materialidade, camadas de todos os sentidos que transporta: «o corpo natural – material e físico – é pois a mera manifestação, a mera presença, a mera representação/forma secundária diríamos, do verdadeiro corpo que é poder, o corpo místico e político. O corpo natural é apenas o testemunho dessa presença, mas uno com ela. Começamos a reconhecer (...) um modelo de linguagem (palavra como forma e como corpo, também do poder invisível, da Palavra (...)), mas também, e intrinsecamente, referentes a um modelo de poeta que é indissociável da palavra do poema, tal como passa a ser indissociável de um modelo de rei da palavra lei»³⁹⁵. Mas depois «é na perda deste sentido sagrado original da lei (palavra) humana (que nos ligava ao todo da existência, à Lei, à Palavra) que se virá a perder, de igual modo, a consciência da verdadeira natureza do humano»³⁹⁶. Voltando ao poema de Fernando Lemos: «então o sonho conseguirá/mirar a nudez antecipada/na outra mesma reflectida» e ainda na estrofe seguinte, «atraindo outros espelhos/em curso e devido sangue/da curiosidade nascente», nestas duas estrofes visualizo «o espelho como metáfora da linguagem, que nos permite olhar o real de forma ilusória (pois trata-se sempre de um reflexo, de uma representação) e que é necessário quebrar para que a ilusão se quebre também. O quebrar do espelho deixa-nos na mera realidade, cuja forma última e única não poderemos abarcar (...). Quebrar o espelho, quebrar o espelho seria, para Lemos, deixar de estar ou ‘cá’, ou ‘lá’, deixar de permanecer na penumbra que carrega a subjectividade de um real sempre ambíguo e, a ilusão/reflexo de uma identidade centrada, totalizante e totalizadora, quando só a multiplicidade e a pluralidade caracterizam a identidade.

³⁹³ A associação com a obra de Duncan está sempre presente no meu espírito, porque já por lá «vi» tudo isto que agora escrevo sobre Deleuze e Guattari, ou seja, a sensação do «novo» é-me agora completamente estranha, nesta «repetição da diferença» em que a repetição me martela a alma com muito mais intensidade que a diferença.

³⁹⁴ LEMOS, Fernando. "Uma Gota De Água Que Se Recusou Ao Dilúvio." *Tabacaria* 1999, p.64.

³⁹⁵ CAPINHA, Graça Maria Constantino Nunes de Oliveira. "O Acto E O Arco Em Robert Duncan: Primeiras Passagens Para Uma Re-Escrita Da Paixão." Coimbra, 2002, p. 196.

³⁹⁶ Idem, p. 203

Onde deveria estar zero

O que falta faz incerto

A vã planície debruçada

No abismo da mesma cama

Lugarmente³⁹⁷ desconhecido

Espaço ontem desvendado

Fantasmasiado x fantasiar

Aparência polida do mel

Transparência sensorial

Pasta inércia apalpável

O brancor franco de pão

Enregelado ovo brancura

Extrema louça expandida

Amortecida texturização

Vão avançado de lance e

³⁹⁷ Sublinhados/destacados do poeta.

Alcance e sobreposto nó

Avidez de ciúme sem cais

Menor vestígio que porto

Sintoma ancorado à falta

Onde os todos todos nada

Permanecem perecíveis só

Estáticos por resignação

Então o sonho conseguirá

Mirar a nudez antecipada

Da outra mesma refletida

Atraindo outros espelhos

Em curso e devido sangue

Da curiosidade nascente.

Retomo à reflexão sobre a «Literatura Menor» em qualquer coisa muito parecida com o que se passa com o cenário da tribo ajuda a explicar a função da linguagem como significado. A linguagem começa por ser um sistema de marcas ou de inscrições

afectivas, signos sem significado (os sons, as letras e as diferenças materiais). Mas estas marcas podem ser arrancadas à sua «origem», serem des-territorializadas para produzirem sentido; podemos ler a marca como o signo de sentido, desgarrado da marca em si mesma; a palavra passa a ter o poder de articular um sentido independentemente de quem a fala; o sentido só pode ocorrer quando a palavra deixa de ser apenas o som que eu emito, mas passa a ser a «palavra» como um sentido que todos reconhecemos. A reterritorialização acontece quando imaginamos a subjectividade desde sempre presente na origem da linguagem. Pensamos que esse «humano» inventou a linguagem ao invés de o vermos como invenção da linguagem. A «Literatura Menor» é a aproximação à linguagem como «assemblage» colectiva feita por Deleuze e Guattari. Nesse âmbito fazem a distinção entre «grupos de sujeitos» e «grupos subjugados» directamente relacionados às «políticas de estilo»: não existem falantes ou sujeitos que precedam o acontecimento que os cria, que os inventa; o «grupo de sujeitos» forma-se como acto de discurso ou como a exigência do acontecimento dessa construção/transformação. O «grupo de sujeitos» forma-se a si mesmo, a sua identidade, «através» da fala ou da construção/transformação (que é a linguagem). O «grupo subjugado», pelo contrário, fala mais como representação do que como formação/construção da sua identidade. O grupo torna-se subjugado à imagem da sua própria identidade; esse tornar-se, transformar-se, deixa de ser aberto, mas como a delimitação de uma essência específica. A escrita torna-se então prescritiva e canónica; baseia-se agora numa identidade que exige reconhecimento, mais do que a necessidade de constituição dessa identidade. A linguagem é, neste caso, uma multiplicidade extensiva. Entrem os sujeitos que entrarem não altera o que esse grupo ou multiplicidade é. Esta é a linguagem do poder dominante.

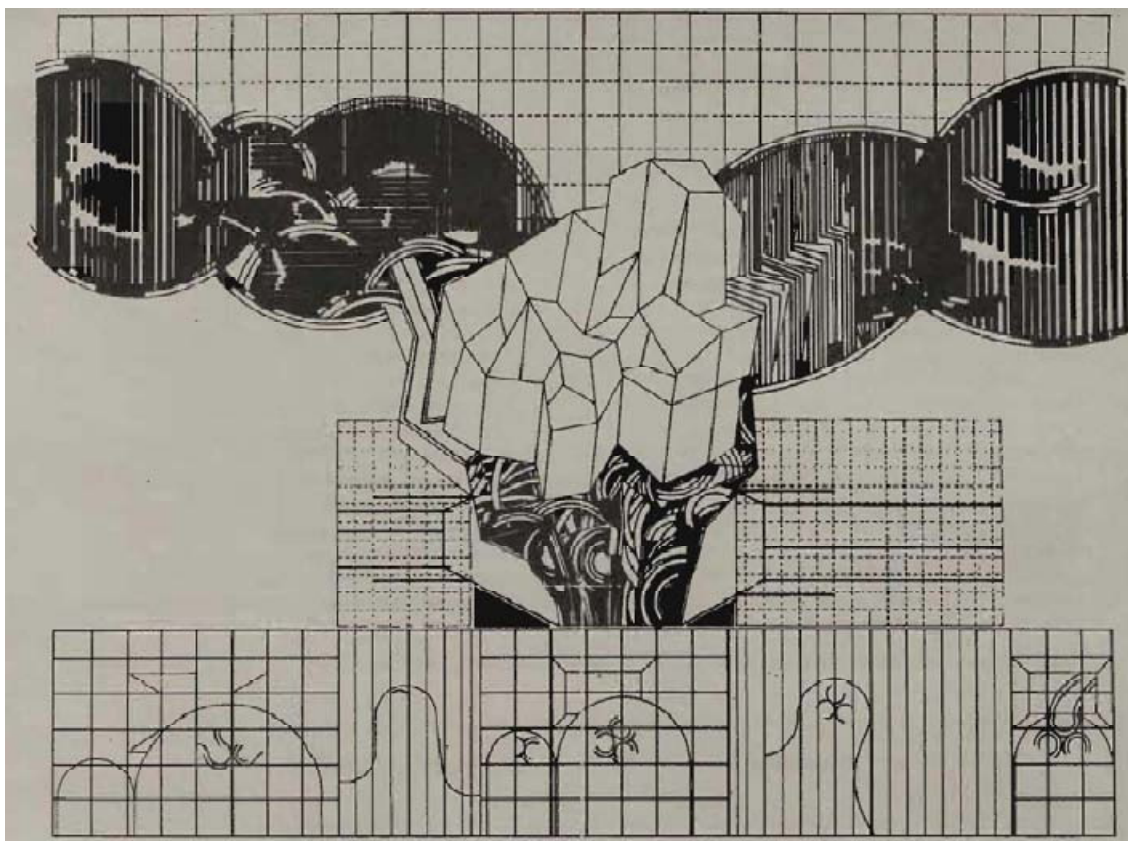
Uma política minoritária da linguagem – uma “Literatura Menor” - não tem uma pré-medida - transcendente - ou uma norma de inclusão ou de identidade. Cada adição ao grupo muda o que o grupo é. Uma multiplicidade intensiva não pode aumentar ou diminuir sem alterar a sua qualidade. Como me disse Lemos em entrevista: «você adiciona mais luz a uma cor e ela se transforma numa cor diferente». Isto é uma multiplicidade intensiva. De acordo com Deleuze e Guattari, a «Literatura Menor» não escreve para expressar o que é (como se pensasse possuir uma identidade para repetir ou para re-produzir). A «Literatura Menor» escreve para produzir o que estes autores referem como «o humano por vir/’people to come’». A sua identidade é sempre provisória como processo contínuo de criação/configuração/reconfiguração. O que faz

uma literatura menor não é o número de falantes que engloba/’assemblage’, mas o estilo da «assemblage». Produz o que não é ainda reconhecível, não se trata de acrescentar ou adicionar apenas mais um trabalho a uma tradição reconhecida; trata-se de interromper, romper, dividir e deslocar a tradição. Deleuze e Guattari situam esta literatura em Kafka, Judeu Checo que escrevia em Alemão, que não ocupava uma linguagem ou cultura que considerasse a sua ou idêntica a si mesmo. A literatura é menor quando a linguagem parece estranha/estrangeira, aberta à mudança, e o veículo de criação de identidade mais do que a expressão da identidade. É esta a atenção que a Language School dá à materialidade do significante: a conceptualização do erro só pode ajudar a compreender a estética da indeterminação³⁹⁸ associada à escrita Language.

Termino este relatório «em curso/movimento» com uma representação visual de Fernando Lemos assinalando, com Bernstein, a importância da contribuição semântica, da representação visual, à linguagem – não só a da poética visual ou da ilustração de livros, não só para a poética mas para todas as formas de linguagem escrita. «Toda a linguagem é visual na leitura»³⁹⁹.

³⁹⁸ Relativamente ao último verso desta última estrofe podia ainda pensar a interrelação de saberes a partir de uma rede conceptual que lhes criou o espaço de existência e da sua articulação com a estrutura social seguindo os trabalhos de Michel Foucault de 1966 e 1969, respectivamente “As Palavras e as Coisas” e a “Arqueologia dos saberes”.

³⁹⁹ DRUCKER, Johanna. *Figuring the Word*. First Edition ed. New York: Granary Books, Inc., 1998.



«Não há urgência mais fundamental no homem do que a de construir marcas, tal como não existe nenhuma outra actividade que caracterize a cultura humana de forma mais distinta que a linguagem»⁴⁰⁰.

Retomo - neste desenho sobre o qual Lemos me dizia numa das entrevistas que lhe fiz: «Assim pode ver o que é que eu penso do desenho; tem ali aquele de moldura preta de que lhe vou mostrar os originais, para que você possa entender o que é o meu desenho, o que é que é uma coisa gráfica e, isso, dá para você ver e pensar muito. O que você quer atingir para me explicar você vai entender perfeitamente nestes três tipos de trabalho meus; tenho muitas sequencias de desenho mas, com estas, você vai perceber. (fotografei estas obras)»⁴⁰¹ - a metáfora do espelho e associa-a a este trabalho de Lemos: «quebrar o espelho revela-se pois como uma manobra de carácter emancipatório: na deformação da imagem (uma ficção «naturalizada»), no desvio das linhas que marcam os limites das imagens, emerge a possibilidade de encontrar a verdadeira e multipla natureza humana. Nesse momento emerge a descoberta (...) da

⁴⁰⁰ It may well be that there is no human urge more fundamental than that of mark making – just as there is no activity which characterizes human culture more distinctly than that of language. In. DRUCKER, Johanna. *Figuring the Word*. First Edition ed. New York: Granary Books, Inc., 1998, p. 57.

⁴⁰¹ Não corto o texto das entrevistas, porque assim dá para «encher chouriço», sempre cresce o número de páginas...e ao mesmo tempo não se perde a semântica.

guerra como princípio ontológico (a guerra entre o todo e a parte, entre a alma e o corpo) e a vontade ou desejo (o desejo do conhecimento através da unidade com o todo, que se manifesta no desejo pelo outro e pelo outro em si. Só assim a participação na expansão da consciência e do cosmos se torna possível»⁴⁰². Se tivesse de dar um título a este desenho de Lemos seria, sem dúvida o de «LUTA PELA ORDEM» porque todo ele ilustra «um princípio de ordem onde todas as ordens se incluem e onde novas ordens se constroem, destruindo as que lhe dão origem (...) porque toda a matéria/energia existe num processo co-primordial de auto-criação permanente, a luta pela nova ordem é inevitável e existe no seio das ordens existentes: a guerra é assim rei e pai de tudo o que existe – no mundo e na palavra, no indivíduo e no colectivo, mas também no seio de cada uma delas»⁴⁰³. Este trabalho de Lemos é uma nova forma, fruto do objectivo da poética que, seja qual for o recurso de suporte, só poderá ser sempre um processo de luta, de ordem e de desordem, de forças e convicções antagónicas.

⁴⁰² CAPINHA, Graça Maria Constantino Nunes de Oliveira. "O Acto E O Arco Em Robert Duncan: Primeiras Passagens Para Uma Re-Escrita Da Paixão." Coimbra, 2002, p.213, 215.

⁴⁰³ CAPINHA, Graça Maria Constantino Nunes de Oliveira. "O Acto E O Arco Em Robert Duncan: Primeiras Passagens Para Uma Re-Escrita Da Paixão." Coimbra, 2002, p.224.

BIBLIOGRAFIA:

- ACCIAIUOLI, Margarida. *Fernando Lemos*. Lisboa: Editora Caminhos, 2006.
- ADORNO, Theodor W. *Poesia Lírica e Sociedade*. Tradução: Maria Antónia Amarante. Coimbra: Angelus Novus, 2003.
- ANDERSON, Benedict. *Imagined Communities - Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso, 1983.
- ANDREWS, Bruce & BERNSTEIN, Charles. (eds.). *The L=A=N=G=U=A=G=E Book*. Carbondale: Southeastern Illinois University Press, 1998.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução: Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.
- AUGUSTINE. *On Free Will*. In *Augustine: Earlier Writings*, trans. J.H.S. Burleigh, vol. 6. London: SCM Press, 1953.
- BAGLA, Lusin. *Sociologie des Organizations*. Paris: Édition La Découverte, 2003.
- BAKHTIN, M. *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Austin: University of Texas Press, 1981.
- BALIBAR, Etienne & WALLERSTEIN, Immanuel. *Race, Nation, Class. Ambiguous Identities*. London: Verso, 1991.
- BARBOSA, Pedro. *Arte, Comunicação e Semiótica*. Porto: Universidade Fernando Pessoa, 2002.
- BAUDRILLARD, Jean. *The System of Objects*. London: Verso, 2005.
- BEE, Susan & SCHOR, Mira. *Meaning – An Anthology of Artists' Writings, Theory, and Criticism*. London: Duke University Press, 2000.
- BERNOUX, Philippe. *A Sociologia das Organizações*. Tradução: Adão Carvalho. Porto: Rés Editora, DATA?
- BERNSTEIN, Charles (ed.) *Close Listening – Poetry and the Performed Word*. New York: Oxford University Press, 1998.
- BERNSTEIN, Charles. *A Poetics*. Cambridge: Harvard University Press, 1992.
- BERNSTEIN, Charles. *Content's Dream: Essays 1975-1984*. Los Angeles: Sun & Moon Press, 1986.
- BERNSTEIN, Charles. *The Politics of the Poetic Form. Poetry and Public Policy*. New York: Roof Books, 1990.

- BHABHA, Homi K. *The Location of Culture*. London and New York: Routledge, 1994.
- BONVICINO, Régis. “Introdução crítica a Lies about the truth / Mentiras sobre a verdade: uma antologia de poesia brasileira pós-moderna (2000)”, *Revista da Palavra e da Imagem*. nº1 série II, 2002. (p. 145-150).
- BUCHANAN, Richard & MARGOLIN, Victor (Eds.). *Discovering Design – Exploration in Design Studies*. Chicago: University of Chicago Press, 1995.
- BYARS, Mel. *The Design Encyclopedia*. London: Laurence King Publishing, 2004.
- CAPINHA, Graça & RAMALHO, Irene Maria. (Orgs.) Os Poetas e o Social. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, nº47, 1997.
- CAPINHA, Graça Maria Constantino Nunes de Oliveira. "O Acto E O Arco Em Robert Duncan: Primeiras Passagens Para Uma Re-Escrita Da Paixão." Coimbra, 2002.
- CAPINHA, Graça. “Literatura e Emigração: Poetas Emigrantes de Massachusetts e Rhode Island”, in: Santos, Boaventura de Sousa (org.). *Portugal: Um retrato singular*. Porto: Afrontamento, 1993.
- CAPINHA, Graça. «O Apelo que Murmura em Vossa Fala» in: *Revista da Palavra e da Imagem* nº6, 2ª série, 2006, p. 93-102.
- CLIFFORD, James. *The Predicament of Culture - Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*. Cambridge: Harvard University Press, 1988.
- COHEN, Jean. *Estrutura da Linguagem Poética*. Tradução: José Vitor Adragão. 3ª edição. Lisboa: Dom Quixote, 2004.
- COLEBROOK, Claire. *Gilles Deleuze*. New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2002.
- COOK, Jon. (Ed.) *Poetry in Theory – An Anthology 1900-2000*. Malden: Blackwell, 2004.
- CUCHE, Denys. *La Notion de Culture dans les Sciences Sociales*. Paris: Éditions La Découverte, 2004.
- CULLER, Jonathan. “Rhetoric, Poetics, and Poetry”. In: CULLER, Jonathan. *Literary Theory – A Very Short Introduction*. New York: Oxford University Press, 2000.
- CURRIE, Mark. *Difference*. London: Routledge, 2004.
- Dante. *Monarchy*. Tradução: Prue Shaw. New York: Cambridge University Press, 1996.
- DE MAN, Paul. *Blindness and Insight – Essays in the Rethoric of Contemporary Criticism*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1995.

- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *A Thousand Plateaus*. London: The Athlone, 2004.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *Anti-oedipus*. London: Continuum, 2004.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Felix. *Kafka: Pour une Littérature Mineure*. Paris: Minuit, 1975.
- DELEUZE, Gilles. *Lógica do Sentido*. Tradução: Luiz Roberto Salinas Forte. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- DELEUZE, Guilles. *Conversações*. Tradução: Miguel Serras Pereira. Lisboa: Fim de Século, 2003.
- DELEUZE, Guilles. *Diferença e Repetição*. Tradução: Luiz Orlandi e Roberto Machado. Lisboa: Relógio D' Água, 2000.
- DERRIDA, Jacques & Ferraris, Maurizio. *O Gosto do Segredo*. Tradução: Miguel Serras Pereira. Lisboa: Fim de Século, 2006.
- DERRIDA, Jacques. *O Monolinguismo do Outro ou a prótese da origem*. Tradução: Fernanda Bernardo. Porto: Campo das Letras, 2001.
- DOLAR, Mladen. *A Voice and Nothing More*. Massachusetts Institute of Technology, 2006.
- DRUCKER, Johanna. *Figuring the Word – Essays on Books, Writing, and Poetics*. New York: Granary Books, 1998.
- DUNCAN & LEVERTOV, Robert, Denise. *The Poetry of Politics, the Politics of Poetry*. Stanford, California: Stanford University Press, 2006.
- DURKEIM, Émile. *Les formes élémentaires de la vie religieuse: Le Système totémique en Australie*. Paris: Alcan, 1912
- ESQUÍVEL, Patrícia. *Teoria e Crítica de Arte em Portugal (1921-1940)*. Lisboa: Colibri, 2007.
- EVANS, Jessica & HALL, Stuart (ed.) *Visual Culture: The reader*. London: Sage Publication, 2005.
- FERREIRA, Célia Cristina Correia. *Re-Fotos: 1949-1952 - História, Surrealismo e Montagem, Elementos de Análise da Obra Fotográfica de Fernando Lemos*. Universidade Lusíada, 2000.
- FIELL, Peter & Charlotte Ed. *Design do Século XXI*. Tradução: João Bernardo Boléo. Lisboa: Taschen, 2003.
- FIELL, Peter & Charlotte. *Graphic Design for the 21st Century – 100 of the World's Best Graphic Designers*. Taschen, 2003.

FISCHER, Michael M. J. *Emergent forms of life and the Anthropological Voice*. Durham and London: Duke University Press, 2003.

FOUCAULT, Michel. «A vida dos homens infames». *O que é um Autor?* Tradução: António Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro. Alpiarça: Passagens, 2002. (p. 89-128).

FOUCAULT, Michel. *As Palavras e as Coisas: Uma Arqueologia das Ciências Humanas*. Tradução: António Ramos Rosa. Lisboa: Edições 70, 2002.

FOUCAULT, Michel. *O pensamento do Exterior*. Lisboa: Fim de Século, 2002.

FRASCARA, Jorge (Ed.) *Design and The Social Sciences: Making Connections*. London: Taylor & Francis, 2002.

GIDDENS, Anthony. *Novas Regras do Método Sociológico*. Tradução: António Escobar. Lisboa: Gradativa, 1996.

GIDDENS, Anthony. *Sociologia*. Tradução: Alexandra Figueiredo, Ana Patrícia Duarte Baltazar, Catarina Lorga da Silva, Patrícia Matos e Vasco Gil. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

GORDON, Bob & Gordon, Maggie. *O Guia Completo do Design Gráfico Digital*. Tradução: Maria Jacinto e Sérgio Felipe. England: The Ilex Press, 2003.

GULLAR, Ferreira. *Argumentação contra a morte da Arte*. São Paulo: Revan, 1999.

HALL, Stuart & DU GAY, P. (eds.). *Questions of Cultural Identity*. London: Sage, 1996.

HALL, Stuart & DU GAY, Paul (ed.) *Questions of Cultural Identity*. London: Sage Publications, 1996.

HALL, Stuart. (ed.) *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London: Sage Publications, 2003.

HARTLEY, George. *Textual Politics and the Language Poetics*. Bloomington: Indiana University Press, 1989.

HEIDEGGER, Martin. «Para quê poetas?». Tradução: Bernhard Sylla & Vitor Moura. *Caminhos da Floresta*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1998. (p. 309-367).

HEIDEGGER, Martin. *A Origem da Obra de Arte*. Lisboa: Edições 70, 2004.

HELLER, Steven (Ed.). *The Education of a Graphic Designer*. New York: Alworth Press, 1998.

KANTANTOROWICZ, Ernst H. *The King's Two Bodies - A Study in Mediaeval Political Theology*. New Jersey: Princeton University Press, 1997.

- KOREN, Leonard & Meckler, R. Wippo. *Design Gráfico – Receitas*. Tradução: Oscar Hernández Quiles. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. *Heidegger – La politique du poème*. Paris: Galilée, 2002.
- LACROIX, Michel. *A Ideologia do New Age*. Tradução: Joana Chaves. Lisboa: Instituto Piaget, 1996.
- LAFAYE, Claudette. *Sociologie des Organisations*. Paris: Nathan Université, 2004.
- LAPOUJADE, David (ed.) *Gilles Deleuze – Two Regimes of Madness – Text and Interviews 1975-1995*. Translated by Ames Hodges & Mike Taormina. New York: Semiotext(e), 2006.
- Law, John. *Actor Network Theory and after* ("Sociological Review" Monograph) Paperback Blackwell Publishers, 1999.
- LECERCLE, Jean-Jacques. *Philosophy of Nonsense*. London: Routledge, 1994.
- LECERCLE, Jean-Jacques. *The Violence of Language*. London: Routledge, 1990.
- LEMOS, Fernando. "Uma Gota De Água Que Se Recusou Ao Dilúvio.", *Tabacaria*, 1999.
- LEMOS, Fernando. *Cá e Lá*. Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1985.
- LEMOS, Fernando. *Na Casca do Ovo*, o princípio do desenho industrial. Edições
- LEMOS, Fernando. *O Quadrado Visualterado*. São Paulo: Empório Cultural, 1991.
- LORENZ, Christopher. *A Dimensão do Design*. Tradução: Maria Celeste Araújo e Maria Rita Brito Aranha. Lisboa: Centro Português de Design. 1991.
- LUPTON, Ellen & MILLER, Abbott. *Design Writing Research*. London: Phaidon Press Limited, 1999.
- MARCUS, George E. & FISCHER, Michael M. *Anthropology as Cultural Critique*. Chicago: The University of Chicago Press, 1986.
- MARGOLIN, Victor & BUCHANAN, Richard. *The Idea of Design*. Cambridge: Massachusetts, 1995.
- MARGOLIN, Victor (Ed.). *Design Discourse – History, Theory, Criticism*. Chicago: University of Chicago Press, 1989.
- MARGOLIS, Eric & LAUCENCE, Stephen (ed.) *Concepts – core readings*. London: A Bradford Book, 1999.
- MELO, Alexandre. *Globalização Cultural*. Lisboa: Quimera, 2002.

- Mendes, Ricardo. *Imagens Teimosas: Novamente Fernando Lemos*. 2004, p.1.
- MESSERLI, Douglas (ed.). “*Language*” *Poetries. An Anthology*. New York: New Directions, 1987.
- NADAUD, Stéphane (ed.) Félix Guattari. *The Anti-OEdipus Papers*. Translated by Kéline Gotman. New York: Semiotext(e), 2006.
- NANCY, Jean-Luc. *Resistência da Poesia*. Tradução: Bruno Duarte. Vendaval, sd.
- OLSON, Charles. *Selected Writings*. New York: New Directions Book, 1996.
- PALMER & BONVICINO; Régis, Michael. *Candenciando-Um-Ning, Um Samba, Para o Outro*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001
- PALMER, Michael. “Autobiography, Memory and Mechanisms of Concealment”, in *???? The Promises of Glass*. New York: W. W. Norton & Co. , 2001.
- PALMER, Michael. “Interview: Conducted by Keith Tuma”, in *Contemporary Literature*, 30.1. Spring. 1989
- PERELMAN, Bob. *The Marginalization of Poetry: Language Writings and Literary History*. Princeton: Princeton University Press, 1996.
- PERELMAN, Bob.(ed.). *Writings/Talks*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1985.
- PERLOFF, Marjorie. *21st – Century Modernism. The New Poetics*. Massachusetts: Blackwell Publishers, 2002.
- PERLOFF, Marjorie. *Poetry On and Off the Page. Essays for Emergent Occasions*. Evanston: Northwestern University Press, 1999.
- PERLOFF, Marjorie. *The Futurist Movement. Avant-Garde, Avant Guerre, and the Language of Rupture*. Chicago: The University of Chicago Press, 1986.
- PERLOFF, Marjorie. *The Poetics of Indeterminacy. Rimbaud to Cage*. Princeton: University Press, 1981.
- POYNOR, Rick. *Design Without Boundaries – Visual Communication in Transition*. London: Booth-Clibborn Editions, 1998.
- POYNOR, Rick. *No More Rules – Graphic Design and Postmodernism*. New Haven: Yale University Press, 2003.
- QUARTERMAIN, Peter. *Disjunctive Poetics. From Gertrude Stein and Louis Zukofsky to Susan Howe*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
- RAJCHMAN, John. *The Deleuze Connections*. Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology, 2000.

RICE, Philip & WAUGH, Patrícia (ed.) *Modern Literary Theory*. New York: Oxford University Press, 2001.

ROBERTS, Neil. *A Companion to Twentieth – Century Poetry*. London: Blackwell, 2001.

Rosari, 2003.

SANTOS, Boaventura de Sousa (org.). *Conhecimento Prudente para uma Vida Decente - Um Discurso sobre as Ciências Revisitado*. Porto: Editora Afrontamento, 2003.

SANTOS, Boaventura de Sousa (org.). *Semear outras Soluções – O Caminho da Biodiversidade e dos Conhecimentos Rivals*. Porto: Editora Afrontamento, 2004.

SANTOS, Boaventura de Sousa. “Descobrimientos e Encobrimientos”, *Revista Crítica de Ciências Sociais*, nº38, 1993.

SANTOS, Boaventura de Sousa. “Identidade, Modernidade e Cultura de Fronteira”. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, nº38, 1993.

SANTOS, Boaventura de Sousa. “Por uma concepção multicultural de direitos humanos”, *Revista Crítica de Ciências Sociais*, nº48, Junho, 1997.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *A Crítica da Razão Indolente – Contra o Desperdício da Experiência*. Porto: Editora Afrontamento, 2002.

SANTOS, Maria Irene Ramalho de Sousa & RIBEIRO, António Sousa. (Orgs.). *Entre Ser e Estar. Raízes, Percursos e Discursos da Identidade*. Porto: Afrontamento, 2002.

SANTOS, Maria Irene Ramalho de Sousa. *Poesia do Mundo 1*. Porto: Afrontamento, 1995.

SANTOS, Maria Irene Ramalho de Sousa. *Poesia do Mundo 2*. Porto: Afrontamento, 1998.

SANTOS, Maria Irene Ramalho de Sousa. *Poesia do Mundo 3*. Porto: Afrontamento, 2001.

SANTOS, Maria Irene Ramalho de Sousa. *Poesia do Mundo 4*. Coimbra: Palimage, 2004.

SHELLEY, Percy B. *Defesa da poesia*. 4ª edição. Tradução: J. Monteiro-Grillo. Lisboa: Guimarães Editores, 2001.

SOARES, Maria Luisa Couto. *Do Outro Lado do Espelho*. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 2005.

TAUSSIG, Michael T. *Mimesis and Alterity: A Particular Study of the Senses*. New York: Routledge, an imprint of Taylor & Francis Books Ltd, 11 Mar 1993.

TCHEN, Adelaide Ginga. “A exposição de Lemos, Azevedo e Vespeira” in: *A Aventura Surrealista*. Lisboa: Edições Colibri, 2001.

TCHEN, Adelaide Ginga. *A Aventura Surrealista*. Lisboa: Colibri, 2001.

THAMES & HUDSON. *The Thames & Hudson Dictionary of Design Since 1900*. London: United Kingdom, 1993.

THOMPSON, Denys. *The Uses of Poetry*. Cambridge: Cambridge University Press, 1980.

TODOROV, Tzvetan. *Poética*. Tradução: António José Massano. Lisboa: Editorial Teorema, sd.

VAZ, Maria Isabel do Amaral Antunes. *Imagens da Vida – Presença: Poesia e Artes Plásticas*. Porto: Edições Universidade Fernando Pessoa, 1996.

WALKER, John A. & CHAPLIN, Sarah. *Visual Culture: an introduction*. New York: Manchester University Press, 1997.

ZIZEK, Slavoj. *Organs without Bodies – On Deleuze and Consequences*. New York: Routledge, 2004.

ZUKOFSKY, Louis. *A Useful Art - Essays and Radio Scripts on American Design*. Vol.6. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 2003.

ZUMTHOR, Paul. *Escritura e Nomadismo*. Tradução: Jerusa Pires Ferreira e Sónia Queiroz. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

8.Semânticas de identidade na palavra migrante de autoras portuguesas e-migrantes⁴⁰⁴ em França e no Canadá

Clara Moura Lourenço

“Pobre Portugal. Se não fosse a RTPI e a coragem dos emigrantes, muitos pensariam ainda que o pequeno rectângulo à beira mar plantado pertenceria ainda à Espanha. De que serviu aos heróicos marinheiros abrirem as portas de Portugal ao mundo, se cada vez se alimenta mais o Portugal pequenino que alguns não deixam crescer?”

Adelaide Ramos Vilela, **No rufar do meu tambor**.⁴⁰⁵

Introdução – Processos e percursos da investigação

Participando dos princípios orientadores declarados no texto de apresentação do **Projecto Novas Poéticas de Resistência – O Século XXI em Portugal**, este sub-projecto procura pensar a escrita de mulheres portuguesas e-imigrantes em França e no Canadá como o espaço de uma poética do testemunho que tem implícita uma dimensão performativa da linguagem (J. L. Austin), trazendo consigo o problema da acção pela escrita. O tipo de enunciação e de subjectividade que encontramos na escrita testemunhal é o ponto de partida para pensar a questão da escrita como acção em que a testemunha toma a palavra para intervir na realidade. Quais os poderes do/a escritor/a e da escrita na qual o/a escritor/a participa para mudar a

⁴⁰⁴ A utilização de uma grafia que justapõe numa palavra única os termos emigração e imigração pretende dar conta da duplicidade de um movimento refém de um processo de desterritorialização/reterritorialização que faz do sujeito migrante um ser de fronteira, habitante do limite, condenado a não pertencer a nenhum dos espaços a que se sente, paradoxalmente, amarrado e excluído dos espaços de cidadania associados à integração num território-nação. Esta questão parece-me muito importante numa discussão sobre a produção literária dos sujeitos migrantes uma vez que ela põe em causa as designações habituais obrigando-nos a repensar os conceitos de literatura portuguesa ou literatura lusófona, por exemplo.

⁴⁰⁵ Adelaide Ramos Vilela, poeta, residente em Montréal. “O rufar do meu tambor”, texto disponível no endereço <http://manuelcarvalho.8m.com/adelaidetambor.html>

realidade? Em que medida a escrita testemunhal das mulheres e-imigrantes poderá constituir uma força contra-hegemónica que desafia a linguagem e a ideologia dominantes?

Não será difícil imaginar os obstáculos que um trabalho desta natureza, exigindo uma forte componente etnográfica, vai colocar ao sujeito da investigação. Se falamos de ausências, como encontrar os textos de modo a constituir um *corpus*?

A tentativa de identificar referências nos meios de divulgação tradicionais (bibliotecas, bibliografias, catálogos de editoras, etc) revelou-se rapidamente infrutífera levando-me a procurar noutros meios de divulgação as pistas que me poderiam conduzir ao meu objecto de estudo.

O que me interessava não eram os textos que se guardam na gaveta mas aqueles que já tinham sido objecto de publicação.⁴⁰⁶ Se essa condição podia à partida parecer favorável, rapidamente me apercebi dos inúmeros obstáculos que teria que enfrentar. A primeira dificuldade surge de imediato no processo de identificação e localização dos textos e das autoras, uma tarefa que se torna ainda mais complexa quando não se dispõe de meios financeiros para custear missões prolongadas junto das comunidades, como aconteceu, no caso desta investigação, com a comunidade canadense onde não cheguei a realizar nenhuma missão, inviabilizando também a realização de entrevistas às autoras (entrevistei apenas uma autora, Aida Baptista, que reside, actualmente, em Portugal). Relativamente à comunidade residente em França, realizei duas missões em Paris – em Novembro-Dezembro de 2009 e em Abril de 2010 – que me permitiram uma maior proximidade com a comunidade e-imigrante, frequentando os locais de passagem e de convívio, estabelecendo contacto com as estruturas locais tais como associações, editores e livreiros, bibliotecas, estações de rádio e imprensa directamente ligados à e-imigração,

Foi ainda possível participar em alguns eventos culturais, representações teatrais,

⁴⁰⁶ A opção por textos já publicados prende-se com a hipótese de que a verdadeira dimensão subversiva dos textos não estará tanto no conteúdo ou na forma mas antes na procura de afirmação da singularidade feminina no espaço público, um espaço tradicionalmente ocupado pelo masculino em que a mulher não tem presença nem voz. Isto parece-me tanto mais interessante quando se fala de mulheres portuguesas e-imigrantes socializadas num espaço conservador como era o Portugal dos anos 60-70 e, na maior parte dos casos, originárias de um espaço rural.

exposições temáticas dedicadas à cultura portuguesa, salões do livro e encontros com personalidades portuguesas e francesas ligadas à divulgação da cultura portuguesa em França e também com autoras que acederam a ser entrevistadas.

Gostaria ainda de deixar claro que o recurso aos meios electrónicos foi sem dúvida uma mais-valia nesta pesquisa partilhando com outros sub-projectos procedimentos metodológicos que revelam o papel fundamental das novas tecnologias da informação na divulgação da informação.

Relativamente a este aspecto, importa salientar os serviços prestados quer por publicações electrónicas regulares de tipo jornal (Luso-jornal, www.lusojornal.fr, Portugal Vivo, <http://www.portugalvivo.com/spip.php?sommaire&lang=fr>) ou revista (*Seixo Review*, Revista de Artes & Letras na Internet, <http://www.seixoreview.com/>, *Latitudes. Cahiers Lusophones*, <http://www.revues-plurielles.org/php/index.php?nav=revue&no=17&sr=1>) quer por alguns sites de grande qualidade dedicados à divulgação de informação específica e actualizada sobre a história das comunidades. É o caso do site da **Associação Mémoire Vive/Memória Viva**, criada em 2003 por um colectivo de pessoas que as vivências ou a ligação profissional à emigração impele “a tentar compreender as condições históricas, políticas, económicas e sociais subjacentes aos fenómenos da e/imigração.” Com o objectivo de “recolher e transmitir a memória da e/imigração portuguesa dentro de um espírito de intercâmbio e de abertura” o site está disponível no endereço <http://sudexpress.over-blog.com/ext/http://www.sudexpress.org/> constituindo uma espécie de plataforma de encontro em que cada visitante é convidado a participar, deixando o seu testemunho ou entregando material que considere pertinente para a reconstrução da memória. Outro exemplo é o **Satúrnia. Letras e Estudos Luso-Canadianos** mantido por Manuel Carvalho, disponível em <http://manuelcarvalho.8m.com/> onde podemos conhecer os marcos fundamentais da história da e-imigração portuguesa no Canadá bem como outros aspectos relativos às diversas comunidades radicadas actualmente naquele país. Tanto o **Sudexpress** como o **Satúrnia** disponibilizam um precioso manancial de informação e de recursos susceptíveis de contribuir para um melhor conhecimento da história e da cultura da emigração naqueles países.

De referir ainda a importância de blogs pessoais mantidos por e-emigrantes e lusodescendentes onde se dá notícia de acontecimentos culturais ligados às comunidades e-imigrantes. E ainda os blogs pessoais de autoras onde fazem a divulgação do seu trabalho.

Num primeiro momento, o trabalho consistiu em pesquisar exaustivamente nesses meios as referências à publicação de obras de autores e autoras relacionados com a e-imigração,⁴⁰⁷ independentemente dos géneros cultivados, para posteriormente me centrar, no âmbito deste projecto, sobre a escrita de carácter autobiográfico e testemunhal das mulheres, publicada a partir do ano 2000.

Uma primeira conclusão aponta para a sub-representação das mulheres no universo de autores e de publicações. Num total de 164 autores temos 42% de mulheres contra 58% de homens, uma percentagem que está em consonância com as percentagens obtidas para cada um dos países (Canadá 41,5% contra 58,5%, França 43% contra 57%).⁴⁰⁸

Se esta primeira abordagem permitia ter uma visão geral da actividade literária em termos de produção, tornava-se necessário afinar os critérios que permitiriam identificar as autoras e os textos que melhor corresponderiam aos objectivos traçados que, como já anteriormente referido, se prendem com a reflexão em torno da dimensão testemunhal da escrita como forma contra-hegemónica de intervenção na ordem social. A publicação e a disponibilidade dos textos seriam os critérios mais fáceis de observar enquanto que a dimensão testemunhal apresentava as dificuldades inerentes à definição do próprio conceito de testemunho aplicado à escrita e à literatura. Assim, admitindo embora a possibilidade de que toda a escrita, enquanto prática que

⁴⁰⁷ No que diz respeito ao Canadá o ponto de partida foi a informação disponibilizada por Manuel Carvalho no site Satúrnia. Letras e Estudos Luso-canadianos. Para além de informação de carácter histórico sobre a “gesta luso-portuguesa”, o site disponibiliza uma longa lista de autores e autoras associados à e-imigração portuguesa no Canadá possibilitando também a consulta de outros sites, nomeadamente os sites pessoais dos autores e outras páginas em que encontramos referências à sua actividade. Em relação a França a pesquisa partiu do arquivo on-line do **Luso-Jornal**, abrangendo um total de 224 números desde o nº 38 de 01/09/2005 ao nº 262 de 23/06/2010. Também aqui encontrei muitas vezes ligações a páginas pessoais dos/das autores/autoras.

⁴⁰⁸ Sobre a questão da publicação julgo pertinente notar, em primeiro lugar, a escassez de obras de tipo antologia que poderiam ser fundamentais na divulgação da produção literária junto das comunidades mais alargadas, e em segundo lugar, a notória prevalência do masculino sobre o feminino nas poucas que existem. Identifiquei apenas uma antologia de abrangência mundial, intitulada *Da outra margem. Antologia de poesia de autores portugueses* (2001), publicada pelo Instituto Camões, onde entre 20 poetas apenas se encontram 4 mulheres, curiosamente todas elas ligadas a França. A Antologia do Círculo dos Poetas Lusófonos de Paris inclui também ela um total de 20 poetas dos quais 7 são mulheres, sendo uma delas brasileira.

procede de um corpo situado num tempo e num espaço, geográfico e social, é por isso mesmo uma escrita que dificilmente poderá iludir o registo testemunhal, a minha escolha recaiu em textos que enunciavam, de algum modo, fosse através do título, fosse através da sua inserção numa colecção ou ainda através dos temas tratados, o modo de enunciação testemunhal, deixando de fora os textos que se apresentavam sob a forma de um registo ficcional, textos a que a crítica dá geralmente mais atenção.

Fixar-me-ia então em 3 autoras luso-francesas, Alice Machado, Cristina Semblano e Paula Gonçalves, e 3 autoras luso-canadianas, Aida Baptista, Edith Baguinho e Susan Soares procurando identificar os modos próprios para declinar os traços constituintes de uma identidade migrante.

E-imigração : entre a ausência de discursos e os discursos da ausência

A emigração, foi sempre, como afirma Vitorino Magalhães Godinho (1978), uma “constante estrutural” da sociedade portuguesa, atingindo, na segunda metade do século XX, proporções de tal modo elevadas que o fenómeno havia de ficar conhecido como “a sangria da pátria.” Eduardo Lourenço (2006) fala mesmo de “êxodo” no sentido bíblico do termo, destacando deste modo quer as condições infra-humanas em que vivia uma grande parte da população portuguesa forçando-a a emigrar, quer as provações que os emigrantes viriam a enfrentar na sua demanda por melhores condições de vida em países que estavam longe de se tornar a Terra Prometida. Daí que, para Eduardo Lourenço, esta “anti-epopeia” se tenha convertido numa outra espécie de epopeia que o autor considera tão ou mais interessante que a primeira.⁴⁰⁹ Porém, se a primeira ficou gravada no nosso imaginário colectivo graças ao “estilo grandiloquo e eloquente” dos versos de Camões, os feitos dos emigrantes portugueses não encontraram (ainda?) nem poeta, nem romancista, nem historiador capaz de arrebatá-los a admiração e os aplausos dos seus compatriotas. Em vez disso, aos emigrantes colou-se uma

⁴⁰⁹ Declarações de Eduardo Lourenço na sua intervenção no documentário *Ei-los que partem – A sangria da pátria*, da autoria de Fernanda Bizarro, 4º episódio de uma série transmitida pela RTP em 2006 com o título *Ei-los que partem – História da emigração portuguesa*.

imagem composta de meia dúzia de chavões e estereótipos pouco abonatórios, e diria mesmo atentatórios, da sua dignidade pessoal e social. Uma realidade que, a meu ver, está directamente relacionada com o parco conhecimento sobre o assunto e, conseqüentemente, com a falta de reconhecimento dos muitos contributos económicos e culturais das populações emigradas para o desenvolvimento do país e a afirmação do seu papel no mundo. Mas até hoje, a emigração portuguesa, não logrou um lugar de destaque nas preocupações epistemológicas das ciências sociais e humanas de modo a reverter a caricatura grosseira do emigrante que vem de férias para se exhibir diante dos seus conterrâneos, conduzindo carros de alta cilindrada, construindo nas nossas aldeias “chalets” e “villas” de gosto duvidoso, maltratando quer a língua do país que o acolheu quer a do seu próprio país.

Muitas narrativas foram sendo construídas, umas legitimadas outras clandestinas; umas conhecidas outras escondidas, silenciadas, ignoradas; umas que revelam outras que escondem, e também aquelas que ao revelar escondem; umas que repetem a história outras que inventam histórias e se inventam na história; umas que ecoam outras que calam e que calando fazem ecoar o silêncio e revelam a ausência de outras vozes e tonalidades que só poderiam enriquecer a história, quer a história conhecida quer a história por fazer e a história por vir.

No universo infinito dessas narrativas, interessa-me reflectir sobre as ausências e particularmente sobre a ausência de vozes que digam a e-imigração a partir de dentro ou seja as narrativas que partem de um sujeito inscrito no próprio acontecimento de que dá conta. O que significa uma atenção específica a um tipo de discurso que não pode iludir a dimensão testemunhal e que, por consequência, nos obriga a pensar o estatuto literário do testemunho nas representações e no modo de construir a história da e-imigração preenchendo as falhas e os silêncios dos discursos legitimados.

Porque para lá dos discursos legitimados pelo cânone e dos que, das margens, o vão redefinindo ao mesmo tempo que se lhe opõem, existe uma terceira categoria onde se incluem os discursos que as condições de enunciação, o estatuto sociocultural dos seus autores (dependente, como diz Boaventura de Sousa Santos (2002), de classificações sociais que naturalizam hierarquias), e o estatuto do próprio discurso relativamente a uma norma que não é

questionada condenam a não existir, a não pertencer a nenhum lugar, a nenhum centro ou nenhuma margem. No caso concreto dos discursos sobre a emigração, entrariam nesta categoria os discursos que adoptam o modo de enunciação testemunhal enquanto expressão da subjectividade que experienciou o acontecimento, e mais especificamente os discursos de mulheres que a sua condição de dupla subalternidade, enquanto mulheres e migrantes, condena ao silêncio.⁴¹⁰ Um silêncio que só a palavra testemunhal enquanto forma de habitar a linguagem poderá estilhaçar, abrindo espaços de liberdade num mundo em que a sua palavra foi submetida pela autoridade do falocentrismo.

Adoptando uma perspectiva teórica enraizada na consciência da dimensão eminentemente política dos processos e das práticas científicas, a abordagem desses discursos permite, por um lado, compreender os mecanismos reguladores do *status quo* que os exclui, e por outro lado, equacionar os modos de poderem participar em dinâmicas de emancipação social baseadas na valorização da diversidade de experiências que o monolitismo da racionalidade ocidental, reivindicando-se como a única forma de racionalidade credível, submeteu à força homogeneizadora da totalidade sobre as partes, limitando a nossa compreensão do mundo e a possibilidade de o transformar num mundo mais justo.⁴¹¹ A compreensão limitada e inadequada do mundo funda-se na exclusão, destruição e negação da experiência do outro desperdiçando um manancial de outros saberes considerados inferiores, uma atitude que Boaventura de Sousa Santos classifica de arrogante por não “querer ver e muito menos valorizar a experiência que nos cerca, apenas porque está fora da razão com que a podemos identificar e valorizar.” (2002, 245)

Contra o desperdício da experiência, Santos propõe-nos uma mudança de paradigma que

⁴¹⁰ Boaventura de Sousa Santos considera a raça e o sexo como as classificações mais salientes no processo de naturalização das hierarquias. Julgo, no entanto, que a condição migrante, que podemos incluir na categoria “classe”, foi também sendo construída, e de modo mais notório nas últimas décadas, como uma condição social hierarquicamente subalterna.

⁴¹¹ Para o sociólogo Boaventura de Sousa Santos, a modernidade ocidental, fundada na razão metonímica onde o todo prevalece sobre as partes, tem uma compreensão limitada do mundo e de si própria pois não inclui a possibilidade de diálogo com outros saberes e outras filosofias que não seja o saber científico e filosófico de parâmetros ocidentais deixando de fora todos os saberes e experiências que não se regem por esses parâmetros que transformaram a ciência moderna e a alta cultura ocidentais em critérios únicos de verdade e de qualidade estética. Para Santos, não tendo uma compreensão abrangente e adequada do mundo, a razão metonímica compromete a sua transformação em termos emancipatórios produzindo antes exclusão, destruição e silenciamento.

passa pela adopção de uma “ecologia de saberes” promotora do diálogo entre a multiplicidade de saberes produzidos na sociedade, dentro e fora dos centros de poder, confrontando o conhecimento científico com outras formas de conhecimento e outros modos de ler o mundo. Só uma “ecologia de saberes”, fundada no princípio de incompletude de todos os saberes, permitirá ultrapassar a “monocultura do saber e do rigor científicos” onde os saberes de outra natureza são desvalorizados e relegados para segundo plano.

A “ecologia de saberes” convoca por seu turno uma alternativa metodológica aos procedimentos habituais das ciências sociais consubstanciada numa “sociologia das ausências” que tem por objectivo “transformar objectos impossíveis em possíveis e com base neles transformar as ausências em presenças (...) centrando-se nos fragmentos da experiência social não socializados.” (Santos: 2004, 246)

As investidas literárias – sob a forma de testemunho, de histórias de vida, de poemas, de fragmentos autobiográficos – de mulheres e-imigrantes são alguns desses “objectos impossíveis” que uma “sociologia das ausências” ao serviço da “ecologia de saberes” permite resgatar do anonimato para os pensar enquanto possíveis manifestações de resistência e, conseqüentemente, de modalidades de participação e de integração social.

Identificando as ausências

Há muito que a apetência dos portugueses pela viagem e pela descoberta de outros mundos se tornou lendária e entrou no nosso imaginário colectivo encobrendo sob o véu da aventura e do heroísmo patriótico o carácter tantas vezes trágico da nossa diáspora.

Diversos foram os motivos e as motivações que, ao longo da história, impeliram as gentes a partir e a procurar noutras paragens formas de vida mais consentâneas com os seus desejos e aspirações. E nem sempre a partida foi uma escolha livre e pessoal mas antes uma injunção ditada pelas condições históricas, políticas, sociais e culturais do país.

Quaisquer que tenham sido as razões, todos os movimentos migratórios deixaram marcas na história e na cultura portuguesas. E desde logo na própria demografia. Se hoje em dia o

impacto dos fluxos de emigração na demografia é contrabalançado pela imigração,⁴¹² a nossa condição diaspórica mantém-se e encontra-se bem patente na dimensão das comunidades portuguesas espalhadas pelo mundo, estimando-se, de acordo com fontes da Direcção-Geral dos Assuntos Consulares e Comunidades Portuguesas (citada por Rego 2007), a cerca de cinco milhões de pessoas, ou seja, o equivalente a 40% dos residentes em território nacional.⁴¹³ Mas mesmo se, como sustenta Maria do Céu Cunha Rego (2007), o conceito de “comunidades portuguesas” carece do rigor estatístico e jurídico, o mesmo não deixa de ser, como afirma também esta autora, “um conceito identitário, uma pertença reivindicada e assumida, uma herança a que não se renuncia.”

A força destes números poderá ajudar a imaginar o alcance dos efeitos decorrentes de um fenómeno desta natureza, embora não seja suficiente para dar conta da diversidade das marcas que a emigração portuguesa foi deixando e continua a deixar no nosso imaginário colectivo, definindo e redefinindo a nossa identidade e o nosso lugar no mundo. No entanto, e não obstante a migração ter-se tornado uma das metáforas mais fecundas da actualidade quando se fala de questões de identidade, o nosso conhecimento sobre as dinâmicas da emigração portuguesa e as suas repercussões na identidade cultural, tanto dos que ficaram como dos que partiram é ainda muito escasso.

A simples consulta da longa lista bibliográfica disponível no site do recém-criado (2008)

⁴¹² A livre circulação dos cidadãos comunitários no espaço europeu dificulta o balanço contabilístico entre emigração e imigração em Portugal e sobretudo torna difícil, se não impossível, ter uma percepção exacta do volume da emigração portuguesa nos últimos anos. Mas sabemos que ela existe e que se tem vindo a intensificar, embora camuflada pelo discurso eufemístico dos responsáveis políticos que, em vez de emigrantes, preferem falar de “cidadãos portugueses residentes no estrangeiro” ou de “cidadãos europeus”, desresponsabilizando-se assim de uma política activa que vise a salvaguardar os interesses desses cidadãos nas sociedades de acolhimento onde, como afirma Cristina Semblano (uma das poetisas que faz parte do *corpus* desta investigação) num artigo intitulado “Os novos emigrantes” publicado no jornal *Público* de 26 de Dezembro de 2010, “vivem muitas vezes em situações de grande precariedade e em zonas de não-direito.”

⁴¹³ Esta percentagem não inclui apenas aqueles e aquelas que conservaram a nacionalidade como também os seus familiares e descendentes, independentemente de manterem ou não a nacionalidade portuguesa. Mas ainda que se considerem apenas os que correspondem ao critério jurídico da nacionalidade portuguesa – pondo de lado as pessoas com binacionalidade que adoptaram também a nacionalidade do país onde residem – Portugal é o Estado-membro da União Europeia com a maior comunidade nacional a residir no estrangeiro, perfazendo 11,68% da população total, e o segundo país da OCDE, a seguir à Nova Zelândia. (Cf. Rego: 2007)

Observatório da Emigração,⁴¹⁴ permite avaliar a predominância dos estudos que privilegiam os indicadores de carácter histórico (numa perspectiva descritiva), político e económico sobre aqueles que procuram compreender as repercussões que o fenómeno possa ter tido nas diversas manifestações culturais.

Começamos por notar o silêncio que pesa sobre as mulheres, subsumidas pelo genérico masculino na generalidade dos estudos sobre migração, pois raramente a migração das mulheres é considerada de forma autónoma. Nesta longa lista bibliográfica apenas 4 trabalhos incidem especificamente sobre as mulheres migrantes. E, no entanto, como sugere Caroline Brettell num desses trabalhos intitulado precisamente “Women are Migrants too: a Portuguese Perspective” (1996), as mulheres também emigraram (emigram).⁴¹⁵

A prioridade acordada à perspectiva económica é uma das razões apontadas para explicar a maior visibilidade dos homens em relação às mulheres quando se fala de e-imigração. Contudo, essa visibilidade hegemónica do masculino é o primeiro sinal de discriminação das mulheres: em primeiro lugar porque se faz tábua rasa da participação das mulheres na economia, reproduzindo um sistema social que essencializou as funções de mãe e de dona de casa levando à conseqüente menorização do seu papel no mercado de trabalho onde, no caso da e-imigração, se concentram em actividades como os serviços e, principalmente, os serviços privados;⁴¹⁶ e, em segundo lugar, porque o trabalho doméstico no seio familiar, onde, para além

⁴¹⁴ Como se pode ler na página de apresentação, o Observatório da Emigração “foi criado em 2008, com base num protocolo entre a Direcção-Geral dos Assuntos Consulares e Comunidades Portuguesas (DGACCP) e o CIES/ISCTE – Centro de Investigação e Estudos de Sociologia, ISCTE – Instituto Universitário de Lisboa (ISCTE-IUL)” tendo iniciado a sua actividade em Janeiro de 2009, para responder a dois objectivos principais:

- produzir e disponibilizar informação sobre a evolução e as características da emigração e das comunidades portuguesas;
- contribuir para a definição de políticas públicas neste domínio.

⁴¹⁵ De acordo com Jorge Portugal-Branco, a taxa de feminização da população portuguesa radicada em França tem vindo a aumentar: em 1954, as mulheres constituíam cerca de um quarto (27%) do efectivo, tendo em 1968 passado a representar um terço (35,4%). O importante reagrupamento familiar da década de 70 começou a equilibrar a situação (em 1975, 46,2% de mulheres), tendência que se confirma desde essa altura e que, a médio prazo, dada a diferença de esperança de vida entre os dois sexos, se traduzirá por uma ligeira preponderância numérica da presença feminina. (Branco: 2001, 149)

⁴¹⁶ Em França, o recenseamento de 1999 mostra precisamente que entre a população activa, de nacionalidade portuguesa, 73% das mulheres contra 18,8% dos homens trabalha no sector dos serviços, sendo que 56,8% das mulheres e 3,2% dos homens está afectada aos serviços privados. (Cf. Gérard Noiriel,

do trabalho quotidiano da limpeza da casa e da confecção das refeições, não raro as mulheres contribuem para a economia familiar produzindo peças de vestuário e artefactos decorativos, não é contabilizado nos indicadores económicos.

Mas outros silêncios saltam à vista nesta bibliografia.

Como entender, por exemplo, a total ausência de estudos sobre as representações da emigração nas artes e na literatura? Ou ainda o facto de não se encontrar nessa bibliografia nenhuma referência aos diversos estudos realizados sobre a produção literária de emigrantes, nomeadamente, para citar apenas dois exemplos, aos trabalhos de Graça Capinha sobre a poesia de emigrantes portugueses nos Estados Unidos e no Brasil e de Ana Paula Coutinho sobre a escrita de emigrantes e luso-descendentes?⁴¹⁷ Como interpretar estas ausências?

E como explicar o facto de não encontrarmos nessa lista bibliográfica, ou em qualquer outro espaço deste site oficial sobre a emigração e as comunidades portuguesas, referências a produtos culturais tais como romances, autobiografias, poemas, teatro, filmes, etc., que, a meu ver, poderiam contribuir para um conhecimento mais abrangente do fenómeno nas suas vertentes socioculturais?⁴¹⁸ Devemos concluir que não existem? De que nos fala este silêncio?

Poderemos ver aí uma manifestação do desinteresse e indiferença que se verificam tanto nas sociedades de origem como nas sociedades de acolhimento e que estão bem patentes, por

Le creuset français. Histoire de l'immigration XIX-XX siècle, 1ª edição em 1988, reeditado e actualizado em 2006)

⁴¹⁷ Os trabalhos destas investigadoras surgem na sequência de projectos de investigação que procuram equacionar as representações da identidade nas práticas culturais. O projecto “Emigração e Identidade”, levado a cabo no Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra, foi coordenado por Graça Capinha (1997) que desenvolveu um trabalho sobre poesia de emigrantes portugueses no Brasil (esta investigadora já antes (1991) havia realizado uma pesquisa sobre poesia de emigrantes portugueses nos Estados Unidos), e “Interidentidades” do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, da Universidade do Porto, em que Ana Paula Coutinho desenvolveu pesquisa sobre a literatura de emigrantes e luso-descendentes em França e no Canadá? De um e de outro desses projectos resultaram diversas publicações em revistas nacionais e internacionais mas nenhum deles consta da lista bibliográfica divulgada pelo Observatório da Emigração.

⁴¹⁸ É curioso notar a inclusão de um texto de carácter autobiográfico da autoria de Marie Olivier-Ziglioli intitulado *Mensonge & abandon*, publicado em 2009, mas sem qualquer observação que permita identificá-lo como tal. Isto leva-me a questionar a pertinência deste tipo de bibliografia sem outro critério de organização que não seja o da ordem alfabética. Tratando-se de um organismo oficial cuja actividade é centrada na “recolha, análise e disponibilização de indicadores estatísticos e de outra informação documental, de diferentes origens, sobre a emigração e as comunidades portuguesas”, seria aconselhável que essa informação, nomeadamente a informação bibliográfica, fosse criteriosamente organizada por áreas temáticas, facilitando assim a consulta. Dado tratar-se de um serviço à investigação, justificar-se-ia mesmo uma bibliografia comentada. A identificação deste título como sendo uma autobiografia só foi possível porque eu própria já conhecia a obra.

exemplo, na não inclusão de referências substantivas à e-imigração nos programas educativos e que redundam, conseqüentemente, em desinteresse das populações em geral?⁴¹⁹

Relativamente a Portugal, há, muitas vezes, nas comunidades, o sentimento generalizado de que a indiferença das entidades oficiais é motivada pela vergonha de assumir um episódio da história que é visto, na realidade, como uma anti-epopeia cujos motivos pouco laudáveis a tornam susceptível de manchar a glória do “peito ilustre lusitano.” Uma indiferença, ou mesmo um apagamento, muitas vezes sentida pelas comunidades como uma ofensa, ou uma traição, como transparece nas palavras magoadas da poeta Adelaide Ramos Vilela ao referir-se à “Pátria-mãe-madrasta que se esqueceu dos seus próprios filhos”,⁴²⁰ mágoa que ouvi também expressar em muitas das entrevistas que tenho vindo a realizar no âmbito desta investigação.

Já quanto aos países de acolhimento, a ideia de marginalização e de silenciamento, é sublinhada por Michel Oriol, sociólogo francês que há décadas se vem debruçando sobre a emigração portuguesa, como resultante do enviesamento do conceito de integração que leva a considerar que um grupo que não tem expressão política e do qual não se ouve falar, como é o caso dos portugueses, está totalmente integrado.

Ora, no Editorial de um número dos *Cahiers de l'Urmis* (2004), exclusivamente dedicado aos portugueses em França, Oriol constata a actualidade das conclusões sobre os traços representativos da imigração portuguesa a que chegara num trabalho levado a cabo nos anos 80, nomeadamente no que diz respeito à sua invisibilidade quer política quer cultural. Segundo o autor, para a maioria dos franceses, contrariamente ao que acontece com outras comunidades imigrantes cujas produções culturais (música, literatura, cinema) têm vindo a ganhar grande visibilidade, a presença dos portugueses em França apenas evocaria hoje uma imagem, quase extinta, de Linda de Souza ou a presença de Robert Pires na equipa de França de futebol.

Outro estudioso da emigração portuguesa em França, Albano Cordeiro, chama também a

⁴¹⁹ Em relação ao desinteresse da sociedade pelas questões da emigração, recordo particularmente uma conversa em que a professora, e também ensaísta e autora de poesia e ficção, Maria Graciete Besse se referia à marginalização que, nos meios académicos, recai sobre as temáticas relacionadas com a e/imigração e que se reflecte no pouco entusiasmo que essas temáticas despertam nas alunas e alunos que frequentam as suas aulas na Sorbonne e que preferem continuar a trabalhar sobre autores consagrados.

⁴²⁰ Adelaide Vilela, “O rufar do meu tambor”, op. cit.

atenção para a ambiguidade do conceito de integração, verificada nas divergências entre as declarações das “personalidades oficiais” e as afirmações de “todas as pessoas que têm conhecimento do terreno”, como um dos factores responsáveis pela situação de segregação e apagamento a que a comunidade portuguesa em França tem sido votada.

A verdade é que os resultados da investigação parecem não interessar os que pretendem dar uma opinião sobre os portugueses de França. Para já, esses trabalhos são pouco conhecidos. Para dar um exemplo, num número especial da revista do Jornal do Fundão de Agosto 2005 (com o título: "Longe da vista, perto do coração - Portugueses em França"), todas as personalidades oficiais dizem que os portugueses estão integrados e, em contrapartida, todas as pessoas que têm conhecimento do terreno têm tendência a problematizar a questão da dita "integração" dos portugueses. A razão duma tal divergência é um assunto que merece ser discutido. O problema central é o que se entende por "ser" ou "estar integrado. Para dar um exemplo: se "integrado" é ter um nível de vida de classe média, pode-se dizer que os portugueses estão "integrados". Se ser "integrado" é "não dar nas vistas" (fazer mesmo esquecer a presença portuguesa para não criar reacções da parte francesa), podem também ser considerados "integrados". Mas se "integrado" quer dizer ser co-participante da sociedade em que se vive, a questão põe-se - pelo menos - quanto ao nível de integração dos portugueses. (...)Pode-se estar "não integrado" e (con)viver pacificamente com o resto da sociedade (sob a forma de "não chateia ninguém"). Mas então falta um elemento da convivência social porque as pessoas não se sentem envolvidas no que se passa, sob o ponto de vista social e político, na sociedade onde vivem.

Relativamente ao Canadá, os dados são mais escassos mas, de acordo com declarações de Onésimo Teotónio de Almeida numa entrevista concedida ao *Jornal de Letras Artes e Ideias* de 4 de Janeiro de 2011, os portugueses parecem integrados embora se adaptem “sem se dissolverem” na cultura dominante:

Fazem muito bem a sua vida no meio de outra [cultura] maior, por vezes mesmo distraídos da existência dela. Como que evitam o choque cultural agarrando-se à sua maneira de estar e cedendo apenas no inevitável.

Curiosamente, numa entrevista anterior (31/08/2010), disponibilizada no site do Observatório da Emigração, Onésimo Teotónio de Almeida refere que foram as mulheres que melhor se integraram na cultura de acolhimento:

porque se libertaram imenso, começaram a usar o carro e, por necessidade, aprenderam inglês. Os homens habituaram-se a recuar para não se sentirem embaraçados, não se esforçaram por aprender a língua e, ao fim de alguns anos, são as mulheres que possuem os conhecimentos linguísticos e culturais suficientes para se desembaraçarem. Quando regressam a Portugal ou vêm de férias, há mulheres que, se vão para a sua terra natal, se sentem amarradas. Nos EUA gozam de uma liberdade e de um poder que aqui não encontram. Não há nenhum estudo sobre isso, mas recomendo vivamente que alguém se ocupe desta problemática numa tese. Tem aí uma mina.

O que acabo de referir justifica que se continue a trabalhar no sentido de resgatar do silêncio as marcas da imensa riqueza da experiência de um povo que soube transformar as adversidades em oportunidades, marcas essas que se encontram em primeiro lugar nos objectos e artefactos culturais que as culturas de elite têm menosprezado. Daí o meu interesse pelas incursões das mulheres e-imigrantes nos territórios da escrita e pelos seus esforços para publicar as suas obras que, a meu ver, constituem em si mesmo modos de resistir ao apagamento e invisibilidade contra uma sociedade em que as experiências singulares são cada vez mais derogadas pela vertigem homogeneizadora dos cânones, uniformizando os sentimentos e os modos de sentir reduzindo o outro ao mesmo.

Quando o silêncio incita a tomar a palavra: da escrita como resistência

Atendendo à amplitude do fenómeno migratório português, seria naturalmente expectável que se viesse a verificar, quer na sociedade portuguesa quer nas comunidades de acolhimento, uma presença significativa de sinais das interações socioculturais entre elas, nomeadamente no que diz respeito à produção de objectos culturais portadores das marcas de uma experiência habitualmente descrita como uma ferida indelével na relação do sujeito com o mundo. Contudo,

e limitando a análise ao campo literário, esta investigação vem corroborar o que investigadores como Graça Capinha (2001), Ana Paula Coutinho (2006), ou Daniel Lacerda (2006), entre outros, têm vindo a verificar. Ao longo de um trabalho, levado a cabo durante mais de dez anos, sobre a poesia de emigrantes portugueses nos EUA e no Brasil, Graça Capinha verifica que “[e]m Portugal pouco ou nada se conhecia acerca desta escrita, excepto algumas antologias absolutamente marginais – o mesmo podendo dizer-se em relação aos países de recepção.” (Capinha: 2001, 128) Por sua vez, Ana Paula Coutinho, faz notar que “a emigração portuguesa (nas suas diferentes vertentes) tendeu a ser ignorada ou subestimada tanto na literatura portuguesa como nas literaturas estrangeiras” (Coutinho: 2006, 4), uma afirmação reforçada por Daniel Lacerda ao constatar que “[a] componente cultural e literária do migrante tem tendência a ser minorizada e rejeitada.” (Lacerda: 2006, 17)

Já relativamente ao Canadá, não deixa de surpreender o optimismo de Vamberto Freitas (texto disponível em <http://manuelcarvalho.8m.com/vamberto.html>, consultado em 30 de Janeiro de 2011.) que vê na publicação de romances de jovens luso-descendentes como Katherine Vaz ou Erika de Vasconcelos a afirmação

da "nossa" presença nesse outro grande movimento literário de fim de século nas grandes sociedades multiculturais, como os Estados Unidos e o Canadá. Imigrantes e seus descendentes, numa etapa histórica de maior integração no seio dessas sociedades, penetraram em números crescentes nas universidades e o resultado é esta ebulição criativa, em que os outrora marginalizados ou conscopicamente mal representados na literatura dos seus países de acolhimento estão como que a ripostar com grandeza e segurança, passando dessas margens para o *mainstream* cultural e literário das mesmas sociedades.

Haverá motivo que justifique um tal optimismo?

A emergência de uma nova geração de autores e autoras luso-descendentes integrados nas culturas de acolhimento pode constituir um factor

Estas constatações são ainda mais evidentes no que diz respeito às mulheres que a sua condição de mulheres e migrantes coloca numa posição de dupla subalternidade. É assim que este projecto de investigação, a que subjaz uma preocupação epistemológica centrada na

dimensão testemunhal de uma poética da identidade na escrita de mulheres migrantes, ganha forma no pressuposto de que a escrita de carácter testemunhal de mulheres portuguesas e-imigrantes constitui uma manifestação de resistência ao silêncio que recai por um lado sobre a e-imigração enquanto facto de sociedade e por outro sobre a vivência, a partir de um corpo feminino, de um acontecimento fracturante com implicações decisivas na relação do sujeito com o mundo.

Mesmo não apresentando sinais evidentes de qualquer intenção provocatória, não podendo por isso falar-se de vanguardas, esses discursos irrompem no espaço público como formas que têm latente um carácter de transgressividade da ordem estabelecida. Uma transgressividade que pode advir do estatuto do sujeito da enunciação e também do estatuto do próprio discurso.

Pensar esse silêncio é, por um lado, pensar o valor simbólico da emigração em geral, e da emigração feminina em particular, no contexto das representações nacionais sobre a identidade e, por outro lado, pensar o valor da palavra testemunhal nessas representações. Isto conduz-nos, conseqüentemente, ao questionamento sobre o valor literário do testemunho e sobre as conexões existentes entre a instituição literária e as demais instituições reguladoras da sociedade, legitimando o que se diz, quem diz e como se diz, isto é quais os temas dignos de serem pensados, quem pode pensá-los e quais as vozes e os modos legitimados para os tornar públicos.

A reflexão teórica sobre a literatura testemunhal encontra-se refém da crítica literária em torno da escrita dos sobreviventes do Holocausto pensada na sua relação com a memória traumática do acontecimento. Se por um lado, o género testemunhal conquistou um lugar de destaque no território literário, por outro lado, são os seus próprios cultores, sobreviventes de um acontecimento que colocou o ser humano face ao limite, que ao pôr em causa a possibilidade de testemunhar pelas vítimas, por aqueles homens e aquelas mulheres que sucumbiram e que a tragédia silenciou para sempre, vão também questionar a possibilidade e a legitimidade do testemunho literário, recentrando a questão da literariedade não no testemunho em si mas antes no discurso e no trabalho sobre a linguagem para dizer o indizível. Por isso, nem todos os testemunhos merecem a mesma consideração da crítica, podendo mesmo falar-se

de uma hierarquização da palavra testemunhal fundada num discurso que convoca os princípios tradicionais da literariedade para relegar para as margens do literário as escritas que enraízam no factual e na experiência dos sujeitos.

A resistência não passa, pelo menos de forma sistemática como no caso das vanguardas, por modalidades de experimentação com a linguagem, e não estará tanto no conteúdo e na forma do que se escreve mas antes na ousadia do gesto escrevente e na consequente luta pela publicação dos textos, forçando, muitas vezes, a entrada num mundo ciosamente guardado pela arbitrariedade de uma lei que decide sobre a (im)possibilidade de certos objectos poderem ter o estatuto de objecto literário.

Porque escrever é uma outra forma de dizer, se dizer, de tomar a palavra fazendo dela um “meio” de existência, afirmando assim a dimensão discursiva do mundo, do ser, do pensar, em íntima relação com o fazer ou melhor dizendo com o fazer-se, remetendo para o sentido primevo da palavra “poética”, “o primeiro fazer da primeira forma”, tal como é entendida neste projecto de investigação sobre “Novas Poéticas de Resistência.”

A escrita como testemunho, como modo de “tomar a palavra”, de apropriar-se dela e com ela (des)tecer a trama e os laços que nos unem aos outros e ao mundo (e ao mesmo tempo nos separam deles) descobrindo-se parte desse mundo e descobrindo também os meios e os modos de participar pela linguagem na sua construção. A escrita como espaço de descoberta do valor insuspeitado da linguagem, da sua plasticidade e das possibilidades que ela nos oferece de entrar e sair do mundo tal como é e de construir mundos outros, heterotopias em divergência com a ordem que nos aprisiona na trama das muitas tapeçarias urdidas de palavras legitimadas (Capinha: 1997). A escrita ainda como meio de contrariar a corrente que nos arrasta na força fantasmagórica do real enquanto produto humano, socialmente “forjado”.

Referindo-se, a propósito de autobiografias operárias, à importância da escrita enquanto processo de reflexão sobre si e sobre o mundo, Maria Irene Ramalho Santos sustenta que “a simples decisão de escrever uma autobiografia pressupõe um razoável grau de consciência literária (...) uma certa fé poética: a convicção de que a fixação da auto-reflexão pela escrita é uma experiência válida de auto-gnose susceptível de ser partilhada de uma forma socialmente

fecunda através da leitura.” (1980, 119)

Só quem tem noção, mesmo que vaga, do poder da palavra e da força potencialmente arrebatadora da sua fixação escrita, se dará ao trabalho de oferecer o seu auto-retrato à desprevenida ignorância de coevos e vindouros. Uma autobiografia é a dádiva (ou o presente) pessoal de um passado, a que a leitura traz a dinâmica essencial do futuro na compreensão.

Escrever é então uma forma de endereçamento ao outro, um meio de afirmar a separação e estabelecer a relação, uma entrega que não se compraz com o que está dito e que ao procurar dizer, se dizer, de outro modo descobre no uso da linguagem o seu poder transformador. Um processo de “criação da própria palavra e da palavra própria”; um meio de “produção própria e activa de um sentido próprio, não de um consumo passivo de sentidos alheios”; um método de “criação de uma linguagem própria, capaz de dar resposta pela palavra, e não pelo silêncio, ao ataque desrealizante e mistificador de palavras e linguagens outras” (MIRSS: 1980, 121).

Dar testemunho: uma prática de escrita autopoética

Ao trazer a questão da escrita de carácter testemunhal de mulheres portuguesas e-imigrantes para um debate travado no âmbito de um projecto de investigação sobre poéticas de resistência em Portugal, pensava focalizar a atenção sobre os conteúdos e os temas dos textos e não tanto sobre o reconhecimento de uma subjectividade associada a o modo particular de enunciação. Contudo, à medida que a investigação ia avançando, pareceu-me que mais do que os temas que, em última análise, repetiam o que encontramos em muitos outros textos de emigrantes, seria mais interessante tentar compreender os factores inerentes à desvalorização e mesmo à exclusão do campo literário de textos que põem em cena uma subjectividade associada a o modo particular de enunciação da experiência da migrante.

Como já anteriormente referi, mais do que as temáticas e os conteúdos dos textos é, antes de mais a emergência no espaço público de uma literatura que assume o testemunho como modo

de enunciação da experiência migrante que faz desses textos objectos contra-hegemónicos susceptíveis de fender os consensos em torno do essencialismo do facto literário e dos seus critérios de literariedade. Porém, como também verificámos, a publicação não é condição suficiente para garantir a visibilidade e o reconhecimento da sua existência, sobretudo porque o contexto sociocultural em que estes textos aparecem não permite identificá-los como pertencentes a um território literário definido segundo os princípios das relações língua-nação, colocando-os de imediato num espaço de fronteira entre duas línguas e duas nações que faz com que estejamos perante uma literatura sem nome e sem o estatuto jurídico que o nome pode conferir. Uma literatura que não o é verdadeiramente, pelo menos segundo as leis que regem o literário.⁴²¹

Esta investigação levou-me a verificar que, por hora, porque não podemos nomeá-la, a escrita de mulheres portuguesas e-imigrantes é ainda uma escrita que pouco ou nada conta no panorama literário quer em Portugal, quer nos países de acolhimento, seja a França ou o Canadá. A sua irrupção no espaço público pode, no entanto, forçar a crítica a pensar leis que regem o reconhecimento dos objectos literários e a perceber que, tal como os contextos de emergência desses objectos, também o processo que permite reconhecê-los tem que ser dinâmico incorporando tanto os sujeitos como os modos de enunciação.

O que acabo de dizer leva-me a afirmar a possibilidade de um certo paralelismo entre a escrita de mulheres e-imigrantes e as vanguardas no que diz respeito ao seu poder para desafiar o *status quo*. Em ambos os casos, a força transgressiva da escrita advém de uma singularidade discursiva marginalizada que se procura afirmar contra as normas impostas por um centro que institui as leis do reconhecimento dos textos enquanto objectos literários. Podemos ainda dizer que, de certo modo, quer a escrita testemunhal de mulheres e-imigrantes quer a escrita de

⁴²¹ Na sua tese de doutoramento intitulada *La dimension testimoniale au miroir dans Habel de Mohammed Dib et La plus haute des solitudes de Tahar Ben Jalloun. Contribution à une épistémologie de l'écriture de la migration maghrébine*, Maria Angela Capossela (2007) interroga-se sobre os modos de nomear a literatura de origem magrebina que escrevem sobre a e/imigração, mostrando que a expressão “littérature issue de l’immigration” revela a ausência de estatuto jurídico fundado na lei que define o objecto literário com base nas relações língua-nação e que a expressão “littérature maghrébine francophone” silencia a emigração. Segundo a autora, é o poder de nomear de acordo com a lei (uma lei baseada na relação língua-nação) que dá existência ao objecto pela aquisição de um estatuto jurídico. Uma literatura sem nome ou cujo nome não possui estatuto jurídico, não existe.

vanguarda, configuram formas de literatura menor, tal como é definida por Deleuze e Guattari, enquanto facto de pessoas que pertencem a uma minoria e escrevem numa língua (maior) que não é a sua e/ou pessoas que estão num lugar que não é o seu país de origem escrevendo também numa língua que, quer seja a língua do país de acolhimento quer seja a língua do país de origem, já não é totalmente sua. São línguas em que o sujeito procura reencontrar a unidade perdida, “à la recherche de deux pays/ Parlant des langues où je me perds/ dans des nébuleux plans désaxés” como diz Alice Machado no poema *Ma Patrie Intérieure (Éclats: 19)*, em que persiste um sentimento de deriva e de incompreensão como afirma Paula Gonçalves

Era finalmente à hora do jantar que pais e filhos se reuniam num encruzilhar de palavras cegas, trôpegas, desesperadamente à busca dum dicionário bilingue que as reabilitasse na sua forma vernácula com o seu sentido genuíno. (*Âncora Estilhaçada: 146*)

Se no caso das vanguardas, a opção pela língua do outro pode constituir uma outra forma de experimentalismo ditada pela vontade consciente de intervenção e de provocação das normas, no caso da escrita migrante a opção por escrever numa ou outra língua deve ser pensada em função do valor simbólico que cada uma delas detém. Escrever na língua do país de acolhimento poderá revelar as relações de subordinação de uma língua à outra ou esconder a ferida narcísica de não se sentir à vontade na língua supostamente materna. Esta aparece sob a forma de silêncio, constituindo um rasto, uma marca da dominação que remete também para a impossibilidade de dizer tudo o que há para dizer.

A questão da língua é um tema recorrente na maioria das autoras estando associada à definição da identidade e da pertença a uma tradição cultural e a uma identidade nacional onde pontuam os símbolos que contribuíram para imaginá-la e idealizá-la.

Assim, Cristina Semblano celebra a língua como marca universal que lhe abre as portas para o conhecimento de outros mundos:

A minha LÍNGUA
Sabe a terra
cCom laivos de mar
Irradia da Península
É favela
Sabe a China e a Timor

Oriental. Tem a cor mesclada da pele
Declina todas as estações do Tempo
É Sul a agarrar o Norte
É Norte a Sul do Tempo.
(...)
É dessa LÍNGUA
Que vejo o mar
O mar que a levou
Ao mundo
E me ensinou a sussurrar Os segredos que o mundo
Deu à minha LÍNGUA
Para ela devolver ao mar.

E onde quer que me encontre
Ponto cardeal, eixo, fuso,
Horizonte
É em português que ouço
O grito dos pássaros
O murmúrio da fonte
O apelo dos barcos
O sonho alucinante da noite.
(*A minha língua*: 31-33)

Edith Baguinho celebra a vantagem da imersão simultânea nas duas línguas como um enriquecimento pessoal mas também artístico:

"A language is one of the great gifts of the Holy Spirit and growing up always immersed in English and Portuguese did much to flavour my present reality and art." (*Ode to Tio Calião and Tia Dores*)

E é também na língua, nas línguas, que se inscreve o sofrimento do e-imigrante, esse sofrimento que justifica o testemunho como expressão da experiência traumática da perda irreparável que faz do e-imigrante, para sempre, um ser de fronteira que “pertence a todo o lado e a nenhum, porque teve ânsias de mergulhar raízes no mar mas deixou a alma em terra. (...) gente sem terra, sem pátria, escanchada entre dois mundos, suspensos do partir e do voltar.”
(Aida Baptista: *Passaporte Inconformado*, 14-15)

A escrita das vivências e experiências resultantes da condição de e-imigrante leva o sujeito a

estabelecer uma relação singular com o testemunho, com a lembrança e a memória no espaço público, uma relação que parte da indagação sobre o modo de ser e estar no mundo abalado pela experiência de desterritorialização/reterritorialização, uma experiência declinada nos temas da perda de referências físicas e simbólicas que se inscrevem no corpo – e também no corpo do texto e da linguagem – como trauma.

Contudo, trata-se de uma escrita que não se limita a atestar a perda do mundo, revelando ao mesmo tempo uma prática autopoietica de reconstrução de si e do mundo, de si no mundo, como atesta o poema de Paula Gonçalves (2004: 293) que julgo ideal para encerrar este relatório

Quero papel branco
com círios e viagens
maravilhosas, em eco
de partida para o além.

Vejo com as minhas letras
cegas, mundos que se
adivinham, esses que
só a alma conhece.

BIBLIOGRAFIA

Arroteia, Jorge (2001), "[As comunidades portuguesas no mundo](#)", *Janus*, 136-137.

Batista, Adelaide, Freitas, Vamberto (1996), «Women's literary contribution in the portuguese region of the Azores», in Susan Pérez Castillo (Org) *Engendering Identities*, Porto, Edições Universidade Fernando Pessoa. Disponível no endereço electrónico <http://alfarrabio.di.uminho.pt/vercial/letras/ensaio08.htm>, consultado em 20/01/2011.

Branco, Jorge Portugal (2001), "[A comunidade portuguesa em França \(I\)](#)", *Janus*, 148-149.

Branco, Jorge Portugal (2001), "[A comunidade portuguesa em França \(II\)](#)", *Janus*, 150-151.

Brettell, Caroline (1996), "Women are migrants too: Portuguese Perspective", in George Gmelch e Walter Zenner (Orgs.) *Urban Life. Readings in Urban Anthropology*. Long Grove: Waveland Press, 245-258.

Capinha, Graça (1997), "Ficções credíveis no campo da(s) identidade(s): a poesia dos emigrantes portugueses no Brasil." *Revista Crítica de Ciências Sociais*. 48 (1997) 103-146.

CAPINHA, Graça (2002), "A Magia da Tribo. Para uma concepção agonista e poética dos discursos e das identidades: a desterritorialização das palavras na poesia L=A=N=G=U=A=G=E e na poesia dos emigrantes portugueses", in Maria Irene Ramalho e António Sousa Ribeiro (org.s). *Entre Ser e Estar. Raízes, Percursos e Discursos da Identidade*. Porto: Afrontamento, 115-141.

Capossela, Maria Angela (2007), *La dimension testimoniale au miroir dans Habel de Mohammed Dib et La plus haute des solitudes de Tahar Ben Jalloun. Contribution à une épistémologie de l'écriture de la migration maghrébine*. Tese de doutoramento em literatura francesa apresentada à Universidade de Lyon 2, disponível no endereço electrónico theses.univ-lyon2.fr/documents/getpart.php?id=1020&action=pdf, consultada em 25 de Janeiro de 2011.

Casanova, Pascale (2002), "La tragédie des hommes-traduits ou l'impossible choix de la langue d'écriture" rev. *Chaoïd, Création Critique* 6, disponível no seguinte endereço: www.chaoïd.com/numero06/tragedie.html, consultado em 28 de Janeiro de 2011.

Coutinho, Ana Paula (2003), "Ficções Luso-descendentes e identidades híbridas", in Ana Luisa Amaral, Gonçalo Vilas-Boas, Marinela Freitas e Rosa Maria Martelo (Orgs.) *Cadernos de Literatura Comparada 8/9: Literatura e identidades*, Porto: Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, 27-49.

Coutinho, Ana Paula (2006), "Metáforas e alegorias de identidades híbridas luso-francesas", *Latitudes. Cahiers Lusophones* n° 27, 3-10.

Coutinho, Ana Paula (2007), "Corps d'exil: quelques configurations chez des auteurs portugais ou d'ascendance portugaise." in *Actes du Colloque Temporalités de l'exil*, realizado em Montréal em Fevereiro de 2007. Disponível on-line no endereço <http://www.poexil.umontreal.ca/events/colloquetemp/colloqtempactes.html> consultado em 15 de Janeiro de 2011.

Coutinho, Ana Paula (2009), *Lentes Bifocais: Representações da Diáspora Portuguesa do Século XX*. Porto: Afrontamento.

Esteves, José Manuel da Costa (2009), “Exílio, saudade e sua tentativa de superação na poesia das mulheres da comunidade portuguesa em França”, in Leonor Diaz de Seabra & Maria Antónia Espadinha (Orgs.), *A Vez e a Voz da Mulher Portuguesa na Diáspora: Macau e Outros Lugares. Actas do III Congresso Internacional*. Macau: Universidade de Macau.

Freitas, Vamberto (s.d.), “Voz da diáspora para além do Oceano Atlântico”, disponível no endereço electrónico <http://manuelcarvalho.8m.com/vamberto.html>, consultado em 30 de Janeiro de 2011.

Godinho, Vitorino Magalhães (1978, 2ª ed.), *Ensaio da História de Portugal*. Lisboa: Livraria Sá da Costa.

Hobsbawm, Eric, Ranger, Terence (1993), *The Invention of Tradition*. Cambridge: University Press.

Joel, António Augusto (2000), “Literature of Portuguese Background in Canada”, in Carlos Teixeira e Victor M. P. da Rosa (Orgs.), *The Portuguese in Canada*. Toronto: University of Toronto Press, 223-235.

Leite, Carolina (1998), *Eva depois do Paraíso. Modos de habitar a identidade no percurso migratório*. Braga: Universidade do Minho (tese de doutoramento).

Noiriel, Gérard (2006), *Le creuset français. Histoire de l’immigration XIX-XX siècle*, (1ª edição em 1988, prefaciada, revista e actualizada em 2006), Paris, Éditions du Seuil.

Olivier-Ziglioli, Marie (2009), *Mensonge & Abandon*. Nice: Editions Pietra Liuzzo.

Oriol, Michel (2004), “Éditorial: vingt ans après: la «portugalité» introuvable”, *Cahiers de l'URMIS* (9), 11-13.

Pellerin, Agnès, Lima, Anne, Castro, Xavier de, Bonacina, Irène (illustrions), (2009), *Les Portugais à Paris au fil des siècles et des arrondissements*. Paris: Chandeigne.

Pires, Rui Pena e Valle, Luisa (2010), *Portugal: Atlas das migrações internacionais*. Lisboa: Tinta-da-China.

Rego, Maria do Céu Cunha (2009), “Migrações e igualdade de Género”, Intervenção no Encontro Cidadãs da Diáspora, 6 a 8 de Março de 2009, Espinho. Texto disponível em <http://bibliotecamulhermigrante.blogspot.com/2009/09/comunicacao-1-dr-maria-do-ceu-cunha.html>, consultado em 21/01/2011.

Rushdie, Salman, (1991), "Günter Grass." *Imaginary Homelands: Essays and Criticism 1981-1991*. London: Granta, 273-281.

Santos, Boaventura de Sousa (2002), “Para uma sociologia das ausências e uma sociologia das emergências”, *RCCS*, 63, 237-280.

Santos, Boaventura de Sousa (2007), “Para além do Pensamento Abissal: Das linhas globais a uma ecologia de saberes”, *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 78, 3-46.

Santos, Maria Irene Ramalho de Sousa (1980), “A escrita na vida da gente: sobre “autobiografias operárias”.” *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 4-5, 117-127.

Said, Edward (1989), “Representing the Colonized: Anthropology’s Interlocutors”, *Cultural Inquiry*, vol. 15, N.2 (Winter 1989), 205-225.

Semblano, Cristina (2010), “Os novos emigrantes”, *Público*, Domingo 26 de Dezembro 2010.

Temime, Émile (2007), “L’immigration au féminin”, in Benjamin Stora e Émile Temime (Orgs), *Immigrances. L’immigration en France au XXème siècle*. Paris: Hachette Littératures, 97-117.

Yahi, Naïma (2007), “L’immigré dans la fiction, des années soixante à nos jours”, in Benjamin Stora e Émile Temime (Orgs), *Immigrances. L’immigration en France au XXème siècle*. Paris: Hachette Littératures, 275-298.

Autoras

Baguinho, Edith (1997), *Ode to Tio Calição and Tia Dores*. Toronto: Exile Editions.

Baptista, Aida (2004), *Passaporte inconformado*. Coimbra: Minerva.

Besse, Maria Graciete (2001), “O espelho quebrado”, in Maria Armandina Maia (Org.) *Da outra margem. Antologia de poesia de autores portugueses*. Lisboa: Instituto Camões, Col. Diáspora, p. 130.

Bulger, Laura (1986), *Vaivém*. Lisboa: Vega, Col. O chão da palavra.

Gonçalves, Paula (2006), *Ancre en éclats. Âncora estilhaçada*. Paris: Éditions Lusophone, Col. Témoignages.

Machado, Alice (2002), *Éclats*. Paris: Éditions Lanore, col. Alchimies Poétiques.

Semblano, Cristina (2004), *A minha língua. Confessions en portugais et en français*. Paris: Éditions Lusophone.

Silveira, Avelina da, <http://manuelcarvalho.8m.com/ASil.html>

Soares, Susan, <http://manuelcarvalho.8m.com/autores.html>

Vilela, Adelaide Ramos, <http://manuelcarvalho.8m.com/AVI.html>

9. Identidades diaspóricas no feminino plural: poesia e poéticas entre dois Estados

Gisele Giandoni Wolkoff

Identidades diaspóricas no feminino plural: poesia e poéticas entre dois Estados

Gisele Giandoni Wolkoff

as palavras são uma quantidade de água dentro de um copo. tenho de beber as palavras e deixá-las soar dentro de mim até que surtam um efeito. até que sejam água com a minha. a partir daí, estou naturalmente condicionada (...)

Alice Macedo Campos (entrevista a este projeto)

“(...) somos as palavras que escolhemos.”

Fabrcio Carpinejar

Considerações iniciais

Antes de vir à tona nos noticiários a questão da grande ruína financeira irlandesa em fins de setembro e início de outubro de 2010, o jornal *The Epoch Times* da semana de 22/07- 4/08/2010, evidencia a promessa do Taoiseach Brian Cowen, o chefe do governo irlandês, de transformação da Irlanda na área da pesquisa – “Transformation of Ireland’s research landscape promised by Taoiseach” diz a manchete que continua com a esperança do reavivamento econômico pelo maior investimento em pesquisa na história do país⁴²² – de maneira semelhante a que o primeiro-ministro português José Sócrates fez em seu discurso no Encontro de Ciências 2010 em Lisboa, a 5/07/ 2010. Estes exemplos são metonímicos das políticas de integração das esferas sociais: os saberes, as ciências e as articulações das diversas camadas populacionais. A tônica recorrente que aparece nos discursos dos mencionados líderes dos países aqui em questão (Irlanda e Portugal) é a da necessidade de compreensão das novas dinâmicas sociais advindas das políticas econômicas - e da grande ficção que é a própria Economia. No entanto, é a

⁴²² “Government hopes that the largest investment in research, in the history of the state, will revive economy” anuncia a notícia do *The Epoch Times*.

necessidade da construção de identidades que tenham por base aquilo a que Colm Tóibín chama de “património espiritual” uma responsabilidade de todos os que divulgam cultura mundo afora:

now in the world there may be those who believe that the image of Ireland comes from newspaper reports, from the *Wall Street Journal* or the *Economist* magazine, or from economic indicators and statistics sent with wonder and deep puzzlement from Brussels to Berlin. And the answer is no, the image of Ireland in Europe which is more enduring and embedded, more serious and deeply influential, comes from the poetry of Anthony Cronin, Seamus Heaney and Nuala Ní Dhomhnaill, the fiction of John Banville, Anne Enright and Eilis Ní Dhuibhne, the plays of Brian Friel, Tom Murphy and Marina Carr, much more than from anything in the daily news. Literature is news that remains news. The rest is pressing hard on us now, and that can be solved – or not, indeed – by politics.

Literature and art, culture, have, on the other hand, a way of being slippery, and that is part of their whispered power.

<http://www.irishtimes.com/newspaper/features/2010/1118/1224283615611.html>

o que se confirma com a idéia que lemos em Boaventura de Sousa Santos da *autocriação, uma negociação dos sentidos*, visto que “a cultura de um dado grupo social não é nunca uma essência”(1997: 145). Ademais, ao reflectir sobre as questões de fronteira, as identidades na Modernidade e os sentidos dos estudos de identidade a partir das ciências sociais, como uma necessidade inevitável que surge com a falência do Estado nacional liberal, Boaventura de Sousa Santos (1997 143) assinala que “as identificações, além de plurais, são dominadas pela obsessão da diferença e pela hierarquia das distinções. Quem pergunta pela sua identidade questiona as referências hegemónicas (...)” e é o que verificamos ao voltarmos o olhar para a produção poética que nasce a partir do fim da década de 1960 em Irlanda, com o movimento de escritoras mulheres lideradas por alguém como Eavan Boland e a partir de 1972, em Portugal, com a produção das *três Marias* (Maria Teresa Horta, Maria Velho da Costa e Maria Isabel Barreno) ainda que de maneira isolada, a visibilidade da ruptura das convenções sociais e artísticas atribuídas as mulheres já tivesse ganho algum respeito com alguém como Sophia de Mello Breyner Andresen em 1944. Aliás, poder-se-ia já pensar em uma série de poetisas mulheres em Portugal, anterior mesmo as produções iniciais de Sophia de Mello e das *três Marias*, que é notável a qualquer estudo sobre mulheres e as artes no

espaço lusófono, pelo que há de invisibilidade e silenciamento, na continuidade da prática patriarcalista da divulgação e crítica, molas da notoriedade de autorias, prática esta que não cessa, mas apenas diminui com o *25 de abril*. Assim, deve-se notar que é a repercussão social da dimensão política das vozes das *três Marias* e o desenrolar artisticamente substancial advindo do episódio do processo jurídico que lhes custou a publicação das *Novas Cartas Portuguesas* mais o advento de novas vozes em território lusófono que marcam uma espécie de “nova era” da des-ocupação⁴²³ das mulheres no terreno da escrita poética (em silêncio) em Portugal e que em muitos sentidos encontra paralelismo no conjunto plural de poetas que surgem com Eavan Boland, na Irlanda.

Afinal, as histórias das dinâmicas coloniais de ambos os países encontram pontos de intersecção, sobretudo, naquilo que tange à conjugação aparentemente (apenas) antagónica entre ter sido colónia (inglesa, no caso irlandês; no caso português, na inversão da lógica colonialista nos aspectos culturais, a partir do que veio a se desenrolar com a saída da família real portuguesa ao Brasil) e ter sido metrópole - no caso português, ter sido o grande império dos mares e de guardar em D. Sebastião a figura mítica do Messias, em um processo metonímico de Portugal como o país promessa, o país que ainda teria futuras, maiores expansões; no caso irlandês, na lógica do mundo pós-guerra, voltado as políticas expansionistas com o forte respaldo cultural dos Estados Unidos da América, a que muito tem vindo a contribuir a República do Eire seja na reificação de aspectos socioculturais que, na tendência da globalização, passam a ser *commodities*: dos cursos de língua inglesa pelo mundo, ao turismo literário e às canções e romances populares, os quais encontram uma correspondência direta aos *pubs*

⁴²³ Emprega-se aqui o termo des-ocupação, porque as mulheres deixam de ocupar o silenciamento, des-silenciam o espaço social e privado de suas existências e re-ocupam as trajetórias que antes eram-lhes negadas publica e privadamente) a partir do discurso poético.

irlandeses, por toda a parte e, desta maneira, reiteram a legenda *We Are The World*⁴²⁴, seja no abrupto desenvolvimento económico⁴²⁵ que a Irlanda veio a assistir com a sua integração à Comunidade Europeia em 1973 e que propiciou às indústrias farmacêuticas e de *softwares* desenvolverem-se sobremaneira e, por consequência, incrementarem os mercados externos ao (e interno) do país.

Assim, ao aproximar as duas culturas (e sociedades) por meio de leituras de e sobre Poesia, este estudo procurou dar continuidade à proposta de Boaventura de Sousa Santos em “tentar definir o estatuto identitário da cultura portuguesa e analisar que ponto de contacto existe entre ele e as identidades culturais” (1997:149) para além da lusofonia, no Atlântico móvel das águas de mesmo fuso – continuando o *Atlântico móvel*, previsto por Paul Gilroy. Vale ressaltar que mesmo sendo a forma da cultura portuguesa, como define o sociólogo, *a fronteira* – dado o seu estado *semiperiférico* - traduzi-la ao espaço da visibilidade nas relações norte-sul intracontinentais deve ser garantir ao espaço europeu a revisão de suas práticas políticas e económicas a partir das reflexões sobre o que há de comum e diferente nas relações identitárias e de poder nas esferas sociais, através de suas representações, ainda que estas constituam simultaneamente aquelas, a medida em que aquelas (relações de poder e identificações) são desveladas representativamente. Também cabe lembrar que o sentido de globalização se articula a partir do nacional, como atestam Antonio Sousa Ribeiro e Maria Irene Ramalho ao afirmarem que “as literaturas nacionais que, enquanto tal, são

⁴²⁴ *We Are The World* foi a canção que reuniu 45 artistas em 1985, no grupo “USA for Africa”, que pode ser lido como uma iniciativa que se, na época, fora bem sucedida no âmbito do arrecadamento de capital para ajuda humanitária em África e necessidade de atenção às diferenças, acabou por se tornar símbolo do multiculturalismo integrativo, propaganda democrática.

⁴²⁵ Dennis O’Hearn (RCCS, no.41) chama-nos a atenção às diferentes e opostas teorias de concorrência global e transformação económica e defende uma coligação da Europa da periferia com outras regiões periféricas, bem como “uma solidariedade mundial trans-hierárquica”(p.161), ou seja, a antítese do que tem sido feito, num movimento de “transformação das afinidades económicas das regiões periféricas em solidariedade política real, na Irlanda, nas periferias da Europa e em todas as regiões periféricas do mundo.” (p.162)

tradicionalmente o objecto da comparatística, passam a ser entendidas como nacionais somente no sentido em que situam a nação no sistema mundial global, re-inventando desse modo o global a partir das suas próprias localizações” e que, assim, “o modo próprio de toda a literatura, e, portanto, das literaturas nacionais, é a hetero-referencialidade (...)” (2001: 402).

Na continuidade deste sentido acima apontado e na trama do discurso feminista que este estudo selecionou autoras tanto mais quanto menos reconhecidas pela crítica (e pela sociedade) a fim de verificar como os processos de entrelaçamento entre histórias pessoais e coletivas, bem como das representações entre aquilo que é privado e o que é público formam parte da larga série de ficções que legitimam um país e(m) seus múltiplos caracteres. Vale dizer que o estudo da escrita no espaço da(s) fronteira(s) e na fronteira dos espaços encontra eco na proposta feminista da escrita poética irlandesa, tanto da maneira como a formulou Eavan Boland ao regressar à existência de uma “retórica do imaginário” (“a rhetoric of imagery”. Boland: 1995: 128) enquanto uma inevitável fusão entre o nacional e o feminino, presente na sua identidade de mulher poeta, quanto na proposta de re-contar a história de Portugal através das vozes femininas (e de fêmeas), in-scritas na materialidade dos corpos que se apresentam nas *Novas Cartas Portuguesas*. Em ambos os casos, o passado, para além de referência fulcral na efabulação dos espaços geográficos enquanto Estados-nação, é o que passa a ser re-visto na trans-formação das dinâmicas sociais dos países que cresceram economicamente em um ritmo alucinadamente desconhecido daquele das modificações humanas (no que estas têm de interrelacional) o que nos leva a uma das outras questões centrais que nortearam a coletânea, seleção e discussão das autoras e obras recortadas: o que é humano e o que humaniza, lido em Judith Butler (2004).

Apesar das questões de deslocamento (Homi Bhabha, 2002) poderem ser encontradas na Irlanda nos elementos culturais da religião (protestantismo, catolicismo), na língua (inglesa e irlandesa) nas geografias do norte e do sul, nos espaços culturais de e entre o campo e a cidade, em Portugal, assistimos a alguns destes elementos (como o catolicismo e as novas religiões), os espaços urbano e rural e a língua portuguesa no ofício da pós-colonialidade (em diálogo com o Brasil e toda a Comunidade dos Países de Língua Portuguesa, CPLP, pós-acordo ortográfico). Assim, nota-se (alg)uma universalidade das respostas sociais face aos recentes processos de industrialização (e des-industrialização) em ambos os países (Portugal e Irlanda) e das consequências políticas da expansão da participação das mulheres na economia, bem como nas relações sociais dessas mulheres nos diferentes países. A problemática da pertença, a partir do que Homi Bhabha define como o “unhomely”, o sem lar, e o que Avtar Brah classifica como a existência diaspórica das minorias (maiorias) é o denominador comum que pode nos levar a conjecturar uma leitura viável de “coisas de mulheres”, variável do que pontuaram as feministas da *Écriture féminine*.

Nesta direção, pensar as identidades femininas e a Poesia leva-nos à questão da marginalidade, pela dupla condição aí presente: mulheres não são iguais aos homens, apesar das constituições irlandesa e portuguesa, que ao assegurarem a igualdade sexual nas condições sociais, pressupõem a primeira, ainda que não a vejam cumprida⁴²⁶ e o fato da Poesia ser um gênero menor, aos olhos dos leitores-compradores, ou seja, na materiliidade das vendas editoriais. Então, o primeiro aspecto a merecer atenção é o da marginalidade.

⁴²⁶ No caso português, o decreto-lei no. **485/77 de 17 de Novembro afirma que** “às mulheres, como aos homens, a Constituição garante a mesma dignidade social e a igualdade perante a lei.” Assegurando, portanto, a “igualdade de direitos e deveres na vida cívica e política, na família, no trabalho e em todos os sectores da vida social.” No caso irlandês, o artigo 40 da constituição de 1937 garante a igualdade entre os indivíduos.

À margem: poemas e autoras

Se o drama fez da arte de William Shakespeare a profissão literária da corte, consagrada para além desta, pelo povo, dando a conhecer o poder das palavras na redistribuição metalinguística da própria sociedade, Ian Watt em *A Ascensão do Romance*⁴²⁷ nos alerta ao fato de como os romances setecentistas também transformaram o modo de ver a escrita, aprimorada com as técnicas de publicação e distribuição das mesmas e das políticas de leitura que já haviam se modificado muito com a tradução da Bíblia do rei Jaime, tornando as narrativas romanceadas produto cultural e, por conseguinte, atribuindo aos seus escritores o estatuto de profissionais da escrita. No caso da Poesia, são os poetas românticos ingleses que, ao regressarem à figura do *árcade* na natureza e, também, continuarem o trabalho que havia sido iniciado por William Blake, elevam a Poesia à categoria de ofício. Entretanto, ao contrário do ofício da escrita em prosa, que viu suceder uma gradativa ascensão editorial e receptividade por parte do público, a escrita em versos, como o drama, alterna momentos desiguais de receptividade e mercado editorial, sendo, em geral, acompanhada por um olhar de desprezo pela associação direta entre versos (discurso não linear) e loucura (o erro e a má formação psico-social), a menos que a(o)s autora(e)s em jogo se tratem de figuras públicas e de renome, em diálogo com outras esferas “mais importantes” da vida. Em resumo, a Poesia como gênero apresenta um caráter marginal, que se dispõe em outros elementos, tais como: as suas vozes enunciantoras (são autoras/autores consagrada/os?), os campos discursivos (neste caso, “corredores comerciais”⁴²⁸ de circulação e produção das obras: oficiais ou não?), os

⁴²⁷ Publicado inicialmente em 1957, *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding* (1957) ganhou, na tradução de Hildegard Feist, uma edição brasileira em 1990, pela Editora Companhia das Letras.

⁴²⁸ Conforme cita Érica Peçada do Nascimento em seu estudo sobre a poesia marginal nos anos 1970 e 1990 no eixo Rio-São Paulo/Brasil, intitulado *Vozes Marginais Na Literatura*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.

temas apresentados (específicos de/comuns a determinadas camadas ou grupos), os estilos (igualmente, específicos/comuns a determinados grupos) dentre outras questões, como a articulação de todos estes elementos no contexto de recepção/leitura das obras pela crítica e pelo grande público. Se pressupormos que a Poesia como gênero insere-se na marginalidade que

“se tornou uma rubrica ampla que abrange a inserção dos escritores no mercado editorial, as características dos produtos literários, um tipo de atuação literário-cultural, ou ainda, a condição social do escritor” (Nascimento, 2009: 39)

falta-nos estreitar aqui o escopo da marginalidade no gênero sexual em conjugação com a marginalidade do gênero textual, a poesia. Então, assumiremos que poemas e autoras são em si mais marginais que centrais, ainda que dentro da zona da marginalidade, possamos assumir graus de marginalidade (da periferia à centralidade) precisamente no que tange os campos discursivos (que editoras publicam mulheres, que mulheres as editoras têm publicado nos últimos cinquenta anos, quais destas autoras recebem a glória da crítica, quais destas autoras, mesmo após publicadas, continuam silenciadas e invisibilizadas por aqueles que definem os cânones?). Estas são algumas das questões priorizadas na apresentação comparativa das autoras aqui recolhidas.

No seu papel social, a marginalidade cumpre o desafio da ruptura: a Poesia desloca o conhecimento pragmático e paradigmático da vida à subjetividade, destituindo-o de seu tradicional senso de razão às esferas plurais, fragmentadas e fragmentárias da subjetividade, fazendo do tabu o próprio motivo da censura, tal como o discurso feminino (das mulheres) a partir da Poesia em torno do ato da escrita: ao elevá-las (as mulheres) sintaticamente à condição de sujeito, ao invés de apenas as revelar como objeto, num processo quase-eternamente metonímico da condição sóciopolítica das mulheres pelo mundo, o discurso poético é capaz de re-verter a lógica da palavra, transformando (trans-for-m-a-ndo) a opressão seja ela social ou psicológica em fonte

de in-s-piração,⁴²⁹ criatividade denunciadora e redentora, potencializando, assim, a re-inserção e re-inscrição das mulheres não apenas no rol de figuras literárias, mas também na sociedade.

O deslocar de seu papel reificador a sujeito engendra-se pela ampliação do conceito de *sentido de lugar* (“sense of place”) no caso irlandês, a partir tanto dos movimentos de poetas que seguiram os passos de Eavan Boland, para quem a *retórica do imaginário* (“the rhetoric of imagery”) consistiu em admitir o passado e a sua tradição patricarlista, a fim de superá-lo, quanto ao surgimento de editoras preocupadas em divulgar o trabalho de escritoras, também, como a Arlen House, a Norton, a Salmon Publishing e a Carcanet Press. No caso português, deslocar-se da reificação silenciada coube inicialmente às três Marias, autoras das *Novas Cartas Portuguesas* – Maria Velho da Costa, Maria Teresa Horta e Maria Isabel Barreno – que abriram campo ao discurso público em torno da sexualidade, do desejo, e da visibilidade do que se supunha “menor”, como o sentimento privado e o olhar individual e subjetivo acerca do mundo, pela voz da poesia feminina.

Então, trataremos de identificar a seguir as autoras da periferia ao centro, o qual não deixa de ser margem, no caso da mulher, e as suas ocorrências, de maneira comparativa. Deve-se ressaltar que a abordagem comparativista acompanhou o objetivo da detecção de realidades que, de maneira isolada, apareceriam por demais parciais.

Nos confins da palavra: o que há de comum nos becos e quebradas da Irlanda e de Portugal? Utopias distópicas

⁴²⁹ As grafias de “transformando” (trans-for-m-na-ndo) e “in-s-piração” chamam-nos a atenção aos processos contidos no ato da escrita, a transformação, advinda do exercício da inspiração, mais que o lado romântico das ideias que “aparecem”. Também, tratam de uma brincadeira “in”, preposição inglesa para “na”, neste caso, a “piração”, o jogo da “loucura”, a “má formação” de que trata este Projeto.

No ensaio “Passagens entre a vida e a literatura”, Milton Hatoum (Axt, Gunter et Schüller, Fernando Luís, 2010: 348) ao lembrar da própria vida como natural de Manaus (Amazônia brasileira) o escritor diz que confins “são também fronteiras imaginárias, porque na literatura as fronteiras nunca são fixas nem rígidas; as fronteiras são antes passagens entre a vida e a literatura”, ou seja, *confim* é o lugar que é nosso quando “as coisas tornam-se contato e relação” (opt.cit) e este retorno à conceptualização do termo *confim*, a qual, por sua vez, retoma a já encontrada em Massimo Cacciari, tem a ver com o *país da mente* – de que fala Eavan Boland, em remetência à tradição, o bardo, Seamus Heaney – o *lugar da imaginação*, em que o lugar, como o pensa M. Cacciari só existe quando o concebemos “ao limite, como *confim*.” que é capaz de re-espacializar o lugar do pertencimento. É só a partir da voz feminina na poesia que renascerá uma Irlanda capaz de olhar para a mulher, que é mãe, que é amante, que é filha, que exerce uma ocupação profissional e, portanto, contribue ativamente à Economia do país e que, acima de tudo, como sujeito, existe enquanto diz sobre os outros, o ambiente a sua volta, além de falar de si mesma. Fato semelhante pode ser dito relativamente a Portugal: é com o impulso das vozes das três Marias que emana o sentido de re-possessão da identidade feminina a partir da palavra poética elocucionada pelas mulheres e que virá com a sucessão de autoras mais ou menos editadas e lidas pós-25 de abril. Entretanto, mesmo com passos decisivos na esfera literária (e social) o sonho da igualdade continua a alimentar os vários posicionamentos sociais na utopia da mobilidade (ou, não-fixidez) incluindo-se o do local da escrita (e da não-escrita).

Parte-se da idéia de *não-escrita* como a marginalização caracterizada pelas autoras menos consagradas pela crítica, pelo padrão de seus estilos e pelos temas por elas eleitos. Então, a apresentação das autoras irlandesas, aqui tidas como “mais

marginais”, a partir de suas obras, temas e propostas segue-se o pareamento com autoras portuguesas.

Se a relação pessoal entre escrita acadêmica e artística pode render qualquer mal-entendido acerca da competência de um dos lados (artístico ou acadêmico) das autoras, o apagamento de uma dessas habilidades assegura o fortalecimento da outra das habilidades, um engano desnecessário. Afinal, de acordo com M.Hatoum, a escrita é um confim, um limiar que impulsiona mergulho ou saída. Mary O’Donnell é exemplo da nada conflituosa relação arte-academia – mantém inicial e aparentemente um perfil acadêmico mais pungente, embora a sua capacidade artística seja inegável e, também, reconhecida. Primeiramente, auto-publicada, como na primeira edição de *September Elegies*, 2003, livro reeditado sem sumário em 2010 pela Lapwig, editora alternativa em Belfast, O’Donnell passeia do tema comum dos vários tipos de amor ao envelhecimento e a relação da mulher com o corpo, elegendo a questão temática, portanto, como foco da marginalização – em articulação comparativa com autores outros, homens e do passado, ou seja, da tradição e do bardo. A poeta de Ulster, além dos cinco volumes de poemas, como o último *The Ark Builders* (além de *September Elegies*, *Spiderwoman’s Third Avenue Rhapsody*, *Storm over Belfast*, *Unlegendary Heroes*) traduz, escreve crítica e romances, como o best-seller *The Light-Makers*. Na poesia de O’Donnell, as “coisas de mulheres” aparecem com retumbante insistência identitária, sem pudor: são elas (as “coisas de mulheres”) a maternidade, o ser filha, ser amante, pensar na(s) perda(s) da vida, pela perspectiva da mulher, dentre as mais recorrentes.

No âmbito lusófono do tipo de invisibilidade a que associamos os versos de Mary O’Donnell, pode-se apontar Helga Moreira, poeta portense, autora de quatro volumes poéticos - *Agora Que Falamos De Morrer* 2006, *Tumulto* de 2003, *Desrazões* de 2002 e *Os Dias Todos Assim* de 1993, livros que apontam tanto a escrita quanto a

voz feminina como materialidades de margem. Contribuiu em antologias, com *O Livro de Natércia e Vozes e Olhares no feminino*. Com exceção de *Desrazões*, os seus outros livros foram publicados pela **&etc**, uma editora dedicada à poesia na intermedialidade das artes visuais. A brevidade de seus poemas não faz escapar a polissemia advinda do caos da sintaxe, da estrutura gramatical em ruptura, metonímia da subjetividade, enunciada agora pelas mulheres. Nas autoras tanto de origem portuguesa, quando irlandesa, retomar o tema da metalinguagem compõe a utopia de se realocar na política da escrita.

Outra poeta de menor prestígio na academia e de intenso reconhecimento dramaturgico (e poético) é Anne Le Marquand Hartigan, autora de vários volumes de poesia e teatro, ambos os gêneros premiados. Hartigan ousa falar da história das mulheres irlandesas, da sexualidade, do erotismo e, assim, exercer o seu ativismo feminista, também, na poesia. Por tudo isso, não é de se surpreender que seja uma autora menos considerada, em um país ainda moral e religiosamente conservador, com fortes componentes patriarcalistas na base de sua sociedade. Provavelmente, dois de seus livros de maior relevância aos que pretendem se introduzir na ousadia verbal (e, algumas vezes, visual) dos poemas de Hartigan são *To Keep The Light Burning. Reflections in times of loss*, recentemente reeditado pela Salmon Press, editora que muito tem contribuído com o processo de re-inserção das mulheres poetas na Irlanda e *Nourishment*, de 2005. Além destes dois, *Immortal Sins* (de 1993) inova na forma breve e em ruptura com as formas da poesia tradicional, a conduzir o leitor a outras tradições, como a oriental, por exemplo, e também nos temas que se apresentam como novidades no contexto tradicionalista que já havia encontrado alguma ruptura com a precursora de todas as poetas mulheres na Irlanda pós-1967, Eavan Boland.

Em Portugal, a euforia que causou a representação da sexualidade e do erotismo, da face fêmea da mulher apareceu mais incisivamente com Maria Teresa Hora, embora também em várias outras autoras, como Natália Correia, que responde pelo Prefácio e organização da *Antologia De Poesia Portuguesa Erótica e Satírica*, e Adília Lopes, que rompe também com os padrões estéticos vigentes, os quais encontraram o muito internacionalmente reconhecido rompimento com as *Novas Cartas Portuguesas*. Mas, com estas escolhas, está-se a falar de autoras já consagradas e, portanto, bem menos marginais do ponto de vista do pertencimento a um cânone de mulheres – se isso fosse possível. O que Adília Lopes, Natália Correia, Maria Teresa Horta do lado português e Anne Hartigan, Mary O’Donnell e Celia de Fréine, do lado irlandês têm em comum, além da desconstrução de padrões estéticos com a ruptura da forma do poema, na apresentação de “*coisas de mulheres*” ou “*questões de feminilidade*” é ainda a trans-formação da mulher-Musa em sujeito. Falar de si, re-significar-se, existir pela palavra: isso é inovar pela arte com estas autoras, dizer a que vieram ao mundo as mulheres e reposicionar as suas condições femininas na sociedade.

Antes de prosseguirmos no apontamento breve acerca das autoras ora selecionadas, vale considerarmos os termos anteriormente mencionados, “*coisas de mulheres*” ou “*questões de feminilidade*” como indício da discussão central acerca da Poesia e das Mulheres hoje: ao escrevermos as letras maiúsculas para estes substantivos comuns, tornamo-los nomes próprios, plurais, ainda que “Poesia” acompanhe o sentido que pensávamos poder atribuir ainda as mulheres, Mulher, nome cuja idéia é plural, mas que se sustenta com o genérico uso do singular. A ênfase ao plural de “mulher”, “mulheres”, tem se feito sentir ao longo desta pesquisa, a fim de acentuar o caráter da diferença/das diferenças todas que nos marcam: sociais, políticas, nacionais, linguísticas, para além de subjetividades. Porém, pressupomos que falar de mulheres, no

gênero feminino, faz-se possível quando há (alg)uma base comum – no caso deste estudo, a escrita e de como esta é diferentemente representada e constituída. Então, é assim que o “algo comum”, algo de universal entre as mulheres pode ser a própria marginalidade, a opressão de existir enquanto sexo menor, enquanto sexo excluído social e linguisticamente. Se assumirmos a marginalidade opressora da existência da fêmea, já temos uma base comum. Embora, conforme verificamos anteriormente, também, esta base varie em graus de marginalidade (da periferia ao centro da margem) ou seja, tem sido necessário ao longo deste estudo verificar como se desenrola esta opressão na sua representação, seja na forma como é articulada, seja no conteúdo - dos temas eleitos pelas autoras, dos locais de enunciação, das conjugações lingüísticas, dentre alguns itens.

Portanto, ao regressarmos à tarefa de aproximar comparativamente as autoras, devemos levar em conta uma relevância irlandesa que não encontra eco no caso português: a divergência lingüística gaélicos-ínglês que se pode verificar em várias autoras (e autores) da República do Eire, como é o caso de Celia de Fréine, premiada dramaturga e poeta (inicialmente, em gaélico) e que faz as traduções de seus poemas ao inglês, a fim de alcançar um público mais alargado, como boa parte da(o)s autora(e)s que escolhem escrever em gaélico, com exceções, com alguém como Nuala Ní Dhomhnaill que escolheu exercer política ao excluir de sua escrita a língua inglesa. Celia de Fréine trata de temas comuns também aos homens, como a vida e a morte, a amizade, os espaços geográficos e sociais. Mas é na voz que imprime a estes temas, aliada a outros *temas femininos*, como a denúncia de problemas sociais, como o caso da difusão da hepatite C nas maternidades irlandesas na década de 1980 que fazem de sua estética marcadamente inovadora. O seu primeiro livro traduzido ao inglês pela própria autora é uma compilação de dois outros livros que inicialmente surgiram em gaélico,

Scarecrows at Newtonards, publicado pela Scotus Press em 2005. Em 2010, De Fréine publica a coletânea bilingüe *imran/odyssey*, pela Syracuse University Press, Nova Iorque, desta maneira, atribuindo ao gaélico um estatuto de igualdade ao inglês – cabe-nos questionar, então, o quanto terá cumprido o seu objetivo de visibilizar a múltipla margem: a escrita poética, a voz da mulher, a língua gaélica.

Assim, nota-se a pluralidade contida no próprio conceito de margem, visto que a onda de renascimento gaélico desde a década de 1990 tem sido muito impulsionada por incentivos culturais, como prêmios específicos aos escritores que exercem suas profissões nesta língua, que foi o caso de De Fréine. Assim, embora o número de falantes de gaélico seja muito inferior ao de falantes de língua inglesa na Irlanda atual e, portanto, esta ser uma língua marginal, a série de incentivos ligados ao uso desta língua de menor prestígio social, na tentativa política de fazê-la ascender, traz à tona a questão da visibilidade, sobre o que nos cabe indagar- a visibilização das autoras dá-se pela possibilidade de leitores (em números) ou dos apoios financeiros atribuídos às publicações, advindas de premiações?

Ademais, a profusão de editoras menores e, neste rol, editoras para autora(e)s se publicarem, bem como de blogs e blogueira(e)s põe em causa o item avaliação de qualidade de escrita, cuja subjetividade passa a ser mais abrangente e efetuada de maneira menos central, adequando tendências de surgimento de outras autoras, como Alice Macedo Campos, Catarina Nunes, Conceição Riachos, Margarida Amorim e tantas outras em Portugal. No caso irlandês, a invisibilidade ou visibilidade marginal das autoras acontece pelo não-reconhecimento acadêmico de seus trabalhos, o não pertencimento no discurso legitimado da crítica, como é o caso de Patricia Burke Brogan, autora de *Above the Waves Calligraphy* e Anna Marie Dowdican, cujo único volume se intitula *Imagine*, mas que no âmbito da vivência poética irlandesa ainda

recebe apoio social e financeiro as suas publicações, como foi o caso do livro *Imagine*, apresentado em associação com a Sligo Art Gallery ou, ainda, *Above the Waves' Calligraphy*, publicado pela Salmon Publishing, que teve apoio do Arts Council irlandês. Em Portugal, duas das publicações de Conceição Riachos, *instantes* e *A Silhueta Branda Das Veias* tiveram apóio de câmaras municipais - Câmaras de Coimbra, Penacova, Tomar e Golegã, consolidando-se assim a importância da participação sócio-política na construção de novos discursos culturais. Não se deve esquecer, entretanto, da questão da distribuição dos livros, para além das edições, pois isso é também motivo de preocupação: a constatação usual é a de que há pouco espaço físico dedicado à poesia, mesmo em livrarias de grande porte, além da disposição com que os livros estão (des)arranjados. Isso tudo revela o grau de relevância e o espaço social que a poesia ocupa no dia-a-dia da vida das pessoas. Vale notar que uma das mais conceituadas livrarias especializadas em Poesia na cidade de Dublin, em julho de 2010, a *Book Upstairs*, não tinha livros de poesia experimental e desconhecia os seus autores mais promissores (como Catherine Walsh e Maurice Scully), recorrendo à internet para busca e recomendando o sítio de livraria *online* para aquisição dos volumes destes poetas. Na cidade do Porto, a *Poetria* mantém forte acervo virtual, que carece de requisição para compra dos volumes (ou seja, dispõe deles, por solicitação) e costuma trabalhar com o topo da marginalia, como a editora Temas Originais.

Apontadas as confluências (pontos de divergências e convergências que confluem no discurso poético feminino em Irlanda e Portugal hoje) ficamos a conhecer a variedade das diferenças que acontecem da esfera linguística à disposição temática e a questão das publicações. Todos estes índices de análise crítica do que está a se passar no contexto atual das mencionadas representações poéticas refletem o desejo comum caracterizado por *utopia* de pertencimento menos marginal das autoras e que se pode

considerar como *distópica*, no sentido de que ao partir da condição da margem, este pertencimento não se dissocia dela (isto é, de sua condição marginal) embora encontre ao longo de seu percurso níveis de mudança, mobilidade neste pertencimento. Vale lembrar, por aproximação, que a discussão sobre a utopia da igualdade nos feminismos atinge a assertiva de que não se busca igualdade, mas exatamente o reconhecimento da diferença e da dificuldade em coexistência das diferenças. Algo semelhante se pode dizer sobre os becos e quebradas que fundam e fundamentam muito da poesia que se faz hoje no âmbito da voz feminina: nos espaços cujas origens aqui citamos (Irlanda e Portugal) a distopia seria crer que todos os autores e autoras pudessem ocupar as prateleiras mais acessíveis e acessadas das principais livrarias destes países e das colunas críticas dos livros mais vendidos – distopicamente, também, nem é isso que buscam as autoras, o que sociológica e teoricamente é explicado pela idéia de *supermercado cultural* de que fala Stuart Hall (1998).

A opressão, o(s) grau(s) de marginalidade, e a “má escrita da(s) de-gradada(s)”

No caso irlandês, uma das autoras de maior destaque a tratar do tema da exclusão social, da falta de voz, dos oprimidos, das classes desprivilegiadas é Rita Ann Higgins, cujo primeiro volume de poemas apareceu em 1986, *Goddess on the Mervue Bus*, seguido de *Witch in the Bushes* (1988) *Goddess and Witch* (1990), *Philomena's Revenge* (1992) e *Higher Purchase* (1996). Da adequação da palavra poética e de sua relevância no contexto do cânone patriarcal da poesia irlandesa à condição minoritária dos trabalhadores, Higgins percorre a marginalidade, tornando-a corriqueira, sem trivializá-la, desconstruindo o espaço a partir do qual nos dá a conhecer o mundo “às avessas” ou *mundos marginais*. Assim, enquanto que em Higgins a marginalidade apresenta-se na disposição temática, em Catherine Walsh, cujo primeiro livro aparece em 1986 e é seguido por *Macula*, *The Ca Pater Pillar Thing and More Besides* de

1986, *Making Tents*, 1987, *from Pitch* de 1993 até atingir *City West* em 2005, o cunho marginal se verifica sobretudo no tributo que este seu último livro faz ao experimentalismo linguístico, recorrente à visualidade e à palavra na página a representar o tempo dos silêncios. Convergir à forma tradicional do poema é também oprimir-se nos mandos do patriarcalismo, contra o quê todas as poetisas aqui tratadas parecem se insurgir.

Algumas das características dessa atitude de insurgir-se contra o patriarcalismo da tradição poética, verificável nas poetisas aqui mencionadas, têm a ver com os temas apresentados, as maneiras pelas quais os temas são abordados (as vozes enunciativas), o nível de experimentação linguística (da disposição da palavra na página ao tipo de letra e escolhas editoriais) bem como o diálogo com a tradição, em maior ou menor ruptura e continuidade. Assim, pode-se aproximar por contraste as obras de Rita Ann Higgins e Mary O'Donnell, autora de *The Ark Builders* (2009), *The Place of Miracles* (2005), *September Elegies* (2003), *Unlegendary Heroes* (1998), *Spiderwoman's Third Avenue Rhapsody* (1993) e *Reading the Sunflowers in September* (1990), também escritora de prosa (contos e romance). Nesta aproximação, notamos que O'Donnell, ao tratar de todos os aspectos da vida (a parentalidade, a morte, a desolação, a meditação sobre a vida rural e não só), permite-se transitar entre variadas comunidades de leitores, embora as escolhas editoriais, com exceção da Salmon Publishing, mostrem-se bem menos alinhadas com aqueles a que se uma multidão de leitores ou um público alargado.

Segundo O'Donnell:

Being female forces one into definitions one would rather not ever have had to deal with! All through the 1980s as I published my first poems, I was constantly reminded of gender by being referred to as a 'woman poet'. I was reviewed in this context also, i.e. a sub-category of maleness, and usually bundled with other 'women poets'. The irony is that female reviewers/critics do not always show the same generosity of spirit, the same openness, towards the work of their own gender as male critics do towards their gender. This is where women let one another down, by failing to support the network, the sorority if you like, in the way men (despite their carping and grudging) support the brotherhood! For some mysterious reason, younger women who write poetry today do not have to put up with being categorized as 'women poets'. That may be in part

because they have not actually contested the territory which is occupied by their male counterparts and have largely acquiesced to male-defined rules. That is my view.
(entrevista concedida a este projeto em 1/11/2010).

Eis o grau de marginalidade imposto de maneira opressiva às poetisas: o pertencimento feminino enquanto estatuto social de segunda classe ou classe nenhuma. Por isso, o regresso as “coisas de mulheres” no âmbito temático dita mais pormenorizadamente aquilo de que se fala quando se fala de uma posição marginal em poesia feminina: o poema “Ageing Girls”(2009) sobre a sexualidade das mulheres e o envelhecer ou, ainda, “The Girl of 1960” (1998), sobre a mulher em eterna procura de seu próprio eu, “The Sixties Wife, a photograph” (2003), sobre as mulheres e as aparências na esfera social, “Lovers Can Disregard It All”(2009), sobre a permanência do amor são algumas das marcas do pronunciar o mundo pela voz da fêmea na poética de Mary O’Donnell.

Os versos em escrita híbrida como metonímia da inovação e da pluralidade que é uma das tónicas do discurso das poetisas pós-25 de abril em Portugal⁴³⁰, no conjunto das autoras “marginais” aparecem na mescla de géneros, como em *Murmúrios De Um Lugar Branco* (2009) de Ana Viana, em que o branco é o espaço do silêncio, da consciência do corpo e da imanência, em verso e prosa mesclada, que é o discurso fragmentado de níveis de consciência menos rígidos, mais flexíveis, a linguagem antes de ser razão somente. Isso não significa que não haja neste tipo de escrita o controle, a elaboração máxima da linguagem. Ao contrário: só se atinge algum murmúrio *de um lugar branco* em consciência apurada, “meditar na sucessão impensada dos gestos” (2009:52) antes do poema “Ser em cada momento, o momento mesmo” (ibid idem), para descobrir que à poeta “os meus poemas são às vezes ladainhas que dizem, não do ser que sou, mas do ser que serei.” (opt cit, p.53). No seu livro anterior, *Femininos*

⁴³⁰ Para Ana Luísa Amaral (2010: XVI) as *Novas Cartas Portuguesas* desestabilizam “noções fixas de autoria e autoridade” ao mesmo tempo em que trazem à literatura contemporânea três características inovadoras: “a intertextualidade, a hibridez e a alteridade”. E chamamos aqui a atenção à qualidade híbrida dos géneros, que pode ser pensada como metonímia da pluralidade discursiva que marca a heterogeneidade feminina.

Singulares (2002), o eu-lírico de Ana Viana acolhe a temática da escrita e da vivência feminina, em um poema como “O sentido de ser mulher” (2002: 26)

enquanto procurava nas palavras
o sentido de ser mulher
desenhei o símbolo dele
rasgado ao centro pelo meu reflexo

o amor
uma cercadura a limitar o campo
onde poderei encontrar o infinito

expondo aí a chaga das mais difíceis e comuns a todas as poéticas femininas, apesar de plurais, aqui tratadas: a relação entre os espaços e os pertencimentos privado e público das vidas das mulheres, representadas nos poemas das poetisas e constituídas historicamente a partir dos mesmos.

Por mais espaço e geografia que se percorra como faz Kerry Hardie - cujos poemas vão de Derry à Polônia e Singapura, passando pela Galícia, Catalunia, Berne e Paris – à escrita (feminina, apenas?) a escritora

“Há que deixar os olhos fechados
a memória de todos os objectos
e o lugar deles na casa.”
(Sofia Pinto Correia Melo, 2007: 64)

a fim de se alcançar o desapego de que se reveste a poética que lemos em Helga Moreira que, pela fragmentação formal dos versos, revela a consciência da identidade híbrida do eu-lírico, enquanto mulher

“No meu espírito não há
enredos. Apenas frases
e frases
que impedem
do que não sei.” (2002: 32)

desenraizada:

“Tenho a vida feita num novelo,
não pertença a lado nenhum
não tenho país ou terra, nenhuma raiz,
nem escolhas ou nome,
nada a dizer, nada a calar (...)”
(1996: 85)

Do lado irlandês d(algum)a tradição poética, estabelece-se uma linha fronteira (e, como tal, imaginária e um tanto utópica) entre a *mulher objeto* e a *mulher sujeito* a partir das criações (criações literárias e ações sociais) de Eavan Boland, cujas incessantes tentativas de tornar a mulher sujeito de suas próprias histórias/her-stories e não mais objetos narrados pelos poetas (homens) fizeram de sua prática poética um exemplo nacional a ser seguido pelas poetas que a sucederam a partir de 1967, data de sua primeira publicação. Este é o caso de Anne Le Marquand Hartigan, a quem retornaremos logo a seguir, além de Kerry Hardie, cujo poema “We Change the Map” (1996: 13) faz eclodir o sentimento de pertencimento ao mundo e do conhecimento feminino deste pertencer:

“his new map, unrolled, smoothed,
seems innocent as the one we have discarded,
impersonal as the clocks in rows
along the upper border, showing time-zones.
(...)
pinning up maps now, pinning my attention,
I cannot hold whole countries in my mind,
nor recognize their borders...”

em que o “não conseguir sustentar países inteiros na minha mente,/nem reconhecer as suas fronteiras” tem a ver com a necessidade do encontro do eu (feminino), que sempre se faz na escrita, no encontro/desencontro da palavra e da Poesia, conforme constata outra poeta de “menor” importância crítica (mas de maior valor “marginal”) que é Catarina Nunes De Almeida (2008:20) para quem:

Certamente uma palavra
não é um lugar habitável.
Se procurares dentro de uma palavra
verás a morte como ela não foi.
Talvez nas artérias encontres ainda
correntes salinas
um silêncio salino
mas nunca a insónia fresca
os estuários do sangue alagados
navegados
sem peso algum.
Não procures
tu sabes

o poema é água
indiferente aos teus dedos.

Porque, afinal,

Há Dias E Dias
Há dias em que sou monja
Há outros em que sou fêmea
E, embruxada, na fogueira
Do amor ponho mais lenha.
Nos dias em que sou monja
Ardo nos claustros da lua.
Nos dias em que sou fêmea
No sol arrefeço, pudica.
(Natália Correia, 1999: 55)

Assumidamente consoante à pluralidade da existência das mulheres, estes versos de Natália Correia in-s-crevem a(s) mulher(es) no novo espaço social, ainda que utópico, mas possível, pelo menos, a partir da constituição representativa da figura feminina na geografia portuguesa.

Ainda no espaço privado e marginal da subjetividade, devemos citar Conceição Riachos, autora de *Fios na roda dos passos* (2010), *A silhueta branda das veias* (2005), *Instantes* (2002), *Peregrinação* (2000), *Ritos de Passagem* (1998) e *Olhares* (1998), além de participações em coletâneas. Várias são as instâncias poéticas em C.Riachos que se pode pensar a Poesia como salvação, como no poema “*onírico*”:

Fechei os olhos
a imaginar
o que não fui

Capturei
a aurora matinal
soltei ao vento
a mágoa escondida

Descansei
na margem protectora
da poesia
(2002: 41)

que se segue ao “*balanço*”, em que o eu-lírico redescobre a importância da sedução: palavras, novamente, a constituir imagens, com elas dialogar e desconstruir o espaço hegemónico do discurso, completá-lo pelas margens, sempre:

Ocupei os dias
a gerir
o quotidiano

Deixei que o tempo
esgotasse a vida

Esqueci
que o conteúdo do viver
é passar além
do que nos detém

Encontrar a luz
que seduz
(2002: 56)

a escrita além do corpo da mulher, para além da reificação feminina. O trajeto, no caso de C.Riachos, é com frequência o jogo do diálogo ekphrástico: imagem cantada em palavra visual, canto, luz, ângulo e horizonte, para impor a “cláusula”:

É preciso
resgatar a ternura
construir
um mundo novo
sem lugares comuns
nem perdas irreparáveis
sem vazios imensos
nem raivas
só a determinação
de abrir a alma
e dar a mão

ao discurso, que reinsere a mulher-poeta (plural), esfinge obtusa, a partir da escrita que, apesar de sua falha incorrigível, a incompreensão, o erro, a má (in)formação, continua a existir no eterno devir, n´A *Silhueta Branda Das Veias*

Queria escrever
Queria escrever sem pudor
a incerteza e a fluidez sentimental
labiríntica da minha singularidade

dizer à lisura do papel a inquietante
estranheza entre o real
matriz entretecida
revelada e oculta na dureza angulosa
da perturbação

acumular fundo as pulsões

num traço arredondar
constelações em intertextualidade evasiva
explícita e concreta

ao cimo da página um soco
no estômago a antecipar
os caminhos
presentidos
(2005: 15)

O fato é que a diversidade com a qual as mulheres tecem as suas vidas, de acordo com as representações poéticas supracitadas, mostra-se congruente ao apelo feminista, na constatação da existência plural e sem pudor(es), como a que lemos nas poéticas de Maria Teresa Horta, Anne Hartigan e tantas outras que fazem do espaço público da poesia a expressão daquilo que é inicialmente da esfera privada e, ao fazê-lo, re-localizam o espaço das mulheres e o poder que estas ocupam na distribuição social dos papéis. Notemos

Mulheres do meu país
Deu-nos Abril
o gesto e a palavra
fala de nós
por dentro a raiz
Mulheres
quebramos as grandes barricadas
dizendo: igualdade
a quem ouvir nos quis
e assim continuamos
de mãos dadas
O povo somos: mulheres do meu país
(1997: 69)

como as poetisas que Maria Teresa Horta convoca - ao clamar “mulheres do meu país” - aparecem no poema “Exílio” de Sophia de Mello Breyner Andressen:

Quando a pátria que temos não a temos
Perdida por silêncio e por renúncia
Até a voz do mar se torna exílio
E a luz que nos rodeia é como grades
(Sophia de Mello Breyner Andressen, 2006: 60)

Curiosamente, porém, a notabilidade de Sophia de Mello e de Natália Correia é incomparável as demais poetisas que compõem esta seleção e, portanto, acontece fora da “má escrita das poetisas *de-gradadas*” em visibilidade, voz e localização no espaço público de suas privacidades poéticas. Muito por isso, carece-nos indagar o quanto o grau de marginalidade associa-se ao caráter “zero pudor” resvalado nos poemas das

autoras em questão. Ou, ainda, o quanto a visibilidade sócio-política interfere (contribui ou atrapalha) à visibilidade poética.

Por fim (ou início daquilo que se pretende desenvolver em termos de pesquisa comparativa entre geografias e espaços subjetivos de representação, sobretudo aqueles disposto em Poesia, que é o foco deste estudo), cabe ressaltar o uso das aspas no emprego dos termos “má escrita das poetisas de-gradadas”, bem como a grafia do último destes termos (“de-gradadas”). Em primeiro, constata-se que o caráter marginal destas poetisas associa-se à visibilidade mercadológica, ao espaço que a mídia a elas dedica (quase nenhum) e, portanto, ao grau de pertencimento sócioliterário de tais autoras. Portanto, a “má escrita” nada tem a ver com o escrever mal, mas com o que é atribuído pela crítica e pelos mídia como “vendável” e “aceitável” no centro da distribuição do poder discursivo. Entretanto, o que este estudo enfatiza é que, como há imprevisíveis formas plurais dos substantivos *mulher* e *feminismo* (*mulheres* e *feminismos*), existem também poderes e graus de pertencimento e, portanto, de marginalidade. Assim, o uso do hífen em “de-gradadas” tem a ver com o assinalar tanto dos níveis maiores ou menores de pertencimento as margens, em referência ao centro de poder (mercadológico, marketeiro e aceito pela crítica *consagrada*) como também do existir nada degradado dessas escritas que acontecem em inovação, alta elaboração e apenas em muito silêncio e pouca visibilidade.

Afinal, mulheres também experimentam? – dúvida cruelmente comum as duas geografias

“But all poetry is experimental” revelou Anne Hartigan em conversa concedida a este projeto, no âmbito da série de entrevistas as poetisas irlandesas e portuguesas, realizadas ao longo do segundo semestre de 2010 no lado irlandês e que tentaram, sobretudo, mapear a questão do pertencimento feminino na poética e política das

autoras em questão. É de se notar a semelhança da resposta de Mary O'Donnell a mesma pergunta (“como você lida com o experimentalismo? os seus poemas são experimentais? em caso afirmativo, o quanto?”):

All poetry is an experiment by its nature. It reminds me of the psychological process called Sand Tray in which clients/patients are allowed to play with a box of sand and then discuss/interpret the shapes that have emerged from their instinctive play. Of course, many of us want more than sand, and it does not harm to use concrete also! Regarding what is defined as 'experimental' poetry, I admire it when I see it. The thing is, there isn't such a great deal of it around in Ireland. As ever, one needs to go to America and then wade through vast amounts of absolute piffle to uncover the real thing. Ginsberg was experimental, Adrienne Rich is experimental (in my view), and there are others. In Ireland the only experimental poets I can think of are Maurice Scully and Susan Connolly.

Para além dos nomes apontados por O'Donnell na entrevista referida acima, devemos lembrar também Catherine Walsh, considerada a poeta experimental das mais proeminentes de origem irlandesa hoje. Infelizmente não chegou a ser entrevistada até o momento deste relatório, mas quase certamente iria dizer algo diferente do que disseram as anteriores, dada a versatilidade criativa com que incorpora o experimentalismo em sua Poesia.

Em Portugal, obtivemos uma resposta semelhante a de Mary O'Donnell e Anne Hartigan, vinda de Ana Luísa Amaral, para quem “toda poesia tem algo de experimental” e, ainda, duas respostas diferentes, advindas de Conceição Riachos, para quem “o experimentalismo esvazia a linguagem” e Alice Macedo Campos, que declara:

“não penso em temas concretos, a não ser nos poemas que me pedem... aí é-me o tema a luz do poema a que as palavras fazem sombra. tirando esse caso pontual em que tento imprimir a minha personalidade e ser a mesma alice dos outros poemas, sou sempre livre ou condicionada por quem sou e por quem estou no momento em que escrevo (...) não sigo tendências.” (entrevista concedida ao projeto em janeiro de 2011).

A quase imposição do “eu” que se pode ler neste “tento imprimir a minha personalidade e ser a mesma alice (...)” já revela o tipo de diálogo em silêncio ou quase *beckettiano*, no sentido de total incompreensão da idéia de experimentalismo enquanto recurso sociopolítico que a autora estabelece em sua poética, embora faça uso

de curiosas hibridizações estilísticas, tanto no que tange os temas e as vozes que ocupam os seus versos, quanto no que diz respeito aos gêneros literários variados que neles aparecem. Depois, há as brincadeiras dos espaços de silêncio em palavras que poetas como Margarida Amorim imprimem às páginas, dispostas diferentemente, como a desafiar várias frentes: o espaço social da mulher, o da poeta menor, o tipo de escrita que se ousa fazer quando se escreve da margem, dentre outras questões.

O fato é que há experimentalismo feito por mulheres e(m) suas poéticas em Irlanda e Portugal, apesar dos projetos críticos, em geral, excluïrem este tipo de tendência na associação de produção poética e mulheres, haja visto a *Antologia Da Poesia Experimental Portuguesa Anos 60 – Anos 80*, que reúne vinte e um poetas, dos quais três são mulheres, Ana Hatherly, Luiza Neto Jorge e Salette Tavares, neste caso, já bem visibilizadas - provavelmente por ter sido Ana Hatherly a grande figura do experimentalismo português nas décadas de 1960 e 1970 com as suas contribuições em exposições e publicações inovadoras. Ainda, o projeto PO.EX'70-90 Arquivo Digital da Poesia Experimental Portuguesa traz 25 poetas, dos quais 3 são mulheres (e as mesmas que aparecem na *Antologia Da Poesia Experimental Portuguesa*).

É preciso deixar o mundo saber que as autoras mencionadas não são as únicas que tiveram coragem e ousaram experimentar na poesia, apesar do salazarismo e seus efeitos na sociedade portuguesa e do nacionalismo irlandês impulsionado pela política (e poética) de William Butler Yeats e o cânone patriarcalista e lírico da poesia irlandesa. Há muitas autoras a serem lidas e estudadas, atitude que este projeto sempre tencionou iniciar e já assinala como um caminho futuro na continuidade do movimento de visibilização tanto de poetas mulheres, quanto de poetas menos conhecidas e, neste caso, particularmente aquelas que se dedicam ao experimentalismo estilístico, para além das experimentações linguístico-discursivas enquanto poética.

***Corporificando a mulher ou as mulheres em “coisas (sérias) de mulheres”:
conclusões des-re-feitas***

(...)nunca fui outra coisa que não mulher. possivelmente, essa pergunta deveria ser colocada a quem faz crítica literária, suponhamos por exemplo a hipótese de alguém ler um texto meu sem saber a autoria e perguntava-se depois se o texto teria sido escrito por uma mulher ou por um homem e penso que a resposta seria "por uma mulher", mas talvez experimentado se verificasse, porque assim não passa de uma teoria.
(entrevista concedida a este projeto em Janeiro, 2011)

Alice Macedo Campos, na inversão do poder usual que a crítica literária tem sobre as obras literárias, atribui aquela um valor insuperável: o da legitimação da arbitrariedade – afinal, quem define o quê e o legitima? A próxima pergunta da entrevista, na sequência de “o que significa para si ser uma escritora”? que motivou a resposta acima, deveria ter sido “e o que é ser mulher?” Feliz e sabiamente, porém, para responder a esta dúvida subsequente, há uma lista vasta de perspectivas irresolúveis, propostas pelos feminismos. Aliás, muito a fim de tentar responder aos impasses com que nos deixam os feminismos, este estudo, ao se fixar na(s) autoria(s) feminina(s) também retoma o lado obscuro daquilo que se pretende compreender como o feminino. A única certeza é o pluralismo e a força política que há na retomada da atenção a estas tantas vozes plurais, nas artes poéticas, inclusive. O que é ser mulher para uma poeta? É provável que respostas menos insatisfatórias a uma retórica mais paradigmática e pragmática do mundo - sombra sem a qual não se constrói sintaxe, ainda que em ruptura - leiam-se nas subjetividades representadas ao longo dos poemas, como esta que em Adília Lopes retoma a Filomela⁴³¹, a qual com frequência aparece em autoras como Eavan Boland, que têm o intuito de requerer o pronunciamento quase como **um direito** à palavra no contexto irlandês:

⁴³¹Filomela foi uma mulher silenciada duplamente: pelo estupro a que lhe impôs o cunhado, marido de sua irmã, seguido do corte de sua língua, para que nada sobre isso dissesse, acontecimento metonímico de todo o silenciamento porque passaria Filomelanão tivesse a capacidade de urdir a palavra (e a própria trama).

“A minha MUSA antes de ser
A minha musa avisou-me
Cantaste sem saber
Que cantar custa uma língua
Agora vou-te cortar a língua
Para aprenderes a cantar
A minha Musa é cruel
Mas eu não conheço outra. (2002: 61)

A aproximação das autoras, ao longo deste estudo, também nos levou a vários outros questionamentos, como aquele sobre a concomitância do erotismo e da sexualidade, no requerer da voz da mulher nos assuntos privados (nas “coisas de mulheres”) que se tornam públicos a partir da voz das diversas poéticas das autoras. Duas poetisas irlandesas que responderam à medida de Maria Teresa Horta, Alice Macedo Campos e Adília Lopes a este respeito foram Anne Hartigan, cujos poemas têm inovado na representação da sexualidade, a partir de uma geografia calcada no catolicismo repressor e nas bordas do puritanismo protestante, além de Sinéad Morrissey, cujo cosmopolitismo talvez justifique a sua *poética erótica*. Esta, porém, não lhe tira o êxito, garantido pelas premiações (de Poesia) com que tem sido agraciada. Afinal, é preciso ver além do que os olhos permitem, é preciso ir além dos espaços que nos constituem:

“Imagine how the stars are split between my window and yours!
The join is unimaginable from under the roof of the car-
Two worlds split open to each other, stars spilling from each.”
(2002: 45)

O poema “Geografia” (2001: 82) em que Horta traz um eu-lírico a discorrer sobre o desejo (“...teu corpo/país de minha evasão... Meu amor/a minha sede/é uma fêmea...”) acontece de maneira correlata ao que vimos em poemas como “Aubude” de Hartigan em que a linearidade em ruptura dos versos na página

Lie along your body
lie down all the way
stretch not to know let
the world flow overhead
high stars crackle in flight
they are not for us let them be

we have drawn the night over us
rest your warm wing
skin lies quiet on skin cheat
eternity, there is only our breath
our heart thump
the beat the living beat (Anne Le Marquand Hartigan, 2005:33)

sugere um ato sexual e cuja poética feminista (e ousada) se contrapõe, por exemplo, na denúncia que Amaral tece acerca de uma mulher de identidade falha e falhida, enquanto ser social: “nem dona nem senhora/nem poeta” (2010: 157). Mas, a escrita salva e nos resgata da tragédia dos silenciamentos. Para isso, é preciso haver (alg)uma universalidade comum nas “coisas de mulheres”, além da maternidade (nem sempre positiva), da preocupação com a materialidade do corpo físico (muito representada nos desvios alimentares, como a anorexia e a bulimia, mas pouco ou quase não discutidas como tendência em doenças igualmente complexas, como a compulsão). Aliás, um dos poemas mais intensamente femininos de Kerry Hardie chama-se “In Bern” (2006: 14) e tem a ver com uma mulher que se imagina grande, com um corpo bem maior do que o seu e uma alegria também contagiante. O poema ousa dizer o que somente aparecera em alguns poetas (a exemplo, em língua portuguesa, Carlos Drummond de Andrade, em *O Amor Natural*, que o poeta nunca quis ver publicado em vida por julgar possivelmente pornográfico) além da assertiva sobre o desejo em relação à mulher de volume maior, usualmente fora dos padrões estéticos e de saúde estabelecidos e aceites atualmente.

Entretanto, não é apenas do sexo e do erótico que vivem as poetas a debater as “coisas de mulheres” e se constituírem como identidade única, na esfera pública. Ao contrário, mesmo com (alg)uma abertura social e menor exclusão política das mulheres em ambos os países (Irlanda e Portugal) há muito o que se percorrer e fundar. Em primeiro, há que se deixar para trás a tal musa

cruel de que fala a persona-lírica de Adília Lopes, supracitada: as mulheres precisam deixar de se excluírem. O'Donnell, em sua entrevista a este projeto, revela idéia semelhante:

“(...) female reviewers/critics do not always show the same generosity of spirit, the same openness, towards the work of their own gender as male critics do towards their gender. This is where women let one another down, by failing to support the network, the sorority if you like, in the way men (despite their carping and grudging) support their brotherhood!” (entrevista concedida a 1/11/2010)

As “coisas de mullheres” também se verificam nas questões do mesmo sexo, por assim dizer, bem como na continuidade de valores afetivos associados aos géneros sexuais, como lemos nos versos de Vona Groarke:

“When my grandmother looked into my mother's eyes
She saw what I see in my daughter's.” (1999: 46)

Para Groarke, o escrutínio público do espaço privado, conforme demonstra o seu volume intitulado *Other People's Houses* é uma forma de cartografar o espaço híbrido do feminino: as perspectivas do olhar da(s) mulher(es) sobre os outros *eus*, subjetividades e, sobretudo, interioridades que se dispõem a partir das “coisas de mulheres”, como o ser mãe quando se está distante, conforme revela o poema “Away”, no livro *Spindrift* (2009: 26, 27). Para concluir, é raro que haja homens que falem de “coisas de mulheres”, embora, não impossível – algo a ser pesquisado em investigações futuras nesta área. Talvez o façam, mas com as vozes masculinas com as quais nasceram, criaram-se ou se impuseram ao longo da vida. E, ainda, o que seriam “as vozes femininas”? Sabemos o que são por negação: não são as masculinas. Podemos, então, definir as masculinas para excluí-las do rol de vozes femininas?

O fato de haver um diálogo entre as obras de Maria Teresa Horta e Ana Luísa Amaral, em que esta retoma aquela e a continua no movimento de constituição, mais

que representação⁴³², da figura da(s) mulher(es) ao escrever um livro cujo título é *Minha Senhora De Quê*, além de um uma sessão inteira do livro *Epopéias*, chamado “Minha Senhora A Nada”; mais, a presença de discussões sobre temas originalmente associados quase que exclusivamente aos círculos masculinos, tais como a Filosofia, a História, e a marca do pertencer a uma tradição literária (obviamente, masculina e, neste caso, por alusão e aproximação) como imediatamente se lê no livro *A Gênese Do Amor* de Amaral, pela retomada de Camões e Natércia Freire; a destemida e despudorada presença do sexo nas poéticas das autoras recolhidas neste projeto - como por exemplo, Adília Lopes, Helga Moreira e Natália Correia ou Anne Le Marquand Hartigan, Mary O’Donnell e Sinéad Morrissey; e, ainda, autoras que existem para além dos corpos a si atribuídos tradicionalmente e que o fazem, sobretudo, no corpo maior que é a escrita, o espaço híbrido e fronteiro das identidades diaspóricas; e, por fim, as constatações aqui apontadas levam-nos a (alg)uma espécie de (re)mapeamento da(s) mulher(es), da escrita poética (no des-encontro das políticas de publicação e distribuição) e da retomada da importância do elo entre as que tecem os seus mundos pela Poesia, as palavras, e a busca da compreensão do humano a qual, se nasce nas teorias sociológicas, avança-as e alcança as artes.

Por fim, vale dizer:

“(...) pensei que afinal não interessa Londres ou nós,
Que em toda a parte
As mesmas coisas são”
(Ana Luísa Amaral, 2010: 109-110)

e, assim, prosseguirmos nas indagações...O quanto a universalidade combateria a necessidade das diferenças? O quanto a acentuaria? Falar de “coisas de mulheres” é praticar feminismo, “digeri-lo” ou esquecer-se mesmo dele? Cabem as artistas (neste caso, poetisas) definir as agendas feministas? Será isso um objetivo primeiro ou apenas

⁴³² Constituir significaria prover instrumentos com os quais noções de *como são as mulheres* pudessem se estabelecer. Representar, dizer como são. Em geral, constituir e representar, em Poesia (e literatura como um todo) acontecem em simultâneo. Por isso, a assertiva em questão.

uma consequência inevitável de suas escritas? Repensar algumas das várias perguntas com que nos deparamos ao longo desta trilha, como as acima apontadas, significa traçar caminhos a sua continuidade, mesmo que esta pesquisa já tenha assinalado algumas respostas. Assim, des-fazer (com hífen, que é para se continuar a fazer, fazer sem cessar) as conclusões inicialmente apontadas nas leituras críticas dos livros de poemas selecionados, re-fazê-las, no desdobramento dos livros, blogs e outras publicações que surgem “sem pedir licença”: eis o trabalho contínuo do(a) pesquisador(a) que se debruce a refletir sobre o que se constitui ao mesmo tempo em que é analisado, a Poesia contemporânea, num efeito metonímico da metalinguagem maior da Poesia contemporânea: a discussão de si mesma, o terreno minado a que se alveja redescobrir a cada instante.

Na geografia de sentidos, sentimentos e narrativas fragmentadas em gêneros (sexuais e literários) múltiplos com que constroem os seus poemas, as autoras colhem subjetividades e, talvez, sem saber, semeiam novas esperanças ao feminino, que em si já é plural e não há que se enfatizar, ao que seria redundante!

Referências Poéticas da Irlanda

- Boland, Eavan (editor) (2003), *Three Irish Poets. An Anthology*. Manchester, Carcanet.
- Brogan, Patricia Burke (1994), *Above The Waves Calligraphy*. Galway: Salmon Publishing.
- Cannon, Moya (2007), *Carrying the Songs*. Manchester: Carcanet.
- De Fréine, Celia (2010), *imram/odyssey*. Eire: Arlen House.
- De Freine, Celia (2005), *Scarecrows at Newtonards*. Dublin: Scotus Press.
- Dowdican, Anna Marie (1998), *Imagine*. Sligo: Batler Press.
- Groarke, Vona (2009), *Spindrift*. Ireland: The Gallery Press.
- Groarke, Vona (2008), *Lament For Art O`Leary*. Ireland: The Gallery Press.
- Groarke, Vona (2006), *Juniper Street*. Ireland: The Gallery Press.
- Groarke, Vona (2002), *Flight*. Ireland: The Gallery Press.
- Groarke, Vona (1999), *Other People`s Houses*. Ireland: The Gallery Press.
- Hardie, Kerry (2009), *Only This Room*. Ireland: The Gallery Press.
- Hardie, Kerry (2006), *The Silence Came Close*. Ireland: The Gallery Press.
- Hardie, Kerry (2003), *The Sky Didn` t Fall*. Ireland: The Gallery Press.
- Hardie, Kerry (2001), "What`s Left" In *Poesia Do Mundo 4. Antologia Bilingue* Adriana Bebiano (tradutora). Portugal: Palimage Editores, pp.100-101.
- Hardie, Kerry (2000), *Cry For The Hot Belly*. Ireland: The Gallery Press.
- Hardie, Kerry (1996), *A Furious Place*. Ireland: The Gallery Press, 1996.
- Hartigan, Anne Le Marquand (2008), *To Keep The Light Burning. Reflections in times of loss*. County Clare: Salmon Poetry.
- Hartigan, Anne Le Marquand (2005), *Nourishment*. County Clare, Ireland: Salmon Press.
- Hartigan, Anne Le Marquand (1993), *Immortal Sins*. Dublin: Salmon Publishing.
- Hartigan, Anne Le Marquand (1991), *Now Is A Moveable Feast*. Galway: Salmon Publishing.
- Higgins, Rita Ann (1986), *Goddess On The Mervue Bus*. Galway: Salmon Publishing.
- O`Donnell, Mary; Palacios, Manuela (editors) (2010), *To The Winds Our Sails. Irish Writers Translate Galician poetry*. County Clare: Salmon Publishing.

- O'Donnell, Mary (2009), *The Ark Builders*. Great Britain: Arc Publications.
- O'Donnell, Mary (2003), *September Elegies*. Belfast: Lapwing Publications.
- O'Donnell, Mary (1998), *Unlegendary Heroes*. Cliffs of Moher: Salmon Publishing.
- McBREEN, Joan(editor) (2007), *The White Page An Bhileog Bhán Twentieth-Century Irish Women Poets*. County Clare: Salmon Poetry.
- Meehan, Paula (2009), *Painting Rain*. Manchester: Carcanet Press.
- Morrissey, Sinéad (2009), *Through the Square Window*. Manchester: Carcanet Press.
- Morrissey, Sinéad (2005), *The State of the Prisons*. Manchester: Carcanet Press.
- Morrissey, Sinéad (2002), *Between Here and There*. Manchester: Carcanet Press.
- Walsh, Catherine (2005), *City West*. Exeter: Shearsman Books.

Referências Poéticas de Portugal

- Abranches, Graça (coordenadora) (1997), *escrever do avesso/writing in reverse. poetas portuguesas. portuguese women poets*. 3º.Congresso Europeu de Pesquisa Feminista: Universidade de Coimbra.
- Almeida, Catarina Nunes De (2008), *A Metamorfose Das Plantas Dos Pés*. Porto: Deriva Editores.
- Amorim, Margarida (2008), *no ângulo da pedra*. Coimbra: Palimage.
- Amorim, Margarida (2005), *As Portas Da Manhã E Da Tarde*. Coimbra: Palimage
- Amaral, Ana Luísa (2010), *Inversos - poesia 1990-2010*. Alfragide, Portugal: Publicações Dom Quixote.
- Amaral, Ana Luísa (2009), *Se fosse um intervalo*. Alfragide, Portugal: Publicações Dom Quixote.
- Amaral, Ana Luísa. (2007), *Entre dois rios e outras noites*. Campo Das Letras.
- Amaral, Ana Luísa (2003), *Inimigo Rumor*. Número 15. Portugal: 2º.semestre 2003, pp. 140-141.
- Amaral, Ana Luísa (2003), *A Arte de Ser Tigre*. Gótica, Lisboa.
- Amaral, Ana Luísa (2001), *Inimigo Rumor* número 11. Rio de Janeiro: 7letras, 2º. Semestre, pp.57-62.

- Amaral, Ana Luísa (1995), “Testamento”/”Last will and testament” , in *Poesia do Mundo 2*. Edições Afrontamento: Porto, pp.28, 29.
- Amorim, Margarida (2008), *no ângulo da pedra*. Coimbra: Palimage.
- Amorim, Margarida (2005), *As Portas Da Manhã E Da Tarde*. Coimbra: Palimage.
- Andresen, Sophia de Mello Breyner (2006), *No Tempo Dividido*. Lisboa: Caminho.
- Andresen, Sophia de Mello Breyner (2006), *Livro Sexto*. Lisboa: Editorial Caminho.
- Andresen, Sophia de Mello Breyner (2004), *O Nome das Coisas*.4ª.edição. L Lisboa: Caminho.
- Andresen, Sophia de Mello Breyner (1985), *Antologia*. Porto: Figueirinhas.1985.
- Barreno, Isabel et al (1998), *Novas Cartas Portuguesas*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- Campos, Alice Macedo (2010), *um cão em cada dedo*. Portugal: Incomunidade.
- Campos, Alice Macedo (2008), *o ciclo menstrual da noite*. Mamede De Infesta: edium editores.
- Campos, Alice Macedo in <http://alicemacedocampos.blogspot.com>
- Correia, Natália (2007), *Poesia Completa*. Lisboa: Publicações Dom Quixote. Hatherly, Ana (2005), *Fibrilações*. Portugal: Quimera Editores.
- Faria, Álvaro Alves de (2008), *Livro De Sophia*. Coimbra: Palimage.
- Hatherly, Ana (2003), *O Pavão Negro*. Lisboa: Assirio & Alvim.
- Hatherly, Ana (2003), *Poesia Incurável. Aspectos da Sensibilidade Barroca*. Lisboa: Editorial Estampa.
- Hatherly, Ana (2003), *Itinerários*. Vila Nova de Famalicão: Quase Edições.
- Hatherly, Ana (1998), *A Idade da Escrita*. Lisboa: Edições Tema.
- _____. *A Casa Das Musas uma releitura crítica da tradição*. Lisboa: Editorial Estampa.
- Hatherly, Ana (1995), “7 Tisanas Inéditas”/”7 Unpublished Tisanes”In *Poesia do Mundo 2* . Porto: Edições Afrontamento, pp. 26, 27.
- Hatherly, Ana (1995), *A Casa Das Musas. Uma releitura critica da tradição*. Lisboa: Editorial Estampa.
- Horta, Maria Teresa (2001), *Minha Senhora de Mim*. Lisboa: Gótica.
- Horta, Maria Teresa (1998), *Destino*. Lisboa: Quetzal Editores.

- Horta, Maria Teresa (1983), *Poesia Completa*2. Portugal: Litexa.
- Lopes, Adília (2002), *Antologia*. São Paulo: Cosac&Naify Edições.
- Lima, Isabel Pires De (2001), *Vozes E Olhares No Feminino*. S.Maria Da Feira: Edições Afrontamento e Porto.
- Lopes, Adília (2010), *Apanhar Ar*. Lisboa: Assírio&Alvim.
- Melo, Sofia Pinto Correia (2007), *Casa Grande*. Vila Nova De Famalicão: Quasi Edições.
- Monteiro, Maria Virgínia (2006), *Poemas Imperfeitos*. Porto: UNICEPE.
- Nave, Alexandre, Duque, José Felix, Sena-Lino, Pedro (organização e edição,2005), *O Livro de Natércia*. Vila Nova De Famalicão: Quasi Edições.
- Néry, Cristina (2005), *O Ciclo das Sedas*. Viseu: Palimage Editores.
- Riachos, Conceição (2010), *Fios na Roda dos Passos*. Coimbra: Temas Originais.
- Riachos, Conceição. (2009), *I Coletânea Scriptus – Balaio de Idéias*. Brasil: Editora Novitas, pp. 35-38.
- Riachos, Conceição (2005), *A silhueta branda das veias*. Coimbra: Pé de Página Editores.
- Riachos, Conceição (2002), *Instantes*. Coimbra: Pé de Página Editores.
- Riachos, Conceição (2001), *Coletânea de Poesia*. Coimbra: Pé de Página Editores, pp. 20-30.
- Riachos, Conceição (2000), *Peregrinação*. Coimbra: Pé de Página Editores.
- Riachos, Conceição (1998), *Ritos de passagem*. Coimbra: Pé de Página Editores.
- Riachos, Conceição (1998), *Olhares*. Coimbra: Pé de Página Editores.
- Riachos, Conceição (1998), *O Livro do Tó João*. Coimbra: Pé de Página Editores.
- Viana, Ana (2009), *murmúrios de um lugar branco*. Lisboa: Índícios de Ouro.
- Viana, Ana (2002), *Femininos Singulares*. Lisboa: Índícios de Ouro

Referências bibliográficas teórico-críticas:

- Arias, Luz Mar González (s/d), *Otra Irlanda. La Estética Postnacionalista De Poetas Y Artistas Irlandesas Contemporáneas*. Universidad De Oviedo.

Bhabha, Homi. The World and the Home. In: McCLINTOCK, Anne; MUFTI, Aamir; SHOHAT, Ella, ed. (2002) *Dangerous Liaisons; Gender, Nations & Postcolonial Perspectives*. Minneapolis: University of Minnesota Press, p. 445-455.

Bhabha, Homi K. (1994), *The location of culture*. London: Routledge.

Coelho, Nelly Novaes (2000), “A Poesia – espaço de convergência” IN *Revista do Centro de Estudos Portugueses*. n.3 FFLCH, USP.

Brah, Avtar (1998), *Cartographies of Diaspora. Contesting identities*. London and New York: Routledge.

Braidotti, Rosi (1994), *Nomadic Subjects. Embodiment And Sexual Difference In Contemporary Feminist Theory*. New York Chichester, West Sussex: Columbia University Press.

Bridi, Marlise Vaz (2005), “Entretempos na poesia de Maria Teresa Horta” IN: *Literatura Portuguesa Aquém-mar*. Annie Gisele Fernandes Paulo Motta Oliveira (organizadores). Campinas: Editora Komedi, pp.229-239.

Butler, Judith (2004), *Undoing Gender*. New York: Routledge.

Butler, Judith (1999), *Gender Trouble: feminism and the subversion of identity*. New York: Routledge.

Carpinejar, Fabrício (2010), “As palavras são meu álbum de família: ecologia poética” IN *Fronteiras do pensamento. Ensaios sobre cultura e estética*. Axt, Gunter et Schüller, Fernando Luís (organizadores). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, pp. 303-314.

Coelho, Nelly Novaes (1999), “O discurso em crise na literatura feminina portuguesa”, in *Via Atlântica/Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas*.

São Paulo: Departamento, pp.120-128.

Covi, Giovanna “Haunted by History: Afro-Caribbean Women Theorize Memory”, in *Literature in English: Priorities of Research*. Wolfgang Zach, Michael Kenneally (editors). Germany: SECL. volume 21, pp.261-271.

Cruz, Manuel Braga da (1999), *Transições Históricas e Reformas Políticas em Portugal*. Lisboa: Editorial Bizâncio.

Flores, Conceição; Duarte, Constância Lima; Collares, Zenóbia (2009), *Dicionário de escritoras portuguesas: das origens à atualidade*. Florianópolis: Ed.Mulheres.

Fogarty, Anne. *Fault Lines. Anne Fogarty on the reception of poetry by Irish women*. <http://www.iol.ie/~iwc/afogarty.html>

González, Manuela Palacios; FERNÁNDEZ, Helena González (2008), *Palabras extremas: Escritoras gallegas e irlandesas de hoy*. Spain: NETBIBLO, S.L.

- Gonzalez, Manuela Palacios (2003), *Pluriversos: Seis poetas irlandesas de hoje*. Spain: Follas Novas Edicións, 2003.
- Gutiérrez, Pedro Juan (2010), “Vida e literatura” IN *Fronteiras do pensamento. Ensaios sobre cultura e estética*. Axt, Gunter et Schüller, Fernando Luís (organizadores). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, pp.315-323.
- Hall, Stuart (1998), *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A.
- Hatoum, Milton (2010), “Passagens entre a vida e a literatura” IN *Fronteiras do pensamento. Ensaios sobre cultura e estética*. Axt, Gunter et Schüller, Fernando Luís (organizadores). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, pp. 345-357.
- Hatherly, Ana (2001), “Foge, Henriqueta, Foge...” , in *Faces De Eva. Revista de Estudos Sobre A Mulher*. Lisboa: Edições Colibri, pp.105-111.
- Hobson, Barbara et al (2002), “Introduction: contested concepts in gender and social politics” in *Contested Concepts in Gender and Social Politics*. United Kingdom: Edward Elgar Publishing Limited, pp.1-21.
- Irving, Katrina (1997), “EU-phoria? Irish National Identity, European Union and The Crying Game”, in *Writing New Identities. Gender, Nation and Immigration in Contemporary Europe*. Brinker-Gabler, Gisela and Smith, Sidonie (editors). Minneapolis: University of Minnesota Press, pp. 295-314.
- Klobucka, Anna M. (2009), *O Formato Mulher. A Emergência da Autoria Feminina na Poesia Portuguesa*. Coimbra: Angelus Novus.
- Lisboa, Maria Manuel (1988), *Paula Rego’s Map of Memory: National and Sexual Politics*. England: Ashgate Publishing Limited.
- McClintok, Anne; Mufti, Aamir; Shohat, Ella (1998), *Dangerous liaisons: gender, nation, and postcolonial perspectives*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Mutran, Munira H. (2008), “Aren’t We All Born Comparatists?” , in *Literature in English: Priorities of Research*. Wolfgang Zach, Michael Kenneally (editors). Germany: SECL. volume 21, pp.49-56.
- Nascimento, Érica Peçada (2009), *Vozes Marginais Na Literatura*. Rio de Janeiro: Aeroplano.
- Nunes, João Arriscado (1995), “Reportórios, Configurações E Fronteiras: Sobre Cultura, Identidade E Globalização” in *Oficina do CES* 43, Janeiro.
- O’Hearn, Denis (1994), “A concorrência global, a Europa e o carácter periférico da Irlanda” in *Revista Crítica de Ciências Sociais* 41, Dezembro 1994.
- Palacios, Manuela; Lojo, Laura (editors) (2009), *Writing Bonds. Irish and Galician Contemporary Women Poets*. Bern: Peter Lang.

Pereira, Maria Helena da Rocha (s/d), “Motivos Clássicos na Poesia Portuguesa Contemporânea: O Mito de Orfeu e Eurídice” , in *Novos Ensaio Sobre Temas Clássicos na Poesia Portuguesa*. Imprensa Nacional. Casa da Moeda, (pp.303-322).

Pita, Eduardo (2010),. *Aula De Poesia*. Lisboa: Quetzal Editores.

Ramalho, Maria Irene (1997), “A poesia e nós”, in *Revista Crítica de Ciências Sociais* no.47 , pp.5-21.

Ramalho, Maria Irene; Sousa Ribeiro, António (organizadores) (2002), *Entre ser e estar. Raízes, discursos e percursos de identidade*. Porto: Afrontamento.

Ramalho, Maria Irene (2001), “A Sogra de Rute ou intersexualidades” , in *Globalização, Fatalidade ou utopia?* Boaventura de Sousa Santos (organizador). Porto: Afrontamento.

Ramalho, Maria Irene (1993), ”A Poesia e o sistema mundial”, in *Portugal: um retrato singular*. Porto: Afrontamento, pp. 105-127.

Rita, Annabela (2001), “Entre O Grito E O Silêncio, ‘Em Exaltação E Espanto’ De Sophia De Mello Breyner”, in *Faces De Eva. Revista de Estudos Sobre A Mulher*. Lisboa: Edições Colibri, pp. 89-104.

Santos, Boaventura de Sousa. (2001), “Os processos da globalização”, in *Globalização. Fatalidade ou Utopia?* Santa Maria da Feira: Edições Afrontamento, pp.31-109.

Santos, Boaventura de Sousa (1997), “Modernidade, identidade e a cultura de fronteira” in *Língua mar: criações e confrontos em português*. Ana Maria Galano (organizadora). Rio de Janeiro: Funarte, pp.143-154.

Santos, Boaventura de Sousa (1995), “Utopia, Emancipations and Subjectivities” in *Toward A New Common Sense. Law, Science and Politics In The Paradigmatic Transition*. New York, London: Routledge.

Santos, Boaventura de Sousa (1994), *Pela Mão De Alice. O Social E O Político Na Pós-Modernidade*. Porto: Edições Afrontamento.

Saraiva, José Hermano (1999), *História Concisa De Portugal*. Portugal: Publicações Europa-América.

Sarlo, Beatriz (1997), “Mulheres, História e Ideologia” IN *Paisagens Imaginárias. Intelectuais, Arte E Meios De Comunicação*. São Paulo: Edusp, pp. 171-196.

Silvestre, Osvaldo Manuel (2001), “Imagens (D)E Bastidores Ou As ‘Labaredas Calmas’ Do Revisionismo De Ana Luísa Amaral” , in *Inimigo Rumor* número 11. Rio de Janeiro: 7letras, pp.63-74.

Sousa, Carlos Mendes; Ribeiro, Eunice (organizadores)(2004), *Antologia Da Poesia Experimental Portuguesa Anos 60-Anos 80*. Coimbra: Angelus Novus Editora.

Tutikian, Jane (1999), “Inquietos olhares: A construção do processo de identidade nacional nas obras de Lídia Jorge e Orlanda Amarílis”, in *Via Atlântica/Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas*. São Paulo: Departamento, pp.90-97.

10. Marcas de oralidade na tradicional resistência judaica

Aline Bernar

Uma vez que entendemos por tradições as coisas ditas no passado e transmitidas até nós por uma cadeia de interpretações, é preciso acrescentar uma dialética material dos conteúdos à dialética formal da distância temporal; o passado nos interroga e questiona antes que o interroguemos e questionemos.

(P. Ricoeur, 1997, p. 381)

Introdução:

Pensar a questão judaica nunca foi um exercício fácil, nem mesmo para os mais conceituados pesquisadores. Contudo, propomos, com este trabalho, não mais um pensar sobre a complexidade da experiência judaica ao longo dos séculos, mas sim um possível diálogo (sempre adiado) entre passado e futuro, memória e história (Nora), tradição e costume (Hobsbawm) através da linguagem vocalizada (Zumthor) e suas outras vozes (Fischer) nas comunidades judaicas de Belmonte e do Bom Fim.

O exercício da linguagem encontra neste trabalho dois importantes veículos para sua manifestação: a canção e a narrativa de ficção. O primeiro veículo, um texto vocalizado nunca antes fixado pela escrita e que resiste ainda na memória de senhoras judias portuguesas com idade avançada. O segundo veículo, de caráter ainda mais ficcional que o primeiro, é legitimado pela escrita, mas conserva ainda assim exemplos de sabedoria e dos costumes (Hobsbawm) guardados pelas mulheres.

Escolhemos trabalhar com dois gêneros do discurso (a canção e o romance) pois estes representam bem as duas realidades em questão. Elas são distintas entre si, porém

em seio judaico, abraçam a modalidade oral juntamente com o caráter feminino de transmissão de conhecimento.

Os judeus de Belmonte gostam do termo “criptojudeu”, pois esta “cripta” cultural criada ou inventada por eles não apenas protege suas mulheres (pois elas sabem os segredos que podem ser revelados), mas principalmente sua voz, sua oralidade ou seu poder de dizer. Este poder de dizer é sentido também quando dão a última palavra dentro de suas casas, ao contrário do que se pensa, aos maridos e filhos.

Os judeus do Bom Fim não fazem questão de segredos, são judeus assumidos e felizes por sua condição. Compartilham com a comunidade envolvente seus negócios e estão sempre disponíveis a qualquer eventual esclarecimento acerca daquilo que sabem. Podem-se dizer e ser livremente o judeu que querem ser em Porto Alegre, embora reconheçam, com livre acesso e intenção de saber, o peso de ser judeu em qualquer lugar do mundo.

Este trabalho de pesquisa caminhou juntamente com um trabalho doutoral, mas intencionalmente aqui prendeu-se à este *poder dizer ou poder de dizer*, de rezar e de cantar dentro da vida e da comunidade judaica destas mulheres guardiãs (inventadas?) de tradições antigas, possivelmente também “inventadas” (Hobsbawm) para forjar ou driblar o controle político e cristão.

O que representa exatamente a possibilidade da transmissão oral para o povo judeu? E qual é a sua relação com o feminino? Para que possamos pensar o papel da oralidade e de suas marcas dentro da dinâmica judaica, confrontaremos, a seguir, duas realidades dentro das inúmeras experiências judaicas já estudadas: as marcas de uma oralidade que orientou e contribuiu para a manutenção das tradições e ritos judaicos através da figura da mulher dentro da comunidade judaica de Belmonte, em Portugal e

ainda as marcas da tradição oral no texto escrito de ficção de Moacyr Scliar, em Porto Alegre, Brasil.

1. A Memória Judaica em Belmonte: Uma Memória ditada pela Memória

Ao voltarmos o olhar para o passado, recorremos, inevitavelmente, à Memória, seja ela individual ou colectiva. Mas, em se tratando de Memória, vemos que uma gama de sentimentos e exercícios de cunho político e de poder surgem quando a mesma é evocada.

Sendo fruto de um processo selectivo, mas que ainda assim pode acontecer de forma inusitada, a memória pode significar uma poderosa arma política e social. Ela pode representar, ao mesmo tempo, um bálsamo de boas lembranças, a transmissão de conhecimento ou tradições herdadas, e ainda um “esquecimento” conveniente ou confortável.

“A memória opera a partir de um processo selectivo e pode se tornar uma arma política para as vítimas de guerra e genocídios, em que o esquecimento estabeleceu sua hegemonia.”⁴³³

Apoiamo-nos na tese do sociólogo Maurice Halbwachs para estudar a questão da Memória Judaica no concelho de Belmonte (Portugal) porque verificamos em trabalhos de campo, em seio comunitário, a importância da interacção social que ele

⁴³³ Maria Paula Nascimento & Myrian Sepúlveda dos Santos. “História, Memória e Esquecimento” in: *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 79, 2007. p. 95-111.

aponta quando reflecte e traz, de forma pioneira, a temática da “Memória” para o campo das Ciências Sociais.⁴³⁴

De acordo com este trabalho de pesquisa e, sendo a memória tecida a partir de diversas formas de interações sociais mantidas com outros indivíduos, verifica-se então que a memória individual apenas revelaria o resultado ou o residual das experiências de interação vivenciada por cada um.

Segundo Maria Paula Nascimento e Myrian Sepúlveda dos Santos, é justamente neste ponto que reside o grande mérito trazido pela tese de Halbwachs, pois ele acreditava que a chamada “Memória Individual” não poderia estar muito distanciada daquilo que se chama “Memória Colectiva”.⁴³⁵ Esta diferenciação, denominada de individual ou de colectiva, seria muito mais do que apenas a experiência de uma pessoa ou de um grupo. De forma que, a Memória Individual, mesmo que se apresentasse como resultado de uma experiência pessoal de convívio ou interação no meio social estaria, ainda assim, subjugada ao que foi experimentado pela colectividade.

“Ao tornar a memória objecto das ciências sociais, Halbwachs reitera a tese durkheimiana sobre a preponderância da consciência colectiva sobre o individuo.”⁴³⁶

Vimos que para a tese de Pierre Nora, o passado é constituído por um material altamente manipulável de acordo com a percepção individual. Sendo a Memória,

⁴³⁴ Maurice Halbwachs. *Les Cadres Sociaux de la Mémoire*. Paris: Felix Alcan, 1925 e Marice Halbwachs. *La Mémoire Collective. Ouvrage Posthume Publié*. Paris: PUF, 1950. (esta última obra, publicada postumamente).

⁴³⁵ Maria Paula Nascimento & Myrian Sepúlveda dos Santos. Op. Cit., 2007. p.97.

⁴³⁶ Idem, Ibidem.

individual ou colectiva, um extracto vulnerável a manipulações⁴³⁷, a compreensão do passado, das tradições e, até mesmo da história, pode adquirir um novo relevo.

Os factores apontados por Nora puderam ser verificados, precisamente, durante as recolhas de materiais no trabalho de campo realizado para esta pesquisa na comunidade judaica de Belmonte. Os depoimentos ou entrevistas recolhidos para este fim apresentavam um recorte individual, embora fossem visivelmente possibilitados pela trajectória colectiva.

Como desejávamos encontrar ou “descobrir” dentro de tal comunidade, a mesma Memória Judaica que possibilitou aos judeus existentes naquele concelho de se organizarem em associação e de conquistarem seu lugar, foi importante seguir e observar traços de registro da Memória do respeito negado e da “voz” silenciados.

Foi curioso notar, em meio às entrevistas ou contos dos “causos” (acontecimentos ocorridos no passado), o caminho feito pela mente em busca da Memória, escondida ou guardada em algum lugar. Depois de séculos de sincretismo, os judeus de Belmonte ainda sentem dificuldades para resgatar na Memória individual - aquilo que foi vivido ou sofrido apenas por um, pois notamos, entretanto que todos falam sempre baseados em factos vivenciados pela colectividade. Assim, lembrar ou esquecer implicaria também uma espécie de “tributo” ou “covardia” dedicada àqueles que tanto fizeram pelas gerações vindouras.

Por isso, ainda segundo Nascimento & Santos, o hiato existente entre presente e passado, bem como a reconstrução contínua do passado pelo presente é levada ao extremo por autores que trabalham com o conceito de “destradicionalização”⁴³⁸. É, justamente, neste processo de reconstrução e reconfiguração dos factos ocorridos num

⁴³⁷ Pierre Nora. *Les Lieux de Mémoire*. Paris: Gallimard, 1984.

⁴³⁸ Nascimento & Santos. Op. Cit., 2007. p.98.

tempo passado que reside as narrativas históricas. Embora abordadas em maior profundidade num outro momento⁴³⁹, essas narrativas podem ainda, neste contexto e temática dedicados à questão da Memória, funcionar como alavancas preciosas para o levantamento de dados ou recuperação de eventos ocorridos.

*“As narrativas históricas reflectem um processo incessante de selecção e reconstrução de vestígios do passado.”*⁴⁴⁰

É notória a selecção realizada pelo entrevistado em sua Memória mediante uma solicitação de retorno ao passado. Essa volta ao que já foi vivenciado é quase sempre difícil e evoca muito mais do que aquilo que é perguntado. Essa volta ao passado traz de volta, também, os sentimentos, as sensações vividas pelo indivíduo ou por sua comunidade e tende a mexer ou fazer surgir um dado científico pouco considerado pelos estudos das ciências sociais: a subjectividade.

Apenas aqueles autores que trabalham com a memória em situações de extrema agressividade e violência, como por exemplo Max Scheler⁴⁴¹, em seu estudo sobre o “ressentimento”, costumam comentar ou discorrer sobre a incapacidade de “selecção” dos factos buscados ou oriundos da Memória das vítimas entrevistadas.

Em Belmonte, particularmente, notamos, regra geral, ao realizar as entrevistas, uma habitual desconfiança que logo poderia ser tomada por uma emoção tal que levava a um “descontrole emocional” que todos temiam. Por esta razão procuravam nunca estar

⁴³⁹ Referencia ao nosso trabalho de tese que versa sobre Belmonte.

⁴⁴⁰ Idem, Ibidem.

⁴⁴¹ Scheler, Max & Frings, M. S. *Ressentiment*. Milwaukee, Wis.: Marquette University Press, 1994.

sozinhos diante de um entrevistador. As mulheres, em especial, não se sentem vigiadas nem mesmo pressionadas pela presença constante do marido durante as entrevistas realizadas. O que notamos foi que a presença do marido era até bem vinda, caso fossem tomadas pela “emoção” e revelassem mais do que poderiam.

2. Duas realidades: a canção e a narrativa de ficção:

Neste ponto do texto, aproximaremos duas realidades; a canção – uma amostra recolhida em trabalho de campo na vila criptojudáica de Belmonte; e a narrativa ficção oriunda da extensa obra de um ilustre judeu do Bom Fim – *A Mulher que escreveu a Bíblia*, de Moacyr Scliar.

O primeiro exemplo trazido por este trabalho é uma canção inédita (mesmo em Portugal) que as mulheres judias de Belmonte cantam para falar do amor em seio judaico. Cantam quando resolvem dizer aos mais jovens como funciona o amor para o amante judeu. Na verdade trata-se de uma tentativa de explicar o amor – por vezes considerado desligado da razão –, mas que na tradição judaica é extremamente emotivo, embora possa ser também bastante racional.

O segundo exemplo que esta pesquisa traz é uma narrativa ficcional que coloca também uma mulher como figura central na transmissão da tradição, dos preceitos e rituais, mas desta vez por escrito. Trata-se de uma narrativa que desloca homens mais velhos e sábios de seus lugares para ouvir ou dar voz a uma jovem letrada que, assim como a personagem Judá na canção de Belmonte, só pensa no amor que sente.

Começaremos pelos textos, depois juntaremos as análises e considerações teóricas a respeito.

*Judá é um bom trovador,
mas também sabe cantar.
na guitarra é um primor,
rouxinol no seu cantar.*

*Numa festa de Purim
Judá falou a Tamar.
Cantou, dançou e no fim,
pôs-se a namorar.*

*Era tão grande a paixão
daquele judeu trovador
que não ganhava seu pão,
mas cantava com ardor.*

*O rico pai de Tamar
ao pobre cantor
sua filha não quis dar,
para dar a um velho doutor.*

*Numa noite de luar,
Judá foi a casa dela
para cantar e suspirar
de baixo de uma janela.*

*Ouvindo tão grande dor
a bela Tamar fugiu com seu trovador
para com ele se casar.*

*E foram sempre a correr,
sem nunca mais parar,
até baterem às portas do Rabi Mor Elizar.*

Não temais, ficai aqui esperando o pai de Tamar,

lhés disse o bom Rabi

E logo foi procurar

convencer o pai tão rude.

O nosso doutor Rabino

com os preceitos do Talmude

e com razões de ladino

casou Judá com Tamar.

Ouvindo seu grande amor

muita gente foi lá a bailar

nas bodas do trovador.

Antes de iniciar a análise da canção selecionada e transcrita neste trabalho de pesquisa, é preciso pensar duas questões iniciais: a primeira é pensar em como foi confiada uma canção como esta durante o trabalho de campo, pensando ainda no que pode significar dividir com uma “estranha”, uma “estrangeira” um *segredo* guardado durante tanto tempo entre as mulheres mais antigas de Belmonte; a segunda questão a ser pensada é: em que contexto se dá esta canção, sobre que práticas ela quer versar, que ensinamentos pretende passar, quais são suas mensagens explícitas e implícitas?

Não é por acaso que esta canção foi escolhida para estar e ilustrar este trabalho de pesquisa. A justificativa primeira seria quase óbvia: ela foi a primeira canção recolhida no trabalho de campo no contacto com uma senhora criptojudia na vila de Belmonte. Ela tem especial espaço aqui pois marca o início de tudo, a *descoberta* do género, o primeiro sinal de confiança, mas principalmente, a revelação do meio ou veículo através do qual os ensinamentos judaicos puderam ser passados dentro de suas

próprias casas, no dia a dia com seus familiares, embora fossem quase o tempo todo regulados e vigiados pela população envolvente (maioritariamente católica).

Mas para que se pense a questão da identidade judaica na vila de Belmonte (mesmo que se tente pensar a questão da dupla identidade religiosa) é necessário pensar ainda na escolha deste género para a transmissão da sabedoria judaica. O conceito de identidade não pode ser pensado fora da linguagem e dos poderes que a estruturam, como já ressaltou a pesquisadora Graça Capinha⁴⁴² e a música, como uma forma imprecisa de arte, fluida e não substancial ou palpável, símbolo de expressão dionisíaca, sempre associado à figura feminina, contribuiu com os elementos necessários ao trabalho que precisava ser feito. Não foi propositada a ideia, como compreendi melhor através das entrevistas feitas, mas esta prática acabou por acontecer e garantir que os costumes e ensinamentos necessários não morressem.

Os judeus residentes em Belmonte não podiam mais lavar suas casas em dias de sexta-feira, precisavam confeccionar enchidos de frango ou peixe para provar (de forma fingida) que comiam carne suína, estavam definitivamente proibidos de realizar suas cerimónias em dias considerados por eles sagrados. Então, experimentaram uma actividade que ainda lhes dava algum prazer: cantar. E notaram que as cantigas (nunca escritas) que ocupavam apenas suas memórias, poderiam facilmente ser dadas como esquecidas ou ainda, mais importante que isto, poderiam facilmente ser misturadas ou disfarçadas com as canções populares portuguesas.

Este último factor é de sua importância, pois com a pesquisa o mesmo sucedeu: muitas senhoras cantavam cantigas populares portuguesas e diziam que eram aquelas as canções que cantavam em casa para seus filhos e netos. Mais um disfarce, mais uma

⁴⁴² Capinha, Graça. “Ficções credíveis no campo das identidade(s)” in: *Revista Crítica de Ciências Sociais*, nº 48, 1999.p. 104

forma de driblar ou *forjar* o controle exterior e assegurar a paz e a tranquilidade tão buscada por este povo acostumado ao desconforto constante.

Antes ainda de partirmos para a análise, propriamente dita, da cantiga, escutemos este provérbio iídiche para pensarmos os conflitos ou manifestações presentes neste feriado judeu: “*Purim iz nisht kein yomtov un kadoches iz nisht kein krenk*”, que quer dizer: “Purim não é feriado e malária não é doença”.

A canção em questão fala de numa festa, da festa do *Purim* e, para que possamos compreender melhor os ensinamentos implícitos ou explícitos presentes nesta canção, vamos primeiro tentar entender o que é e o que representa esta festa de Purim para os judeus.

“*Numa festa de Purim
Judá falou a Tamar.
Cantou, dançou e no fim,
pôs-se a namorar. (...)*”

O antropólogo Michael Asheri explica em sua obra *O Judaísmo Vivo*, que o *Purim* é um feriado secundário (não é considerado um feriado pleno, completo) no sentido de que nele o trabalho é permitido, mas Asheri explica ainda que, na prática, muitos judeus não trabalham no *Purim*, por ser considerado um *Yom Tov* pelo

costume⁴⁴³. Um outro provérbio judeu diz que o trabalho realizado no feriado de *Purim* não traria lucros.

Toda a história do feriado de *Purim* está descrito no livro da Rainha Ester, na Bíblia e traz como personagens o insensato rei Assuero; a heroína rainha Ester; o herói, seu tio Mordechai; e o vilão, o malvado Haman (considerado como um inimigo pelos judeus)⁴⁴⁴.

Na festa de *Purim*, dizem vários autores, os judeus dão especial importância às refeições. Os judeus sefaradim⁴⁴⁵ fazem uma massa de pão e moldam-na em torno de um ovo cozido na forma de um homem com braços e pernas; depois assam-no e comem-no. Esse produto de confeitaria chamado em iídiche de *homentashen* ou bolos de Haman, em Israel de *Oznei Haman* (orelhas de Haman) também representa a figura do desprezado Haman.

Ainda é costume entre os judeus enviar presentes de comida a seus amigos e vizinhos na festa de *Purim* e, de acordo com a tradição, deve haver pelo menos dois tipos de comida (quase sempre pastelaria) no prato. Também é o único dia do ano no qual a embriaguez é incentivada, pelo menos em teoria, conforme um ditado judaico que diz que “apenas quando se está tão bêbado que não se pode distinguir entre “baruch Mordechai” (abençoado seja Mordechai) e “arur Haman” (maldito seja Haman) é que se realizou plenamente a comemoração do *Purim*⁴⁴⁶.

⁴⁴³ Asheri, Michel. *O Judaísmo vivo: as tradições e as leis dos judeus praticantes*. Tradução: José Octávio de Aguiar Abreu. 2ed. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

⁴⁴⁴ Após algumas leituras pude perceber que a figura de Haman para os judeus equivale a figura de Judas Escariote para os católicos.

⁴⁴⁵ Segundo Michel Asheri, 1995, presume-se que o nome *Sepharad* originalmente significasse Espanha, e os sefaradim são judeus de origem espanhola ou portuguesa. Na realidade, hoje em dia, o termo *Sefaradi* foi ampliado de modo a incluir muitas comunidades judaicas em partes do mundo de fala árabe, persa e turca, as quais, verdadeiramente, não são de descendência espanhola, de maneira alguma, mas adotaram o rito espanhol em suas preces e serviços de sinagoga. Pp. 08-09

⁴⁴⁶ Asheri, Michel, op. cit. p. 227

Um outro importante costume pode ser observado durante a festa do *Purim* e facilmente relacionado com a questão dos marranos (judeus convertidos à força e não tão convincentes de sua nova fé - catolicismo⁴⁴⁷) ou judeus de dupla identidade religiosa (como aconteceu na comunidade critojudaica de Belmonte). O costume é o de fantasiar-se na festa de *Purim*, um costume que não está restrito às crianças, já que muitos adultos vestem trajes provocantes ou extravagantes para recordarem-se da rainha Ester, que adotou uma falsa identidade para poder salvar o seu povo⁴⁴⁸.

Asherí, considera estranho que este não-feriado, como ele chama, seja tão importante na vida judaica, pois em primeiro lugar, o livro de Ester é o único livro da Bíblia em que o nome de Deus não é mencionado. A explicação existente para isto é que o livro não foi escrito em hebraico, mas na língua dos medas e dos persas, seus verdadeiros autores. Uma segunda questão seria a sugestão do *Purim* como uma festa pagã, que os líderes do povo judeu descobriram ser impossível fazer com que seus seguidores deixassem de comemorar, transformando-a então numa festa judaica, mas na condição de um feriado incompleto, justamente por essa origem não-judaica⁴⁴⁹.

Depois destas importantes informações podemos inquirir dois grandes aspectos relacionados para nossa análise: Uma primeira é a homenagem à rainha Ester com vestimentas ou disfarces na festa de *Purim*, referenciando a estratégia da rainha em falsear sua identidade para salvar o seu povo. A dupla identidade religiosa observada até bem pouco tempo nos judeus da vila de Belmonte versariam na mesma direcção. Da mesma forma que a artimanha da rainha, o intuito dos judeus de Belmonte em disfarçar sua crença verdadeira correria para um fim igualmente bastante nobre, para que não

⁴⁴⁷ Para este assunto, ler a obra do historiador português Jorge Martins – *Portugal e os Judeus* – dividido em 3 volumes.

⁴⁴⁸ Idem, p. 228

⁴⁴⁹ Idem, ibidem.

deixasse que sua verdadeira fé morresse, sem que para isso precisassem entrar em conflito com a comunidade cristã envolvente. Os judeus ocupavam então, de certa forma, um espaço <entre>, aos moldes de Homi Bhabha⁴⁵⁰ ou um não-espaço dentro dessa comunidade religiosa, pois que o tal disfarce já não representava um segredo tão velado para o resto da população local. De acordo com as entrevistas realizadas na comunidade judaica de Belmonte, o padre católico Manuel Marques, inclusivamente, chegou a recusar sacramentos católicos a estes filhos de Israel deslocados, aconselhando-os a seguirem suas próprias tradições e costumes⁴⁵¹. Uma segunda questão seria a suspeita levantada de que todos os costumes que compõe os ritos da festa de *Purim*, não passarem, na verdade, (e essa suspeita se confirma por ser a única festa judaica que não representa para eles um feriado completo) de uma tradição judaica “inventada”, segundo já vimos em outro momento desta mesma pesquisa, com Eric Hobsbawm, também quando escreve⁴⁵²:

“Pode ser que muitas vezes se inventem tradições não porque os velhos costumes não estejam mais disponíveis nem sejam viáveis, mas porque eles deliberadamente não são usados, nem adaptados.” (p. 16)

A canção de Judá e de Tamar na festa do *Purim* versa sobre o velho e sempre actual tema do *amor proibido*.

*“Era tão grande a paixão
daquele judeu trovador
que não ganhava seu pão,*

⁴⁵⁰ Bhabha, Homi. “Culture’s in-between” in; Hall, Stuart & Du Gay, Paul (ed.) *Questions of Cultural Identity*. London: Sage, 2005.

⁴⁵¹ Este e outros factos semelhantes são descritos na obra confeccionada pelo próprio padre. Marques, Manuel. *Concelho de Belmonte – Memória e História*. Belmonte: Câmara Municipal de Belmonte, 2001.

⁴⁵² Hobsbawm, Eric & Ranger, Terence. *A Invenção das Tradições*. 6ª edição. Tradução: Celina Cardim Cavalcante. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

mas cantava com ardor (...)

Um trovador pobre, um artista, um poeta que tenta, através da canção, da poesia ou de sua arte, ganhar o seu pão e o coração de sua amada. Podemos perceber através da canção que Judá (personagem trovador) até consegue mexer com o coração da mulher amada, mas o mais difícil, - como se já fosse simples o que conseguiu e assim como em todas as literaturas ocidentais sobre o tema -, seria receber a aprovação da família dela. O pragmatismo presente na leitura que a família de Tamar faz do pequeno judeu trovador é recorrente, pois ele é observado pelo que possui e não pelo sentimento que expressa por meio de sua arte. Como não poderia deixar de ser, somente a jovem judia o vê através de um sentimento totalmente ignorado pela família dela.

“O rico pai de Tamar

ao pobre cantor

sua filha não quis dar,

para dar a um velho doutor (...)”

Uma importante figura aparece, o pai de Tamar, homem rico – e esta figura também é recorrente – para acabar com a alegria do jovem casal numa festa tão exuberante (originalmente pagã) como a festa de *Purim*. O homem rico que criou sua filha e deseja casá-la com alguém que pertença ao seu nível social, mesmo que essa pessoa esteja fora de sua faixa etária e bem distante de despertar seu sentimento.

No momento em que se percebe a certa desaprovação do pai, uma grande tensão invade a cantiga, pois esperamos por algo que irá manifestar-se. Não sabemos

como irá correr, mas como em todas as narrativas que versam sobre o mesmo tema, temos uma certeza: algo os amantes farão ou terão de fazer para ficarem juntos ou alguém os ajudará de alguma forma a vencer esta questão.

*“Numa noite de luar,
Judá foi a casa dela
para cantar e suspirar
de baixo de uma janela.
Ouvindo tão grande dor
a bela Tamar fugiu com seu trovador
para com ele se casar (...)”*

E é o que mais uma vez acontece: os amantes fogem pois vêem que seu amor ali será impossível de realizar-se.

Mas o que impressiona nesta canção judaica é que os amantes não fogem para casar-se em segredo (como costuma acontecer nas narrativas em geral) Eles fogem para a casa do Rabino Mor Eliazer, para a casa do homem mais sábio da comunidade judaica. Eles fogem porque estão loucos de amor, mas principalmente porque precisam ser aconselhados e não carecem de um conselho vindo de qualquer pessoa amiga, eles precisam ser devidamente instruídos como bons judeus que são para fazerem a coisa certa. E é lá que esses amantes e, somente lá, que eles poderão encontrar a verdadeira saída para seu actual problema ou condição.

Novamente reitero que eles não fogem para estarem à sós, para namorar ou e consumir sexualmente a união e depois admitirem não haver mais hipótese de mudança no que já foi feito. Eles buscam a sabedoria e sua união e como dois judeus não

esquecem-se da comunhão com o *sagrado*, pois estão num dia sagrado, num *tempo sagrado*, no tempo de uma festa de *Purim*.⁴⁵³ Segundo escreve Mircea Eliade em *O Sagrado e o Profano – A Essência das Religiões*⁴⁵⁴:

“O tempo sagrado é pela sua natureza própria reversível, no sentido em que é, propriamente falando, um *Tempo mítico primordial* tornado presente. Toda a festa religiosa, todo o tempo litúrgico, representa a reactualização de um evento sagrado que teve lugar num passado mítico, <no começo>”

Ainda nesta mesma obra encontramos uma outra possibilidade de relacionar a temática (recorrente) da cantiga analisada neste momento, a saber, a temática do amor proibido, com a essência das festas de carácter religioso. Estes dois elos temáticos, o tema recorrente do amor proibido e a festa religiosa, estariam unidos por um importante factor: a repetição.

Eliade escreve pois⁴⁵⁵:

“Participar religiosamente de uma festa implica a saída da duração temporal ordinária, e a reintegração do Tempo mítico reactualizado pela própria festa. Por consequência, o Tempo sagrado é indefinidamente recuperável, indefinidamente repetível.”

Recorrência de um tema numa festa religiosa que comporta essencialmente a repetição. Podemos então ver uma *circularidade* que faz com que se repita todos os costumes, todos os anos na mesma festa, bem como uma *circularidade* ainda nos temas

⁴⁵³ Mesmo com a forte suspeita de ser a festa de *Purim*, uma festa originalmente pagã, conforme explica Michel Asheri, não se pode discutir que hoje esta festa é vista como uma festa exclusivamente judaica.

⁴⁵⁴ Eliade, Mircea. *O Sagrado e o Profano – a essência das religiões*. Tradução: Rogério Fernandes. Lisboa: Libros do Brasil, sd. p. 81

⁴⁵⁵ Eliade, Mircea. Op.cit, p.82

das relações humanas. Quem nunca presenciou ou assistiu um caso como o de Judá e Tamar? Podemos enumerar diversas modalidades que adoptaram, ao longo da história, o mesmo tema para mostrar o amor configurando-se entre duas pessoas; Romeu e Julieta, Tristão e Isolda, inúmeros romances, novelas, contos e etc.

Neste momento podemos deixar um pouco a temática de lado, para voltar o nosso olhar para as questões que o espaço judaico requer. Estamos agora no espaço do conhecimento a ser transmitido, nos conceitos morais que precisam ser divididos e divulgados. Estamos lidando com informações que podem ajudar ou elucidar a vida de outro, através da troca de experiências, conselhos dados ou exemplos da vida cotidiana; peculiaridades inerentes ao narrador épico segundo Walter Benjamin no texto “O Narrador”⁴⁵⁶

“O narrador vai colher aquilo que narra à experiência, seja própria ou relatada. E transforma por vezes em experiência daqueles que ouvem a sua história.” (p.32)

“O narrador surge entre os mestres e os sábios. Ele sabe dar um conselho, não apenas para alguns casos, como faz o provérbio, mas para muitos casos como faz o sábio. Pois pode recorrer à própria vida (uma vida, aliás, que inclui em si não só a experiência própria mas também alheia; o narrador associa à sua experiência mais íntima aquilo que aprendeu na tradição). O seu dom é poder contar a sua vida; a sua dignidade contém-la por inteiro.” (p. 57)

Estamos aqui a falar de uma troca de experiência velada entre pessoas que foram mantidas ou que preferiram viver em segredo (valendo-se de uma dupla identidade

⁴⁵⁶ Benjamin, Walter. “O Narrador” in: *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Tradução: Maria Luz Moita, Maria Amélia Cruz e Manuel Alberto. Lisboa: Relógio d’ Água, 1992.

religiosa) dentro de uma comunidade cristã por excelência. Tal transmissão de ensinamentos só pôde efetivamente ocorrer pela via da oralidade ou *vocalidade* para usar um termo preferido por Paul Zumthor em *Escritura e Nomadismo*⁴⁵⁷.

“Assim, não me contento em remeter ao que designa o termo banalizado oralidade (o fato bruto de que o meio não é a escrita e provoca uma percepção auditiva). Falo de vocalidade, evocando através disto uma operação não neutra, veículo de valores próprios, e produtora de emoções que envolvem a plena corporeidade dos participantes. Pouco importa o estatuto do texto comunicado, seja ele preparado ou improvisado, fixado ou não por uma escrita anterior.”

Proponho agora um olhar mais atento para cada figura ou personagem que aparece na canção do amor proibido entre Judá e Tamar:

Podemos pensar na figura de **Judá**, a figura do trovador como a figura de um poeta, vive de sua arte e vive mal, é marginalizado e ameaçador desde a antiguidade clássica. Um personagem que usa a linguagem para encantar, mas que pode muito bem usá-la para enganar, ludibriar ou seduzir. As mesmas palavras encantar e seduzir aparecem aqui nos seus dois sentidos e são aceitos para caracterizar a figura daquele que tem a linguagem como única ferramenta de trabalho e possibilidade de exercer algum poder. Judá conquista Tamar, mas não a seduz ou induz a fugir para longe de seus pais e nem mesmo a fugir de suas tradições e costumes. Judá também ensaia, para pensarmos novamente a questão da linguagem (até mesmo corporal) uma performance quando

⁴⁵⁷ Zumthor, Paul. op.cit, 2005 p. 141.

debaixo da janela de Tamar, canta o seu amor. Sobre a performance, lembremos o que teoriza Paul Zumthor⁴⁵⁸:

“A performance é um momento privilegiado da “recepção”; aquele em que um enunciado é realmente recebido.”

Tamar por sua vez luta pelo amor que sente por Judá, mas não a ponto de perder a razão, de exceder todos os limites que a levaria a romper com sua família e religião⁴⁵⁹. Ela não quer abrir mão de seu sentimento, mas nenhum dos dois amantes ousa desafiar as leis divinas e romper com os laços de suas tradições religiosas. É como se não existisse nada além daquilo, fora daquele espaço temporal em que vivem, é como se exteriores à protecção divina, não pudessem, de maneira alguma, concretizar e ter a verdadeira felicidade. Aqui vemos claramente a diferença expressa na noção de homem religioso e homem não-religioso através do conceito de tempo sagrado para Mircea Eliade, quando escreve⁴⁶⁰:

“O homem religioso vive em duas espécies de tempo, a mais importante das quais, o Tempo Sagrado, se apresenta sob o aspecto paradoxal de um tempo circular, reversível e recuperável, espécie de eterno presente mítico que o homem reintegra periodicamente pela linguagem dos ritos. Este comportamento para com o tempo basta para distinguir o homem religioso do não-religioso: o primeiro recusa-se a viver

⁴⁵⁸ Zumthor, Paul. op. cit., p. 141

⁴⁵⁹ Não podemos deixar de lembrar da também Tamar, filha do Rei David, desejada e violada por seu meio-irmão Amnon in: Rosenblatt, Naomi Harris. *As Mulheres da Bíblia – histórias de amor, luxúria e desejo*. Tradução: Maria Amélia Pedrosa. Lisboa: Âmbar, 2007.

⁴⁶⁰ Eliade, Mircea. op. cit., pp. 82-83

unicamente no que, em tempos modernos, se chama <o presente histórico>; esforça-se por tornar a unir-se a um tempo que, de um certo ponto de vista, pode ser homologado à <Eternidade>”.

O **Rabino** representa o mediador, a figura do equilíbrio, representa a lei e realmente aquilo que deve ser para uma comunidade judaica. Ele é o mestre, ele é o que detém maior sabedoria e conhecimento religioso dentro da comunidade. Diferente do sacerdote que também no judaísmo existe e que possui relação directa com Deus, o Rabino é aquele que tem relação directa com sua comunidade. Sobre este papel, Asheri escreve⁴⁶¹:

“O rabino situa-se numa relação especial com o resto da congregação. Em palavras simples, o rabino conhece mais que qualquer outro sobre a lei judaica e é apontado pela congregação como seu juiz, em assuntos referentes à lei e aos costumes judaicos.” (p. 6)

Resta-nos a figura do **pai de Tamar** que pretendia casar sua filha com um velho doutor. Um pai rico e que não aceitaria jamais o casamento de sua filha com um jovem judeu pobre, excepção feita à um pedido oficial e sensato do rabino, que mais do que as posses ou posição social do futuro genro, faria com que ele enxergasse a verdade e procedesse com sabedoria neste caso, a fim de evitar transtornos ou tristezas futuras.

⁴⁶¹ Asheri, Michel. op. cit. p. 6

Para finalizar, percebemos que na canção em questão, assim como em outras canções recolhidas na comunidade judaica de Belmonte, a complicação inicial existe, mas o desfecho sempre acontece de forma apaziguadora. O final não é trágico como acontece nas narrativas conhecidas com o mesmo tema ou ainda em muitas canções populares portuguesas⁴⁶² que, em meio as canções judias, foram também acolhidas no trabalho de campo quando as senhoras da comunidade misturavam umas às outras na intenção (consciente ou não) de driblar o foco da pesquisa.

Um importante factor causou surpresa no trabalho de transcrição das canções judias. Canções vindas de um povo que precisou conviver com a morte, com a perseguição e com o medo quase o tempo todo em anos a fio não apresentaram o conflito ou a revolta que poderia existir inerente à sua condição de ser judeu depois de tantas batalhas sociais ao longo dos séculos e continentes. Pelo contrário, vimos que as canções trazem sempre uma mensagem de esperança e são fontes de alegria quando o mal se aproxima ou nunca deixa o seu posto do lado de fora da casa.

Ao cantar, estas senhoras judias inicialmente mudavam o clima da casa e alegravam suas famílias, quando sentia que assim era necessário fazer, deixando a todos tão alegres que nem mesmo os homens podiam se conter e cantarolavam também. Desta forma, estas senhoras acabaram por descobrir um meio de não deixar que os conhecimentos que tinham acerca da condição judaica morresse com elas. De acordo com as entrevistas recolhidas no trabalho de campo, pudemos verificar que não existiu a procura propositada por um género oral que desse dar conta de transmitir os preceitos judaicos de forma velada para que ninguém mais desconfiasse que aquilo estava sendo feito; acreditamos que o género música actuou duplamente indo ao encontro de duas

⁴⁶² Refiro-me, para tanto, por exemplo, às canções conhecidas como *As canções do Ceguinho*, reunidas por César Prata e recebidas por mim pelas mãos da Dra. Rita Gracio, a quem muito agradeço.

necessidades ali presente: ficar alegre mesmo diante de toda a pressão social existente, conseguir sorrir e fazer sorrir os seus, que em casa eram judeus e na rua precisavam parecer católicos.

O que se verifica hoje em dia na comunidade é um tanto diferente, pois os judeus de Belmonte frequentam sua sinagoga e assumem-se judeus perante todos os portugueses da comunidade, mas com uma ressalva: ainda não sentem-se a vontade para cantar alto (mesmo dentro de suas casas) nem para conviver de modo aberto com os outros membros da comunidade (judeus ou gentios).

Anos de perseguição não deixam esquecer e fazem com que as senhoras expressem um “xiii!” para os maridos quando estes cantam ou rezam um pouco mais alto durante um almoço do Shabbat, por exemplo. Os maridos não se importam e de dentro de sua alegria pelo dia de Sábado, apenas abanam com as mãos, num gesto que poderia ser descrito como : “Deixe disso! Estamos em nossa casa!”.

Escolhemos a obra ficcional *A mulher que escreveu a Bíblia*, de Moacyr Scliar para elucidar e dar conta do que podemos dizer sobre os judeus do Bom Fim. Diferentemente de Belmonte, onde o segredo e a desconfiança não ajudava a conhecer os meandros da comunidade, no bairro judeu do Bom Fim a liberdade e poder falar sobre tudo não deixa espaço para os segredos que esperávamos encontrar.

Também por este motivo, após idas e vindas, resolvemos que os gêneros do discurso em questão, a saber a Canção de Belmonte e a Narrativa Ficcional do Bom Fim guiariam nossas palavras e suspeitas melhor do que qualquer relato de trabalho de campo.

Na narrativa ficcional *A mulher que escreveu a Bíblia*, a voz que se escuta o tempo todo é uma voz feminina. Moacyr Scliar realmente deu voz a esta personagem

que figura na narrativa o lugar da única esposa do Rei Salomão, dentre as 700 esposas e 300 concubinas) que sabia ler e escrever. A mulher é desprezada desde o início da narrativa por ter uma aparência nada atraente; desprezada pelo primeiro homem que gosta, ignorada por seu pai, mas não por um velho sábio que a introduz no mundo das letras.

Este conhecimento, sem valor até então para ela, foi o que a fez ser a esposa em destaque em meio a tantas mulheres no harém do Rei. Depois do fracasso da primeira noite com o Rei, tentar fugir do reino e deixa um bilhete. O bilhete é o motivo que a fez chamar a atenção do rei seu marido que encomenda um livro que conte desde a criação do mundo à construção de seu templo. O livro será um presente oferecido à sua “amante”, a rainha de Sabá, também filha de Jerusalém. Em certa altura, as palavras do Rei sobre o livro que vinha sendo escrito por sua única esposa alfabetizada:

“Em breve tudo isso será coroado por uma obra da maior importância, uma obra não material, mas intelectual, que marcará para sempre a História da humanidade. E fico feliz pelo facto de que o lançamento dessa obra coincida com a visita da Rainha de Sabá, que veio de tão longe para nos homenagear.” (p. 133)

Triste por ser feia, embora muito inteligente, a esposa escritora tranca-se em seus aposentos. Ora trágica, ora cômica, a heroína emigrante da diegese escrita por Moacyr Scliar alude ao que retrata a teórica judia Gilda Salem Szklo em sua tese de doutorado intitulada *O Bom Fim do Shtetl: Moacyr Scliar*:

Internamente, o emigrante é um homem dividido, rompido, que, para equilibrar-se, se apóia no mito do heroísmo – sua herança cultural judaica transmitida de uma geração a outra. Para ele, na insatisfação com este mundo no qual ele não pode realizar-se, a vida consiste em aspirar e esperar, e o que impede a concretização de seu ideal se transforma, conseqüentemente, em riqueza interior da alma,

num desejo de transcendência, configurando sua conduta e caracterizando sua tragédia. (...) O humor aparece como alternativa diante de um mundo sem messias ou sem heróis. Sonhando então com vitórias fantásticas, o herói infeliz, sem aura de nosso tempo, acaba por se consolar, sorrindo. Sua angústia não parece ser tão profunda.

Vemos em grande parte da obra que a personagem de Scliar (a esposa alfabetizada de Salomão) realmente oscila entre a angústia e o tom humorístico. Ela está sempre dividida entre o que pode ser uma boa ideia ou oportunidade (que a deixa esperançosa) e, ao mesmo tempo algo que despedaça seus sentimentos mais profundos, como podemos perceber no trecho abaixo:

“Sai dali segura de que, se ele não me amava, tinha por mim muito afecto, um afecto que se poderia, com o tempo, transformar em amor. Eu precisava de muita paciência, muita persistência. Como os agricultores da minha região quando tentavam cultivar suas frágeis plantinhas na terra esturricada. um dia a flor da paixão brotaria ali.” (p. 106)

Amados ou odiados, os judeus mostraram-se sempre com o estereótipo de “problema”, estereótipo criado pelos gentios para um grupo apontado como “separatista”, “autônomo” e por isso mesmo, “perturbante”. Zygmunt Bauman oferece ainda uma outra razão para a problemática associada ao povo judeu: sua “inquietação”; “por serem portadores do fim da tranquilidade”, ou por serem ainda, como este autor sugere, “ambivalentes”.

“O judeu é a ambivalência encarnada. E a ambivalência é ambivalência sobretudo por não ser possível considerá-la sem um sentimento ambivalente: atrai e ao mesmo tempo repele, recorda a cada um aquilo que gostaria de ser, mas tem medo de ser, agita diante de nossos olhos o que poderíamos não ver – quer dizer que as contas feitas continuam abertas e que as possibilidades perdidas continuam vivas.

*É uma intuição da verdade da existência que todo o afã ordenador tenta esforçadamente, mas em vão, pôr de lado.*⁴⁶³

Obrigados a perambulações, exílios e deslocamentos ao longo dos séculos, os judeus afirmaram-se como um povo “inquieto” por natureza, mas tal “inquietação” não restringe-se ao factor geográfico, de localização e de espaço, pois liga-se, sobretudo, a factores internos, a factores míticos criados, muitas vezes, pelo universo gentio ao seu redor. Ao longo dos anos os judeus acumularam “adjectivos e verbos negativos” que não só os diferenciavam, como talvez gostassem Ruhs e Gombrowicz, mas que também despertavam interesse e curiosidade da população envolvente.

O mitos criados em torno dos judeus os caracterizavam quase sempre como pessoas de má índole. Desta forma, inúmeros termos pejorativos associaram-se imediatamente ao “ser judeu”. Fazer maldades significava “judiar”; ser uma pessoa controlada em termos financeiros ou bom negociante era sinónimo de ser “judeu” e, daí por diante, variados termos foram associados ao sempre misterioso povo.

Mas “*como tornaram os judeus a ambivalência encarnada?*”, Bauman pergunta e responde em concordância com David Biale⁴⁶⁴: “*por causa da postura judaica*”. Por causa da postura de uma nação imbuída de um sentimento de grandeza, um povo que se diz “eleito” e convicto de ser o centro firme do mundo e da história.

Embora, reconheça esta “ambivalência” apontada por Bauman e por Biale, procuro, neste trabalho de pesquisa, pensar tal “ambivalência” a partir da cena ou “pacto da aliança” do homem com Deus. Uma aliança já ambivalente em sua essência no que

⁴⁶³ Zigmunt Bauman. op cit, p. 215.

⁴⁶⁴ David Biale. *Power and Powerlessness in Jewish History*. New York: Schocken Books, 1986. Obra em que o autor expressa sua crença a respeito da sobrevivência do povo judeu às tribulações e provas do Médio Oriente Antigo, graças a ambigüidade. “Se os judeus não tivessem elaborado um mito com a centralidade que deram ao seu, teriam verossimilmente desaparecido como outras pequenas nações.”p. 28.

diz respeito ao tipo de relação e/ou postura adoptada por ambas as partes. Uma relação primariamente ambivalente no génio do próprio Deus de Abraão, um Deus que pode apresentar-se como justiceiro e pedir sacrifícios de seres humanos à seres humanos, mas que, ao mesmo tempo, preza pela protecção de seu povo dito eleito. Um Deus que escolhe os melhores homens do povo para obriga-los ao exílio, à fome e à morte no deserto. Ambivalência que observo também pelo outro lado, pelo lado humano que, apesar de crer em seu Deus, lhe retribui o “amor” na mesma moeda. Um povo que espera pelos céus e por seu Deus, mas que na ausência destes, tem ao seu dispor, na Terra, outros objectos passíveis de adoração⁴⁶⁵.

Seja pela “ambivalência encarnada”, seja pela abstracção (por se tratar de um povo situado num discurso diferente do conhecimento prático), seja pelo empiricíssimo (por se tratar de um povo situado a uma distância segura da experiência), os judeus significaram, quase sempre, segundo Bauman, a “des-ordem” e nestes termos podiam servir de terreno para todos os tipos e variedades existentes de “ambivalência”.

“Ambivalência” esta que, se levarmos a cabo uma situação de convívio ou de divisão territorial, pode vir a despertar inúmeros e diversos sentimentos dentro de uma certa comunidade. Sigmund Freud já apontava o “medo” – e junto dele o sofrimento e dor insuportável resultante deste mesmo medo – como resultado da “insuficiência dos métodos que se criam de regularização das relações humanas”, seja no interior da família ou em sociedade⁴⁶⁶.

O medo é, em si, o medo de perder o controle, do fracasso, da dificuldade, da penúria, da escassez e da doença social. Se é o medo aquilo que tenta regular as relações humanas é comum que ele possa, vez ou outra, esbarrar em certas “dificuldades” pelo caminho. Os judeus, muitas das vezes, representaram ou talvez representem (até hoje)

⁴⁶⁵ Refiro-me aqui, a uma passagem da *Tora* que faz menção ao tempo em que Moises demorou para descer do Monte Sinai (cerca de 40 dias) espaço de tempo em que os homens que estavam a sua espera e a espera da Lei de Deus, já tinham outro objecto de adoração (os bezerros de ouro).

⁴⁶⁶ Sigmund Freud. *Civilization and Its Discontents*. Pequín Freud Library, Londres: Pequín Books, 2002. (pp 274)

esta mesma dificuldade ou ainda a dificuldade em pessoa, se assim podemos dizer. Dificuldades de ordem social ou de relacionamento – dado que os judeus, principalmente os criptojudéus de Belmonte, não convivem (por opção?) com a população local; dificuldades de ordem religiosa – dado que os judeus de Belmonte foram primeiramente “encobertos”⁴⁶⁷ para mais tarde serem “re-descobertos” pelos próprios portugueses como cristãos-novos que juraram (em “falso”?) durante o baptismo (forçado), mas nunca deixaram de professar sua fé judaica em seio familiar com cerimónias secretas; e, ainda, dificuldades de ordem cultural – dado que os judeus nunca, ao longo de toda a História e em tempo algum, foram aceites pelos gentios.

O medo, em nosso entender, viria justamente da dificuldade, (que os judeus representam) em serem controlados. Eles exilam, eles fogem, eles padecem, eles até morrem, mas não deixam de ser quem são: são judeus. O medo passaria então a dominar aqueles que não entendem, aqueles que não aceitam, que não querem compartilhar o mesmo espaço, crença ou cultura com o povo que incorpora a figura do “estranho”, do “obscuro”, do “misterioso”, do “reservado” e do que sempre está de partida ou a chegar.

Quando Freud aborda o sofrimento causado por este sentimento chamado medo, ele refere-se ainda à dois outros tipos de “medos”: o medo das forças da natureza e do envelhecimento do corpo físico. Entretanto, é sabido que os sofrimentos de ordem social – o terceiro tipo de sofrimento mencionado por ele - são bem mais problemáticos. Em *Confiança e Medo na Cidade*, Zygmunt Bauman, abordando também a problemática trazida por Freud, diz que “*sabemos muito bem que nunca chegaremos a dominar por completo a natureza e que o nosso organismo também nunca será imortal*

⁴⁶⁷ Utilizo aqui um termo de Boaventura de Souza Santos em “Encobrimentos e Descobrimentos” in *Revista Crítica de Ciências Sociais* nº38, 1993.

ou igualmente imune ao impiedoso curso do tempo". Embora estes medos despertem, por sua vez, dores muitas vezes agudas, estas são, segundo Bauman, passíveis de eliminação ou extirpação; já o "medo social" implicaria para a chamada "vida de relação" uma insatisfação que suspeita a presença ou existência de intrigas, conspirações e inimigos ocultos⁴⁶⁸.

Robert Castel chega a uma conclusão semelhante à de Bauman que a "experiência da insegurança" é resultado da imprecisão do raio de acção de uma sociedade que "*se organizou em torno de uma procura infinita de protecção e da insaciável aspiração à segurança*"⁴⁶⁹. Tal "experiência da insegurança", segundo tais autores, seria um tipo de efeito secundário da convicção que leva a crer piamente que tudo é válido para alcançar a máxima segurança, inclusive a premeditação ou a maldade. Aqui vislumbramos, possivelmente, tudo aquilo que, de uma forma ou de outra, foi feito para afastar o "mal" encarnado na figura do judeu dentro de uma sociedade. Frutos de precipitações, crenças falsas e maldades, os holocaustos se formaram e exterminaram milhões de judeus - representantes mor daquilo que pouco se conhece, mas que o "medo" desesperadamente quer evitar.

Ainda segundo Bauman, o Estado Moderno viu-se na missão sufocante e esmagadora de lutar contra o medo, dado que "*para as pessoas desprovidas de meios de fortuna, de cultura ou de influências (onde qualquer outro capital que não fosse a sua capacidade de trabalho), a protecção será colectiva ou não será protecção.*"⁴⁷⁰ Desta forma, podemos perceber o "poder" ou a "segurança" proporcionados ou requeridos pela colectividade, podemos ainda contar com ela na luta contra aquilo que assombra e,

⁴⁶⁸ Zygmunt Bauman. *Confiança e Medo na Cidade*. Tradução: Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio d'Água, 2005. p. 11.

⁴⁶⁹ Robert Castel. *L'insécurité sociale: Qu'est-ce qu'être protégé?*. Paris: Éditions du Seuil, 2003. p 5.

⁴⁷⁰ Zygmunt Bauman. Op. cit., p. 14

aquilo que assombra uma “certa” colectividade, deve ser banido ou exterminado. Confiar e esperar que a colectividade fosse ou se formasse uma arma eficaz contra o medo tornava-se uma espécie de “sacrifício rentável”, como diz Bauman, mas seria ainda assim válido, dentro de tudo aquilo que vale ou valia, em prol da tão sonhada segurança⁴⁷¹.

No final do Romance, Moacyr Scliar deixa claro que sua personagem não consegue deixar sua leitura sobre a criação do universo, dos seres, dos templos e dos reis para as gerações vindouras. Seu manuscrito é queimado e sobram apenas o material que os velhos anciãos estavam a escrever antes dela. Poderíamos pensar no silêncio e adiamento de uma voz, mas esse desfecho só faz apontar para a negação ou “desconfiança” que os judeus apresentam em relação à escrita. A voz não foi silenciada, pois essa personagem fez, como militante, toda a diferença entre as mulheres do harém. Essa voz ecoará ainda, é o que deixa a entender a narrativa, mas apenas pelo registro oral, de difícil controle e com maior liberdade de expressão.

3. Conclusão – Da vontade de resistir:

A “solidariedade” tornou-se então, uma forma de sobrevivência colectiva que, mais tarde, a própria Modernidade sólida fez deteriorar, substituindo os laços de união naturais por laços de associações artificiais, em forma de sindicatos, agrupamentos, etc. Com a dissolução da “solidariedade natural”, afrouxou-se também os laços de união entre indivíduos dentro de uma determinada colectividade, seja a natural ou a artificial, dando início a uma nova Era, a da individualidade, nascendo daí a tal batalha a ser

⁴⁷¹ Idem, p. 15

travada contra aquele ou aqueles que são ou aparecem como “diferentes”: a “xenofobia”.

A “solidariedade” local espera manter-se intacta para proteger-se contra os “estrangeiros” e ou imigrantes. Quantas e quantas vezes foi possível assistir ao esforço de protecção de uma solidariedade local? Muitas vezes contra os judeus, ela esgarçou suas redes, quis alargar sua faixa de segurança, com medo justamente daquele que chega e que parte, daquele que configura-se “sem rumo”, “sem destino” e “errante” por natureza. Castel chamou de “classes perigosa originárias” aquelas classes de pessoas excedentárias, temporariamente excluídas, ainda por integrar-se e privadas de toda a protecção através do processo que desintegrava aceleradamente todas as anteriores redes de laços sociais. Por outro lado, este mesmo autor, sublinha que, as chamadas “novas classes perigosas” seriam as consideradas como não aptas para a integração, por isso sendo declaradas “inassimiláveis”, já que não parece concebível qualquer função que pudessem vir a desempenhar depois de reabilitadas.⁴⁷² Em qual dessas sociedades a figura “estrangeira” do judeu melhor se enquadraria? Bauman conjura a irreversibilidade da exclusão como consequência directa da decomposição do Estado social ou de um ideal; factores que contribuem para o “*progressivo abandono da vontade de resistir*”, quando afirma⁴⁷³:

“A fraqueza, a deterioração desse mesmo Estado pressagiam, bem vistas as coisas, o desaparecimento das oportunidades de resgate e a supressão do direito a apelar da sentença, do mesmo modo que a dissipação gradual da esperança e o progressivo abandono da vontade de resistir.”

⁴⁷² Robert Castel. op. cit., p. 47.

⁴⁷³ Zygmunt Bauman. op. cit., p. 19.

Embora, muitas das vezes, o judeu fosse também visto com os mesmos adjectivos, esta “*dissipação gradual da esperança*” e o “*progressivo abandono da vontade de resistir*” nunca se aplicaram a este povo em particular. Viu-se, ao longo da História, exactamente o oposto: eles nunca perderam a vontade de resistir, esconderam-se fugiram e forjaram sua fé, mas em nenhum momento deram-se por vencidos; e a “esperança” tem sido sempre a principal arma daqueles que viveram a esperar. Esperaram pela Terra Santa, pela Terra Prometida, pelo Estado de Israel e, principalmente, pelo reconhecimento do título dado por Deus de “povo eleito”. É justamente a “esperança” e crença indestrutível, a força que nunca deixou de acompanhar o povo judeu, sendo esta, precisamente, a maior causadora do “mal-estar” que este povo continua a provocar.

Em Portugal, falando mais especificamente no caso do concelho de Belmonte, o que vemos é uma brutal resistência cultural, social e religiosa, durante séculos a fio. Os judeus belmontenses, que passaram a ser conhecidos depois da Revolução de 1974 como criptojudéus, resistiram e mantiveram-se firmes em sua crença religiosa, na manutenção de suas tradições através da “oralidade” e no “sincretismo” de seus rituais. Apenas assim, secretamente, este povo, escondido ou “encoberto” pela massa gentia pôde sobreviver e manter viva os preceitos seguidos os seus antepassados. Uma recém-descoberta gerada por uma “nudez”, aos moldes de Marx em *Manifesto* — uma “nudez” que não consiste apenas no acto de despir, nem somente num acto de libertação espiritual, mas principalmente num tornar-se real⁴⁷⁴. O desnudamento é sempre violento e brutal e a “dialéctica da nudez”, a mesma que aparece em *Rei Lear*, de Shakespeare, mostra que para Lear, a verdade nua é aquilo que o homem é forçado a enfrentar quando perdeu tudo o que os outros homens podem tirar-lhe, excepto a vida.

⁴⁷⁴ Marshall Berman. *Tudo o que é sólido se dissolve no ar*. Tradução: Anna Tello. Lisboa: Edições 70, 1989. p. 118.

Belmonte também, de certa forma, esconde, revela e desnuda ainda, alguns paradoxos se centrarmos nossa atenção aos criptojudeus e à população local. Bauman adverte que “*antes tudo tinha um sentido e uma personalidade, minha aldeia, minha igreja, a escola do meu bairro*”, etc., mas que impotentes diante da força e da velocidade do crescimento mundial, essas pessoas tendem a fecharem-se cada vez mais em seu mundo. O problema que reconhece este pensador é que, fechando-se cada vez mais em si próprias, estas pessoas ficam cada vez mais impotentes e enfraquecidas.⁴⁷⁵ É o que se percebe em algumas zonas de Portugal, país que outrora acostumado a configurar-se como “centro” não parou para perceber que tendeu para a “margem” ou “periferia”, deixando de ser o país desbravador dos descobrimentos e das grandes navegações⁴⁷⁶. Boaventura de Sousa Santos sublinha muito bem isto ao lembrar da diferença entre “global” e “local”. Ele explica que, dependendo do ponto de vista e do local de onde se fala, o local pode ganhar a dimensão do global e o que é global pode vir a figurar-se como local⁴⁷⁷.

Manuel Castells assinala ainda um outro paradoxo quando alude para uma sociedade com “*uma política cada vez mais centrada no que é próprio, num mundo cada vez mais estruturado por factos internacionais*”⁴⁷⁸. Preocupados com a paz nacional, a sociedade portuguesa fechou-se acreditando terem mortos, convertidos ou expulsado todos os judeus “estrangeiros” vindos principalmente de Espanha, mas as ditas preocupações locais, não deixaram ou não interessaram ver o que se passava no

⁴⁷⁵ Zigmunt Bauman. op. cit., p 29.

⁴⁷⁶ Refiro-me à questão do «centro» e da «periferia» pensada na obra: Edward Shils. *Centro e Periferia – Memória e Sociedade*. Tradução: José Hartuig de Freitas. Lisboa: DIFEL, 1992. p. 53-71. Onde o autor declara: “O centro, ou zona central, é um fenómeno que pertence à esfera dos valores e das crenças” (...) “A zona central participa da natureza do sagrado. Neste sentido todas as sociedades possuem uma religião oficial, mesmo quando essa sociedade, ou os seus expoentes e intérpretes, a concebem, mais ou menos correctamente, como sendo uma sociedade secular, pluralista e tolerante.”

⁴⁷⁷ Boaventura de Sousa Santos. “Por uma concepção multicultural dos direitos humanos” in: *Revista Crítica de Ciências Sociais*, nº48, 1997.

⁴⁷⁸ Manuel Castells. *The Information Age: Economy, Society and Culture. Vol II. The Power of Identity*. Oxford: Blackwell, 1997.

concelho de Belmonte. Os “baptizados de pé” ou os “convertidos à força” não estavam assim tão convictos de sua “nova fé” e não tardou para a realidade vir à tona, quando a comunidade criptojudáico-portuguesa escondida ou mantida naquele concelho à norte de Portugal, resolveu assumir-se como judeus e como portugueses.

Quando a preocupação com a segurança está voltada para o “outro” ou para o exterior e o medo acalma-se com o reforço das fronteiras e das políticas de imigração, o paradoxo então se dá, pois ao olhar para fora, esquece-se do que está dentro, do aspecto interno, fazendo com que os “perigos” e “ameaças” surjam com a retirada da “coberta”.

“O medo do desconhecido, tangível na atmosfera, ainda quando só subliminarmente, reclama uma válvula de escape convincente. A ansiedade acumulada tende a descarregar-se sobre determinados estrangeiros, escolhidos para encarnarem o estranho, o inquietante, a nota de impenetrável de outros costumes, a imprecisão de certos perigos e ameaças. Expulsando de suas casas e lojas certo tipo de estrangeiros, consegue-se exorcizar por algum tempo o fantasma aterrador da incerteza e esconjura-se, assim, o monstro medonho da insegurança.”⁴⁷⁹

O judeu encarnou sempre a insegurança e o mal-estar, onde quer que fosse, fizesse o que fizesse. E o olhar para fora, para o “desconhecido”, para o “estrangeiro” e possível “desordeiro” da paz social esteve ali todo o tempo em Belmonte. Lobo em pele de cordeiro? Poderia um ou outro dizer, mas a verdade é que o “estrangeiro” tornou-se, “legalmente”, tão português como os outros, embora nunca fosse incorporado na sociedade portuguesa como tal. O “forasteiro” apresentou-se com filhos nascidos em Portugal, baptizados na Igreja cristã católica “oficial”, além de bens e terras em território português.

⁴⁷⁹ Zygmunt Bauman. op. cit., p. 33.

Com a “des-coberta” dos criptojuudeus de Belmonte, viu-se que não valia mais a pena o esforço de expulsão ou guerras pela nacionalidade, religiosidade ou afins. Estava feito. Anos de “encobrimento” acarretaram a fatal «descoberta» da existência de judeus assumidamente convictos de sua fé, cultura e tradição. Mas como? Sem sinagoga, sem cemitério, sem livros e sem rabinos? Sim, as tradições foram passadas oralmente durante gerações seguidas sem a necessidade da palavra escrita. As reuniões e rituais davam-se durante a madrugada em casa de alguns membros e, as mulheres, (ao contrário do que acontece com o judaísmo ortodoxo) detinham nas mãos o poder de absorver e passar para as gerações vindouras, em seio familiar, todos os preceitos religiosos, sem a necessidade de um rabino ou mestre. Uma amostragem de que a sociedade também possui continuidade através do tempo e em virtude da persistência das gerações, da organização e da crença. Factor que consiste na função da “Continuidade Tradicional” observada por Edward Shils, uma herança deixada e que toma a forma da “tradição” e que é acompanhada frequentemente por um traço único inerente às sociedades humanas: o sentimento de continuidade com o passado⁴⁸⁰.

Um povo realmente forte e surpreendente em sua maneira de ser e de agir. Assim são os judeus que podemos encontrar, nos trabalhos de campo realizados no concelho de Belmonte e no Bairro judeu do Bom Fim. Mesmo depois de «descobertos» e conhecidos pela sociedade portuguesa e internacional, este povo passou a ser visto como uma parcela da sociedade mundial da qual muito pouco ou nada se sabe. Bauman define de forma simples e clara a noção de «desconhecido» quando escreve:

⁴⁸⁰ Edward Shils. *Centro e Periferia – Memória e Sociedade*. Tradução: José Hartuig de Freitas. Lisboa: DIFEL, 1992. p. 74.

“O desconhecido, por definição, é um agente movido por intenções que, quando muito, se podem intuir, mas que nunca saberemos de ciência certa. O desconhecido é a incógnita variável de todas as equações, uma incógnita que deve ser calculada antes da decisão sobre o modo de proceder e de agir, ainda quando não sejam objecto de ataques directos e não exista uma hostilidade manifesta contra eles, a presença de estrangeiros no nosso campo de acção continua a produzir incomodidade, um vez que consiste em prevermos os efeitos das nossas acções e as suas probabilidades de êxito ou de fracasso.”⁴⁸¹

Desta forma, a convivência com aquele ou aquela que, de algum modo, incorpora a figura ou papel de “desconhecido” é, na menor das hipóteses, profundamente incómoda. Por esta razão podemos já imaginar o clima que se formou na sociedade portuguesa na época em que se «descobriu» ou percebeu a presença da comunidade criptojudáica em Belmonte. Eles frequentavam os mesmos locais de culto que os cristãos católicos e comportavam-se como tal; tinham (e ainda tem), em suas portas, azulejos com santinhos desenhados. Com certeza podemos intuir, como diz Bauman, o “mal-estar” gerado por esta descoberta inesperada e assustadora. A volta do medo, da insegurança e da desordem provocaram, após a revelação da vida dupla, o afastamento e a indiferença.

Outro ponto que merece ainda explicitação seria a classificação do povo judeu como “minoría étnica” dentro da sociedade portuguesa envolvente. Pois, como sublinha Fernando Luís Machado, além da língua e da religião, há outros vários traços que fazem a distinção cultural das chamadas “minorías étnicas”, como formas musicais, práticas alimentares, vestuário, lazer, rituais associados ao nascimento, casamento, morte ou ainda certos modos de vida particulares⁴⁸².

⁴⁸¹ Zygmunt Bauman. op. cit., p. 34.

⁴⁸² Fernando Luis Machado. *Contrastes e Continuidades*. Oeiras: Celta Editora, 2002. p. 218.

Práticas distintivas que podem perder sua expressão se houver, como coloca Machado, relacionamentos fortes extragrupo, no dia-a-dia, mas o que se nota, ainda hoje, em Belmonte, é que os criptojudes fazem suas vidas em separado do resto da comunidade; possuem, hoje, sinagoga, cemitério e um museu para contar sua história. Fortalecidos, indefesos ou isolados pelo afastamento, eles simplesmente (por opção ou não) evitam o convívio com os demais moradores, moradores estes que dão asas à imaginação e que fantasiam, pintam e tentam personificar os tais judeus que ali deveriam estar a viver, mas que aparecem e desaparecem com a mesma rapidez. O que já não se percebe no bairro judeu do Bom Fim.

“Os estrangeiros tendem a parecer tanto mais assustadores quanto mais distantes, desconhecidos e incompreensíveis os vemos – e quanto mais enfraquecem, ou já não se põem em movimento sequer, o diálogo e a interação mútuos que poderiam acabar por assimilar sua alteridade no nosso mundo de cada dia.”⁴⁸³

Por este mesmo motivo, levantado por Bauman, é que assistimos a uma divisão dentro da sociedade portuguesa, no concelho de Belmonte. Judeus de um lado e cristãos católicos de outro. Um cemitério para casa um, um templo diferente para cada, coexistindo num mesmo espaço. Criam-se, desta forma, mitos, mal dizeres e competição; não permitindo assim a convivência de pessoas oriundas de culturas diferentes, que professam crenças religiosas diferentes, mas que coabitam o mesmo território e nacionalidade.

⁴⁸³ Zigmunt Bauman. op. cit. p. 43.

Pensando através da tese de Hans Gadamer em *Verdade e Método*⁴⁸⁴, vemos que a «Fusão de Horizontes» promove o entendimento mútuo e esta só pode ser resultado da experiência compartilhada e, segundo Bauman, “*compartilhar a experiência é inconcebível se, primeiro, não se compartilhar o espaço*”⁴⁸⁵. Quando não se compartilha o espaço, cria-se fronteiras, separação, e a separação nunca ocorre ou surge numa via de mão única, pois como coloca, Frederik Barth, contemporâneo antropólogo norueguês, ao contrário do que se pensa, as “fronteiras” não são traçadas para separar o que é diferente, mas justamente quando se traçam “fronteiras” é que as diferenças bruscamente surgem, se toma consciência delas ou se passa a levar em conta a sua existência.⁴⁸⁶

Se é para se legitimar as fronteiras que se inicia a busca das diferenças, percebemos que as diferenças acabam por ser significativas e importantes devido à natureza da fronteira. Para Shils, a estabilidade os “corpos colectivos” que definem as suas fronteiras “é mantida através do «poder», através das expectativas de vantagens, através da legitimação das ligações dos seus membros uns com os outros”. Essas ligações seriam de quatro tipo para o mesmo autor: primordiais, pessoais, sagradas e civis. Sendo a primeira, a ligação primordial, a que melhor definiria o caso Belmonte, pois nela são partilhadas as relações de parentesco, identidade étnica e nacionalidade⁴⁸⁷.

Fala-se sobretudo de “poder” quando se fala de espaço, de “estigma” e de relações sociais. Nenhum outro aspecto se fez e se faz tão importante quanto as “relações de poder” presentes ou ditadas dentro de uma sociedade. Muito se diz sobre essas relações de poderio, mas muito pouco se percebe delas, quando estas são

⁴⁸⁴ Hans Gadamer. *Verdade e Método*. Tradução: Paulo Meurer. Rio de Janeiro: Vozes, 1999.

⁴⁸⁵ Zygmunt Bauman. op. cit., p. 47

⁴⁸⁶ Idem, p. 72

⁴⁸⁷ Edward Shils. op. cit., p. 77.

examinadas sob um único ponto de vista. Se pensarmos com Elizabeth Fiorenza, podemos ver a importância de “*ver a história do avesso*”, de ver a história pelos olhos de outros⁴⁸⁸, de colocar-se sob o ângulo de onde o “outro” enxerga; um difícil exercício que, por norma, a ditadura do “poder” desconhece. Como contrastante será a comparação de dois pontos de vista que podem, por vezes, se alternar? Como será a visão do opressor que, num outro contexto, passa a oprimido? Ou mesmo de um indivíduo que, oprimido no ambiente de trabalho, exerce seu poder de opressor no ambiente familiar?

A chamada “orientação da sociabilidade” tem sua tradução nos contrastes e continuidades gerados pela Língua e pela filiação religiosa. Exercícios de poder que, por sua vez, vão depender muito da forma que se combinam para sua aplicação. Segundo Machado, a filiação religiosa pode transcrever-se em valores e padrões de conduta mais ou menos contrastantes com a cultura majoritária e a Língua pode vir a dificultar ou facilitar a comunicação directa com a população receptora, factores que as transformariam em «dimensões transversais», pois isoladamente, as diferenças existentes entre a Língua e a filiação religiosa numa dada minoria e população majoritária, não seriam contrastantes em termos culturais, porque embora tendam a reforçar consideravelmente o fechamento cultural quando as sociabilidades são, por si, autocentradas, podem, da mesma forma, relativizar seu significado quando o relacionamento ou convívio extragrupo são alargados⁴⁸⁹.

Se novamente pensarmos a questão do «estigma», mas desta vez focarmos o ser social, ao invés do ser individual, encontraremos uma data de factores que contribuem para a vida colectiva de seres estigmatizados. Segundo Erving Goffman, quando

⁴⁸⁸ Elisabeth Schussler Fiorenza. *As Origens Cristãs a partir da Mulher: uma Nova Hermenêutica*. Lisboa: Editora Paulus, 1992.

⁴⁸⁹ Fernando Luis Machado. op. cit., pp. 218-219.

“normais” e “estigmatizados” se encontram na presença imediata uns dos outros, ocorre uma das cenas fundamentais dentro do campo da Sociologia porque, em muitos casos, esses momentos serão aqueles em que ambos os lados enfrentarão directamente as causas ou efeitos da rejeição, da diferença e do “estigma” em si. Além disso, existe um outro factor presente durante os contactos mistos, o que ocorre quando o indivíduo estigmatizado sente-se em exibição quando em contacto social com outros, pois erros menores ou enganos incidentais podem ser interpretados como atributo de seu “estigma”⁴⁹⁰.

O indivíduo estigmatizado, ao enfrentar uma situação social mista, pode ainda, segundo Goffman, responder de forma defensiva, pois em vez de se retrair ou envergonhar-se, este indivíduo pode tornar-se agressivo, provocando desagradáveis respostas nos “outros” que os cercam. Mesmo que não se torne violenta, uma pessoa socialmente ou “visivelmente” estigmatizada vacila entre o retraimento e a agressividade, sentindo sempre que as situações sociais mistas provocam uma interacção angustiada, tanto para eles, quanto para os ditos ou chamados “normais”.

Podemos dizer, por nossa conta e depois de beber nas palavras de Goffman, que o indivíduo estigmatizado encontra-se num espaço “in-between” diversificado ou multifacetado, pois além de dividir-se entre a agressividade e o retraimento, estas pessoas localizam-se num espaço especial dentro da sociedade. Marginalizados pelos considerados «normais» e centralizados pelos que vêm em seu auxílio (nem sempre numa perspectiva caridosa, mas muitas vezes de autopromoção), essas pessoas perdem espaço dentro das camadas sociais e apagados socialmente, acabam por refugiar-se num

⁴⁹⁰ Erving Goffman. op. cit. p.30

espaço invisível, num espaço entre duas realidades, que Homi Bhabha sabe muito bem explicar⁴⁹¹.

Um outro ponto que reforça ainda este estar dentro e fora ao mesmo tempo e, sentir-se “entre” uma situação e outra, pode ser representado nos procedimentos ou tratamentos dados em contactos sociais mistos aos “estigmatizados”. Sem saber como proceder, vacila-se entre tratá-lo como se fosse alguém melhor do que acredita-se que seja ou pior do que provavelmente o é. Não sendo possível as condutas referidas, o que vem a acontecer é tratá-lo como uma “não-pessoa”, como se não existisse ou fosse realmente “invisível”. Invisibilidade que, paradoxalmente, pode provocar incómodos. Não estão à vista, mas sabe-se que estão lá. Desta forma os judeus, precisamente os criptojudes de Belmonte, foram mantidos, “esquecidos” e “invisibilizados”. Para depois serem “descobertos” ou “re-descobertos” pela sociedade portuguesa.

Segundo Goffman, no estudo sociológico das pessoas estigmatizadas, o interesse está voltado para o tipo de vida colectiva (quando esta existe), fazendo-se encontrar um catálogo completo dos tipos de formação e de função de grupo. Podia-se estender ao máximo a lista de grupos de ajuda às diversas categorias de “estigmas” sociais. Além disso, existem redes de ajudas mútuas, formados por indivíduos que se conhecem ou que estão indirectamente relacionados. O que observa-se nos chamados “grupos” é que reúnem os membros de uma categoria de “estigma” particular em pequenos grupos sociais, estando sujeitos a uma organização que os engloba em maior ou menor medida.

⁴⁹¹ Homi, Bhabha. “Culture’s In-Between” in: Hall, Stuart & Du Gay, Paul. *Questions of Cultural Identity*. London: Sage, 1996. “It is indeed something like culture’s ‘in-between’, bafflingly both alike and different. To enlist in the deference of this ‘unhomely’, migratory, partial nature of culture we must revive that archaic meaning of ‘list’ as ‘limit’ or ‘boundary’” p. 54.

Observa-se também a “crença” de que pertencem ao mesmo “grupo”, o que os levam a modificarem o seu tratamento mútuo⁴⁹².

Goffman considera ainda que há um conjunto de indivíduos dos quais a pessoa “estigmatizada” pode esperar algum tipo de apoio: aqueles que compartilham de seu “estigma”, - e que em virtude disso consideram-se seus “iguais”; os chamados “informados” ou “simpatizantes”, - tipos “normais”, mas cuja missão especial levou a simpatizar com a vida íntima e secreta dos indivíduos “estigmatizados”. Por outro lado, esses indivíduos “informados” podem ser pessoas marginalizadas diante das quais o «estigmatizado» não precisa se envergonhar, já que será tratado como uma pessoa comum.

Vimos, com as teses acima mencionadas, que as relações sociais de convívio podem ser prejudicadas em termos pessoais e familiares pelas diferenças étnicas, religiosas e culturais. Falando especificamente do caso Belmonte, diante de uma análise efectiva em trabalho de campo, vemos que as famílias judias não costumam receber em suas casas, pessoas que estejam fora do círculo judaico. Por outro lado, verificamos a disponibilidade para dar informações e dizer ao mundo sobre o que é ser judeu, no bairro do Bom Fim.

⁴⁹² Goffman, Erving. op. cit., pp. 32-33.

Referências Bibliográficas

- ABECASSIS, José Maria. *Genealogia Hebraica: Portugal e Gibraltar séculos XVII a XX*. Lisboa: Livr. Ferin, 1990.
- ABECASSIS, José Maria. *Genealogia Hebraica Portugal, séc. XIX E XX: arrolamento e levantamento epigráfico das sepulturas existentes no cemitério Israelita de Faro (CIF)*. Faro: Sep. De Anais do Município de Faro, nº15, 1986.
- ADLER, Israel. *Musical Life and Traditions of the Portuguese Jewish community of Amsterdam in the XVIIIth century*. Jerusalém: Magnes Press, Hebrew University, 1974.
- AFONSO, Berta. *A Diáspora judaica na zona transmontana: um processo da Inquisição de Coimbra*. Bragança: Assembléia Distrital. Volume 4, nº. 3, 1984.
- AMADOR DE LOS RIOS, José. *Historia Social, Política y religiosa de los judíos de Espana y Portugal*. Madrid: Impr. De T. Fortanet, 1875-1876.
- ANAYA HERNANDEZ, Luís, Alberto. *Una Comunidad judeoconversa de origen português a comienzos del siglo XVI, en la islã de La Palma*. Funchal: Séc. Regional do Turismo, Cultura e Emigração, Centro de Estudos de História do Atlântico, 1989.
- ANDERSON, Benedict. *Imagined Communities*. London: Verso, 2006.
- ANDRADE, António Alberto Banha de. *Judeus em Montemor-o-Novo*. Lisboa: Grupo de Amigos de Montemor-o-Novo, Academia Portuguesa de História, 1977.
- ANDRÉ, Carlos Ascenso. *Um Judeu no Desterro: Diogo Pires e a Memória de Portugal*. Lisboa: Inst. Nacional de Inv. Científica, 1992.
- ASHERI, Michel. *O Judaísmo Vivo – As tradições e as leis dos judeus praticantes*. Rio de Janeiro: Imago, 1995.
- AZEVEDO, J. Lúcio de. *História dos Cristãos Novos Portugueses*. 3ª edição. Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1989.
- BAHAT, Dan. *Vinte séculos de vida judaica na terra de Israel*. Tradução: Lia Regina Bergmann. São Paulo: Editora B'nai B'rith do Brasil, 2002.
- BALIBAR, Etienne & WALLERSTEIN, Immanuel. *Race, Nation, Class – Ambiguous Identities*. Translation: Chris Turner. London: Verso, 2002.
- BALLESTEROS, Carmen & RUAH, Mery. (Coord.) *Os Judeus Sefarditas entre Portugal, Espanha e Marrocos*. Lisboa: Edições Colibri, 2004.
- BARNET, Richard David. *The sephardi heritage: essays on the history and cultural contribution of the Jews of Spain and Portugal*. London: Vallentine Mitchell, 1971.
- BARTHES, Roland. *Elementos de Semiótica*. Tradução: Maria Margarida Barahona. Lisboa: Edições 70, 2007.

- BARTHES, Roland. *Mitologias*. Tradução: José Augusto Seabra. Lisboa: Edições 70, 2007.
- BARTHES, Roland. *Lição*: Tradução: Ana Mafalda Leite. Lisboa: Edições 70, 2007.
- BARTHES, Roland. *O Grau Zero da Escrita*. Tradução: Maria Margarida Barahona. Lisboa: Edições 70, 2007.
- BARTHES, Roland. *A Aventura Semiológica*. Tradução: Maria de Santa Cruz. Lisboa: Edições 70, 1987.
- BARTHES, Roland. *O Prazer do Texto*. Tradução: Maria Margarida Barahona. Lisboa: Edições 70, 2001.
- BAUMAN, Zigmunt. *A Vida Fragmentada – Ensaio sobre a Moral Pós-Moderna*. Lisboa: Relógio D'Água, 1995.
- BENJAMIN, Andrew & OSBONE, Peter. (orgs.) *A Filosofia de Walter Benjamin – Destruição e Experiência*. Tradução: Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.
- BENJAMIN, Walter. *Rua de Sentido Único e Infância em Berlim por volta de 1900*. Tradução: Isabel de Almeida e Souza. Lisboa: Relógio D'Água, 1992.
- BENJAMIN, Walter. *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Tradução: Maria Luz Moita. Lisboa: Relógio D'Água, 1992.
- BERNSTEIN, Charles. *A Poetics*. Cambridge: Harvard University Press, 1992.
- BERNSTEIN, Charles. *The Politics of the Poetic Form. Poetry and Public Policy*. New York: Roof Books, 1990.
- BERNSTEIN, Charles. *Close Listening – Poetry and Performed Word*. New York: Oxford University Press, 1998.
- BORGES, António Albuquerque. *Monografia de Caria*. Caria: António Albuquerque Borges, 2007.
- BRAUDEL, Fernand. “O problema Racial” / “Um problema cultural” in: *A Identidade da França – os homens e as coisas*. Tradução: Lygia Araújo Watanabe. São Paulo: Editora Globo, 1989.
- CANELO, David Augusto. *Belmonte, Judaísmo e Criptojudaísmo – Estudos de História*. Belmonte: Câmara Municipal de Belmonte, 2001.
- CANELO, David Augusto. *Os Últimos Criptojudeus em Portugal*. Belmonte: Câmara Municipal de Belmonte, 2005.

- CANELO, David Augusto. *O Resgate dos Marranos Portugueses*. Belmonte: Câmara Municipal de Belmonte, 2004.
- CANELO, David Augusto. *Criptojudaismo e Marranismo – Aspectos da sua Génese e Desenvolvimento*. Belmonte: edição do autor, 1995.
- CANELO, David Augusto. *Cronologia da Obra do Resgate*. Belmonte: edição do autor, 1997.
- CANELO, David Augusto. *O Criptojudáismo Continua em Belmonte*. Belmonte: edição do autor, 1997.
- CANELO, David Augusto. *Criptojudáismo – um problema de Historiografia*. Trancoso, 1987.
- CANELO, David Augusto. *Criptojudáismo em Belmonte – Orações inéditas depois de Schwarz*. Belmonte: edição do autor, 1995.
- CAHILL, Thomas. *A Dádiva dos Judeus*. Tradução: Ana Luiza Borges de Barros. Rio de Janeiro: Objetiva, 1999.
- CARDOSO, Ciro Flamarion. “História das Religião” in: *Um historiador fala de teoria e metodologia*. São Paulo: EDUSC, 2005.
- CARVALHO, António Carlos. *Os Judeus do desterro de Portugal*. Lisboa: Quetzal Editores, 1999.
- CASTELO BRANCO, Camilo. *O Judeu: romance histórico*. Viúva Moré, 1866.
- CESANA, Laura. *Vestígios hebraicos em Portugal: Viagem de uma pintora*. Lisboa: L. Cesana, 1997.
- CERTEAU, Michel de. *A Escrita da História*. Tradução: Maria de Lourdes Menezes. 2ª edição. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.
- CHAUÍ, Marilena. *Brasil – Mito fundador e sociedade autoritária*. 3ª edição. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2001.
- CLIFFORD, James. *The Predicament of Culture – Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*. Cambridge: Harvard University Press, 2002.
- COELHO, António Borges. *Cléricos, Mercadores, “judeus” e fidalgos: questionar a história*. Lisboa: Caminho, 1994.
- COHN-SHERBOK, Dan. *Kabbalah & Jewish Mysticism – An Introductory Anthology*. 2ª edition. Oxford: Oneworld Publication, 2006.
- DE LANGE, Nicholas. *An Introduction to Judaism*. London: Cambridge University Press, 2000.

- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Felix. *Kafka: Pour une Littérature Mineure*. Paris: Minuit, 1975.
- DELEUZE, Gilles. *Lógica do Sentido*. Tradução: Luiz Roberto Salinas Forte. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- DE LOS RIOS, Amador. *História Social, Política y Religiosa de los judios en Espana y Portugal*. Madrid, 1875.
- DERRIDA, Jacques. *O Monolinguismo do Outro – Ou a prótese da origem*. Tradução: Fernanda Bernardo. Porto: Campo das Letras, 2001.
- DERRIDA, Jacques. *La Dissémination*. Paris: Éditions du Seuil, 1972.
- DERRIDA, Jacques. *Donner la Mort*. Paris: Galilée, 1999.
- DERRIDA, Jacques. *Genèses, généalogies, genres et le génie – Les secrets de l'archive*. Paris: Galilée, 2003.
- DERRIDA, Jacques. *Béliers – Le dialogue ininterrompu: entre deux infinis, le poème*. Paris: Galilée, 2003.
- DERRIDA, Jacques. *Schibboleth – pour Paul Celan*. Paris: Galilée, 1986.
- DERRIDA, Jacques & VATTIMO, Gianni. (Et alii) *A Religião*. Tradução: Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D'Água, 1997.
- DIAS, Eduardo Mayone. *Portugal's secret jews: the end of an era*. Rumford: Peregrinação, 1999.
- DOLAR, Mladen. *A Voice and Nothing More*. Massachusetts Institute of Technology, 2006.
- DOS REMÉDIOS, Joaquim Mendes. *Os Judeus em Portugal*. 1895.
- DUNCAN, Robert. *Fictive Certainties*. New York: New directions book, 1985.
- DUSSEL, Enrique. “Descubrimiento de la intersubjetividad critica desde la Alteridad. La diáspora judia y la secta cristiana entre lãs victimas del Império romano” in: *Política de la liberación – História Mundial y Critica*. Madri: Editorial Trotta, 2007.
- DWORK, Débórah & JAN VAN PELT, Robert. *Holocausto – Uma História*. Tradução: Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Imago, 2004.
- ELIADE, Mircea. *O Sagrado e o Profano – a essência das religiões*. Tradução: Rogério Fernandes. Lisboa: Edição Livros do Brasil, sd.
- FENTRESS, James & WICKHAM, Chris. *Memória Social*. Tradução: Telma Costa. Lisboa: Teorema, 1992.
- FERREIRA, Joaquim de Assunção. *Estatuto Jurídico dos Judeus e Mouros*. Lisboa: Universidade Católica, 2006.

- FIORINZA, Elisabeth Schussler. *As Origens Cristãs a partir da Mulher: Uma nova Hermenêutica*. Lisboa: Editora Paulus, 1992.
- FISCHER, Michael M.J. & MARCUS, Georg E. *Anthropology as Cultural Critique – An experimental moment in the human sciences*. Chicago: University of Chicago Press, 1986.
- FISCHER, Michael M. J. *Emergent forms of life and the anthropological voice*. London: Duke University Press, 2003.
- FOUCAULT, Michel. *Les Mots et les Choses: une Archéologie des Sciences Humaines*. Paris: Gallimard, 1966.
- FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Tradução: António Fernando Cascais. Lisboa: Vega, 2002.
- FRASER, Mariam & Greco, Mónica. (Ed). *The Body – A Reader*. London: Routledge, 2005.
- GAARDER, Jostein. *O Livro das Religiões*. Tradução: Ana Paula Tanque. Lisboa: Editorial Presença, 2002.
- GARCIA, Maria Antonieta Gomes Baptista. *A construção social das identidades da mulher judia (Belmonte – de cristãs-novas a judias novas)*. Lisboa: Universidade Nova, 1998.
- GARCIA, Maria Antonieta Gomes Baptista. *Denúncias em nome da fé: perseguição aos judeus no distrito da Guarda de 1607 a 1625*. Lisboa: Universidade Nova, 1996.
- GARCIA, Maria Antonieta Gomes Baptista. *Os judeus de Belmonte: os caminhos da memória*. Lisboa: Inst. De Sociologia e Etnologia das Religiões, D.L. 1993.
- GARCIA, Maria Antonieta Gomes Baptista. *Fios – Para um Roteiro Judaico em Covilhã*. Universidade da Beira Interior, 2001.
- GIL, Fernando; LIVET, Pierre & CABRAL, João Pina. *O Processo da Crença*. Lisboa: Gradativa, 2004.
- GILMAN, Sander. L. *The Jew's Body*. London: Routledge, 1991.
- GOLDMAN, Simão. *A civilização do Deserto*. 1ª edição. Rio Grande do Sul: Ed. Técnicas e Culturais, 1968.
- GOLDWAG, Arthur. *The Beliefnet Guide to Kabbalah*. New York: Three Leaves Press, 2005.
- GOMES, Pinharanda. *A Filosofia hebraico-Portuguesa*. Lisboa: Guimarães Editores, 1999.

- GROSSEIN, Jean-Pierre. “Présentation” in: WEBER, Max. *Sociologie des Religions*. Paris: Gallimard, 1996.
- GUTTMANN, Julius. *A Filosofia do Judaísmo*. Tradução: J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- HALL, Stuart & DU GAY, P. (eds.). *Questions of Cultural Identity*. London: Sage, 1996.
- HANNAH, Arendt. *Compreensão e Política e outros ensaios 1930-1954*. Tradução: Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D’ Água, 2001.
- HANNAH, Arendt. *Verdade e Política*. Tradução: Manuel Alberto. Lisboa: Relógio D’ Água, 1995.
- HANNAH, Arendt. *A Condição Humana*. Tradução: Roberto Raposo. Lisboa: Relógio D’ Água, 2001.
- HANNAH, Arendt. *Homens em Tempos Sombrios*. Tradução: Ana Luísa Faria. Lisboa: Relógio D’ Água, 1991.
- HANNAH, Arendt. *Eichmann em Jerusalém*. 2ª edição. Tradução: Ana Correia da Silva. Coimbra: Edições Tenacitas, 2004.
- HANNAH, Arendt. *Entre o Passado e o Futuro – Oito exercícios sobre o pensamento político*. Tradução: José Miguel Silva. Lisboa: Relógio D’ Água, 2006.
- HANNAH, Arendt. *Sobre a Revolução*. Tradução: I. Morais. Lisboa: Relógio D’ Água, 2001.
- HANNAH, Arendt. *Responsabilidade e Juízo*. Tradução: Miguel Serras Pereira. Lisboa: Dom Quixote, 2004.
- HERCULANO, Alexandre. *História da Origem e Estabelecimento da Inquisição em Portuga Il*. Publicações Europa-América. Mem Martins, sd.
- HERGA CRIADO, Pilar. *En la raya de Portugal: solidaridad y tensiones en la comunidad judeoconversa*. Salamanca: Universidade de Salamanca, 1994.
- HILL, Christopher. *A Bíblia Inglesa e as revoluções do século XVII*. Tradução: Cynthia Marques. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- HOBBSAWM, Eric & RANGER, Terence. *The Invention of Tradition*. London: Cambridge University Press, 1983.
- JOHNSON, Paul. *História dos Judeus*. 2ª edição. Tradução: Henrique Mesquita e Jacob Volfzon Filho. Rio de Janeiro: Imago, 1995.
- KAYSERLING, Meyer. *Biblioteca española-portuguesa-judaica and other studies in Ibero-Jewish bibliography*. New York: Ktav Publishing House, 1971.

- KAYSERLING, Meyer. *História dos judeus em Portugal*. São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1971.
- KRAUSS, Heinrich. *O Paraíso – de Adão e Eva às utopias contemporâneas*. Tradução: Mario Eduardo Viaro. São Paulo: Globo, 2006.
- KRISTEVA, Júlia & CLÉMENT, Catherine. *Lo feminino y lo sagrado. (Le féminin et le sacré)*. Madri: Editiones Cátedra, 2000.
- LAFER, Celso. *O judeu em Gil Vicente*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1963.
- LAKATOS, Eva Maria & MARCONI, Marina de Andrade. *Sociologia Geral*. 7ª edição. São Paulo: Atlas, 1999.
- LANGE, Nicholas de. *Introdução ao Judaísmo*. Tradução: Olga Bessa. Lisboa: Prefácio, 2004.
- LAVAJÓ, Joaquim Chorão. “A expulsão dos judeus portugueses. Erro ou equívoco?”, *Os Judeus Sefarditas entre Portugal, Espanha e Marrocos*, Cármen Ballesteros e Mery Ruah (coord.). Lisboa: Edições Colibri/Associação Portuguesa de Estudos Judaicos/CIDEHUS/EU.
- LEÃO, Manuel. *Os judeus portugueses e Pasternak num centenário, 1990*. Sep. de Bol. Cultural Amigos de Gaia.
- LECERCLE, Jean-Jacques. *The Violence of Language*. London: Routledge, 1990.
- LECERCLE, Jean-Jacques. *Philosophy of Nonsense*. London: Routledge, 1994.
- LEWISOHN, Luiswig. *O que é a herança judaica?* Rio de Janeiro: Editora B'nai B'rith, sd.
- LINDO, Elias Hiam. *The History of the Jews of Spain and Portugal*. New York: Burt Franklin, 1970.
- LIPINER, Elias. *Os baptizados em pé: estudos acerca da origem e da luta dos cristãos-novos em Portugal*. Lisboa: Vega, 1998.
- LIPINER, Elias. *Gonçalo Anes Bandarra e os Cristãos- Novos*. Trancoso; Lisboa: Câmara Municipal, Associação Portuguesa de Estudos Judaicos, 1996.
- LIPINER, Elias. *Two Portuguese exiles in Castille: Dom David Negro and Dom Isaac Abravanel*. Jerusalém: The Magnes Press, The Hebrew University, 1997.
- LOSA, António. *Subsídios para o estudos dos judeus em Braga no século XV*. Braga, 1982. Sep. de Congresso Histórico de Guimarães e sua colegiada. Actas nº 5.
- MACHADO, Luís Fernando. *Contrastes e Continuidades*. Oeiras: Celta, 2002.

- MARTIN-BARBERO, Jesus. *Dos meios às mediações – Comunicação, cultura e hegemonia*. Tradução: Ronald Polito e Sérgio Alcides. 2ª edição. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003.
- MARTINS, Jorge. *Portugal e os Judeus*. Volume 1. Lisboa: Vega, 2006.
- _____. *Portugal e os Judeus*. Volume 2. Lisboa: Vega, 2006.
- _____. *Portugal e os Judeus*. Volume 3. Lisboa: Vega, 2006.
- _____. *O Senhor Roubado, a Inquisição e a questão judaica*. Lisboa: Europress, 2002.
- _____. “Os judeus em Portugal”, *Espaço S*, revista de Educação Social do Instituto Superior de Ciências Educativas, Odivelas, Nº5, 2003.
- _____. “A Questão Judaica em Portugal: bibliografia essencial comentada”, separata da revista *Clio*, Centro de História da Universidade de Lisboa. Nº 9, 2003.
- _____. “O Caso Dreyfus” (1894-1906)”, *História*. Lisboa. Nº 70, 2004.
- _____. “O Moderno Anti-semitismo em Portugal”, separata da revista *Vária Escrita*, Câmara Municipal de Sintra. Nº 11, 2004.
- MATOS, Manuel Cadafaz de. *O judaísmo nas Beiras e a gênese do discursismo teórico em A. N. Ribeiro Sanches*. Porto: Sep. de Trab. Antrop. e Etnol. Nº 26, 1986.
- MATOS, Vicente da Costa. *Breve discurso contra a herética perfídia do judaísmo*. Lisboa: Pedro Craesbeeck, 1622.
- MEA, Elvira Cunha de Azevedo. *A Inquisição de Coimbra no século XVI. A instituição, os homens e a sociedade*. Porto: Fundação Engº. António de Almeida, 1997.
- MEA, Elvira Cunha de Azevedo. “A Resistência Sefardita ao Santo Ofício no Período Filipino” in: *Cadernos de Estudos Sefarditas*, Cátedra de Estudos Sefarditas “Alberto Benveniste”. Lisboa, nº 2, 2002.
- MENDES, David Franco. *Os judeus portugueses em Amesterdão*. Lisboa: Tavola Redonda, 1990.
- MIGNOLO, Walter D. *Histórias Locais/Projetos Globais – Colonialidade, Saberes subalternos e Pensamento limiar*. Tradução: Solange Ribeiro de Oliveira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003
- MOCATTA, Frederic David. *The Jews of Spain and Portugal and the Inquisition*. New York. Cooper Square, 1973.
- MORIN, Edgar. *O mundo moderno e a Questão Judaica*. Tradução: Nícia Adan Bonatti. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

- NEUSNER, Jacob. *Intrudução ao Judaísmo*. Tradução: Heliete Vaitsman. Rio de Janeiro: Imago, 2004.
- NEVES, Amaro. *Judeus e cristãos-novos de Aveiro e a Inquisição*. Aveiro: Fedrave, 1997.
- NOGUEIRA, António de Vasconcelos. *Capitalismo e Judaísmo – Contribuição dos judeus portugueses para a ética capitalista*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.
- NOGUEIRA, Cristina. *Belmonte – Roteiro do Conselho*. Belmonte: Câmara Municipal de Belmonte, 2005.
- NORA, Pierre. “Entre Memória e História: a problemática dos lugares”. Tradução: Yara Aun Khoury. In: *Projeto História nº 10 – Revista do Programa de Estudos Pós-Graduação em História e do Departamento de História PUC/SP*, 1993.
- NOVINSKY, Anita. *Inquisição: Inventários de bens confiscados a cristãos-novos: fontes para a história de Portugal e do Brasil*. Imprensa Nacional, 1976.
- NOVINSKY, Anita. “Reflexões Sobre o Anti-Semitismo. Portugal (Séculos XVI-XX)”. Congresso Internacional Portugal no Século XVIII. De D. João V à Revolução Francesa. Lisboa: Universitária Editora, 1991.
- OLIVEIRA, António de. *O Motim dos estudantes de Coimbra contra os cristãos-novos em 1630*. Coimbra: Biblos nº57, 1981.
- ONG, Walter J. *Orality and Literacy*. London: Routledge, 2005.
- PATRÍCIO, Maria Alcina. *Não é uma Estrela*. 3ª edição. Belmonte: Câmara Municipal de Belmonte, 2005.
- PATRÍCIO, Maria Alcina. *Ontem e Hoje*. Caria: Edição da Autora, 1980.
- _____. *História Brasil/Portugal*. Covilhã: Notícias da Covilhã, 1985.
- PERNIDJI, Joseph. *Das Fogueiras da Inquisição às Terras do Brasil, a viagem de 500 anos de uma família judia*. Rio de Janeiro: Imago, 2002.
- PIMENTEL, Irene Flunser. *Judeus em Portugal Durante a Segunda Guerra Mundial*. Lisboa: A Esfera dos Livros, 2006.
- PIRES, Carolina Vitória. *Os judeus no distrito de Bragança: análise e comentários*. *Brigantia*. Bragança, Assembleia Distrital. Vol. 4 nº3, 1984.
- REHFELD, Walter. *Nas Sendas do Judaísmo*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

- REMÉDIOS, Joaquim Mendes dos. *Os judeus em Portugal II: Vicissitudes da sua história desde a época em que foram expulsos até à extinção da Inquisição*. Coimbra: Coimbra Editora, 1928.
- _____. *Os judeus portugueses em Amesterdão*. Coimbra: F. França Amado, 1911.
- REVEL, Jacques. *A Invenção da Sociedade*. Tradução: Vanda Anastácio. Lisboa: DIFEL, 1989.
- RIGG, Bryan Mark. *Os Soldados Judeus de Hitler*. Tradução: Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Imago editora, 2003.
- RODRIGUES, Nuno Simões. “Poética Grega e Cultura Judaica” in: EIRE, António López (Coord.). *Poética(s) – Diálogos com Aristóteles*. Lisboa: Ariadne, 2007.
- ROSEMAN, Mark. *Ordem de Trabalhos: Genocídio*. Tradução: António Costa Santos. Porto: Campo das Letras, 2005.
- ROTH, Cecil. *História dos Marranos – Os judeus secretos da Península Ibérica*. Tradução: José Saraiva. Porto: Civilização Editora, 2001.
- SAA, Mário. *A Invasão dos Judeus*. Lisboa, 1925.
- SANTARENO, Bernardo. *O judeu: narrativa dramática em três actos*. Lisboa: Ática, 1990.
- SANTOS, Boaventura de Souza. “Descobrimientos e Encobrimientos” in: *Revista Critica de Ciências Sociais*, nº38, 1993.
- SANTOS, Boaventura de Souza. “Identidade, Modernidade e Cultura de Fronteira” in: *Revista Critica de Ciências Sociais*, nº38, 1993.
- SCHWEIDSON, Jacques. *Judeus de Bombachas e Chimarrão*. Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 1985.
- SCILIAR, Moacyr. *Judaísmo – Dispersão e Unidade*. São Paulo: Ática, 1994.
- SCILIAR, Moacyr. *A Condição Judaica – Das Tábuas da Lei à Mesa da Cozinha*. Porto Alegre: L &PM, 1985.
- SCILIAR, Moacyr. *A mulher que escreveu a Bíblia*. Lisboa: Plátano Editora, 2008.
- SENDER, Tova. *Iniciação ao Judaísmo*. Rio de Janeiro: Nova Era, 2001.
- SENNETT, Richard. *Carne e Pedra – o corpo e a cidade na civilização ocidental*. Tradução: Marcos Aarão Reis. 4ª edição. Rio de Janeiro: Editora Record, 2006.
- SERRÃO, Joel. (direcção). *Dicionário de História de Portugal*. Volume 1. Lisboa: Iniciativas Editoriais, 1971
- SARAIVA, António José. *A inquisição Portuguesa* 3ª ed., 1963.

- SCHOLEM, Gershom. *De Berlim a Jerusalém*. Tradução: Neusa Messias de Soliz. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- SEREBRENICK, Salomão & LIPINER, Elias. *Breve História dos Judeus no Brasil*. Rio de Janeiro. Ed. Siblos, 1962
- SIMÕES, J.M. Santos. *Tomar e a sua judaria*. Tomar: Museu Luso-Hebraico, 1992.
- SINGERMAN, Robert. *The Jews in Spain and Portugal: a bibliography*. New York: Garland Publishing, 1975.
- SLAVOJ, Zizek. *Organs without Bodies*. London: Routledge, 2004.
- SMEDT, Marc de. *Elogio do Silêncio*. Tradução: Sérgio Lavos. Lisboa: Sinais de Fogo, 2006.
- SZKLO, Gilda Salem. *O Bom Fim do Shtetl: Moacyr Scliar*. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- TAVARES, Maria José Pimenta Ferro. *Judaísmo e Inquisição*. Estudos. Lisboa: Editorial Presença, 1987.
- TAVARES, Maria José Pimenta Ferro. *Los judios en Portugal*. Madrid: Editorial Mapfre, 1992.
- TAVARES, Maria José Pimenta Ferro. *Os judeus em Portugal no século XV*. Lisboa. Universidade Nova, 1982.
- TAUSSIG, Michael. *Defacement*. California: Stanford University Press, 1999.
- TEJERINA, Benjamin “Movimientos Sociales, Espacio Público y ciudadanía” in: *Revista Critica de Ciências Sociais* nº 72, 2005.
- WALDMANN, Berta. *Entre Passos e Rastros – Presença Judaica na Literatura Brasileira Contemporânea*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- WEBER, Max. *Sociologia das Religiões*. Tradução: Paulo Osório de Castro. Lisboa: Relógio D'Água, 2006.
- ZUMTHOR, Paul. *Tradição e Esquecimento*. São Paulo: Hucitec, 1997.
- ZUMTHOR, Paul. *Escritura e Nomadismo – Entrevistas e Ensaios*. Tradução: Jerusa Pires Ferreira & Sónia Queiroz. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.
- ZUMTHOR, Paul. *A Letra e A Voz*. Tradução: Amalio Pinheiro & Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- ZUMTHOR, Paul. *Introduction à la Poesie Orale*. Paris: Seuil, 1983.
- ZUMTHOR, Paul. *Performance, Recepção e Leitura*. Tradução: Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Educ, 2000.

Outras referencias bibliográficas:

ALMEIDA, Carlos & BARRETO, António. *Capitalismos e Emigração em Portugal*. 3ª edição. Lisboa: Prelo, 1976.

ASHLEY, Kathleen, GILMORE, Leigh & PETERS, Gerald. *Autobiography & Pósmodernism*. Boston: University of Massachusetts at Boston, 1994.

BAGANHA, Maria Joannis & MARQUES, José Carlos & GÓIS, Pedro. «Novas migrações, novos desafios: A imigração do Leste Europeu.» in: *Revista Crítica de Ciências Sociais*, nº 69, 2004.

CAMUS, Albert. *O Estrangeiro*. Tradução: António Quadros. Lisboa: Editora Livros do Brasil, 2001.

CASTLES, Stephen. *Globalização, Transnacionalismo e Novos Fluxos Migratórios – dos trabalhadores convidados às migrações globais*. Tradução: Frederico Ágoas. Lisboa: Fim de Século, 2005.

CAPINHA, Graça. «Ficções Credíveis no campo da(s) identidade(s): a poesia dos emigrantes portugueses no Brasil.» in: *Revista Critica de Ciências Sociais* nº48, 1997.

CORCUFF, Philippe. *A Novas Sociologias*. Tradução: Leonor Sampaio. 2ª edição. Sintra: Editora Vral, 2001.

CULLEY, Margo. *American Women's Autobiography – Fea(s)ts of Memory*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1992.

EAKIN, Paul John. *How Our Lives Became Stories – Making Selves*. London: Cornell University Press, 1999.

_____. *Fictions in Autobiography – Studies in the Art of Self-Invention*. New Jersey: Princeton University Press, 2000.

_____. (ed.). *The Ethics of Life Writing*. London: Cornell University Press, 2004.

FISCHER, Michael M. J. «Autobiographical Voices» in: *Emergent Forms of Life and the Anthropological Voice*. London: Duke University Press, 2003.

FRIEDMAN, Susan Stanford. «O «Falar da Fronteira», o hibridismo, e a performatividade: Teoria da Cultura e identidade nos espaços intersticiais da diferença.» in: Revista Critica de Ciências Sociais, nº61, 2001.

FOUCAULT, Michel. *O Que é um autor?*. 5ª edição. Tradução: Antônio Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro. Lisboa: Editora Vega, 2002.

GRINBERG, Leon & GRINBERG, Rebeca. *Migração e Exílio – Estudo Psicanalítico*. Tradução: Maria Bragança. Lisboa: Climepsi Editores, 1996.

GUNN, Janet Varner. *Autobiography: Toward a Poetics of Experience*. Philadelphia: Univ. of Pennsylvania Press, 1982.

HOFFMANN, Leonore & CULLEY, Margo, ed. *Women's Personal Narratives – Essays in Criticism and Pedagogy*. New York: The Modern Language Association of America, 1985.

JELINEK, Estelle C. *Women's Autobiography – Essays in Criticism*. London: Indiana University Press, 1980.

LAKATOS, Eva Maria & MARCONI, Marina de Andrade. *Sociologia Geral*. 7ª edição. São Paulo: Editora Atlas, 1999.

LEJEUNE, Philippe. *On Autobiography*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989.

OLNEY, James. *Autobiography – Essays Theoretical and Critical*. New Jersey: Pinceton University Press, 1980.

OLNEY, James. *Metaphors of Self: The Meaning of Autobiography*. Princeton: Princeton University Press, 1972.

PORTES, Alejandro. «Convergências teóricas e dados empíricos no estudo do transnacionalismo imigrante.» in: Revista Critica de Ciências Sociais, nº 69, 2004.

SASSEN, Saskia. «Será este o caminho? Como lidar com a imigração na era da globalização.» in: *Revista Critica de Ciências Sociais*, nº 64, 2002.

SERRÃO, Joel. *A Emigração Portuguesa – Sondagem Histórica*. 4ª edição. Lisboa: Livros Horizonte, 1982.

SERUYA, Teresa (org.). *Literatura e Migração*. Lisboa: Edições Colibri, 2005.

SILVEIRINHA, Maria João & DE CRISTO, Ana Teresa Peixinho. «A construção discursiva dos imigrantes na imprensa.» in: *Revista Critica de Ciências Sociais*, nº 69, 2004.

SMITH, Robert. *Derrida and Autobiography*. Cambridge University Press, 2002.

SMITH, Sidonie & WATSON, Júlia. *Women, Autobiography, Theory – A Reader*. Madison: The University of Winconsin Press, 1998.

SMITH, Sidonie. *A Poetics of Women's Autobiography – Marginality and the Fictions of Self-Representation*. Indianapolis: Indiana University Press, 1987.

VASCONCELOS, Maria do Carmo. «"Poética dos Gêneros": autobiografias escritas por mulheres – criando novas auto-representações.» in: *Jogos de Estética Jogos de Guerra*. 1º Simpósio Nacional de Teoria Estética e Filosofias da Arte. Lisboa: Edições Colibri, 2005.

WITLOCK, Gillian. *The Intimate Empire – Reading Women's Autobiography*. London: Cassel, 2000.

11. “Culturas em Diálogo: um estudo comparativo entre o cordel do Brasil e o cordel de Portugal”

Maria Isaura Rodrigues Pinto

Vários críticos têm identificado, não poucas vezes, a literatura de cordel brasileira como descendente da literatura de cordel de Portugal. Na esteira dessa “filiação”, pode-se constatar, inclusive, o deslizar para comentários genéricos, provenientes de repetições do que já foi dito, principalmente, com base no fator temático. O processo se afigura como uma espécie de busca de uma raiz nobre para dar credibilidade ao marginalizado, visto que essa produção literária, embora seja apreciada por diferentes camadas sociais, não recebeu ainda o justo reconhecimento, ocupando, devido à sua natureza específica, tradicionalmente contraposta à da literatura oficial, um lugar secundário no âmbito da cultura nacional institucionalizada.

Observa-se que, inevitavelmente, no bojo dessa “filiação”, aloja-se a ideia de dependência cultural, reforçando valores etnocêntricos, expressos na noção de existência de uma matriz ou texto fonte. Assim é que constam nos textos, com grande frequência, as palavras *matriz*, *origem*, *raiz*, *herança*, *fonte* e outras similares, que, corroborando postulados de anterioridade (no sentido de fundamento originário), acabam por reduzir, em maior ou menor grau, o cordel brasileiro à condição de imitação de um texto tutor, ainda que, certamente, a proposta não seja essa e os estudos tragam contribuições indubitáveis. Dessa forma, uma das questões que se apresenta, de imediato, ao pesquisador é a constante indicação de que a “origem” da literatura de cordel brasileira estaria em terras lusitanas, como mostram as citações:

A presença da literatura de cordel no Nordeste tem raízes lusitanas; veio-nos com o romanceiro peninsular, e possivelmente começam esses romances a ser divulgados, entre nós, já no século XVI, ou, no mais tardar, no XVII, trazidos pelos colonos em suas bagagens (Diégues Júnior, 1973: 5).

Tem-se atribuído às “folhas volantes” lusitanas a origem da nossa literatura de cordel. Diga-se de passagem, e antes de mais nada, que o próprio nome que a consagrou entre nós também é usual em Portugal (Proença, 1977: 30).

Sua origem remonta às folhas volantes e aos manuscritos portugueses que, desde os fins do século XVI, percorrem o Nordeste brasileiro (Londres, 1983: 29).

Em face desse quadro, cumpre acentuar que a aludida atuação da crítica – vinculada a concepções de continuidade que têm como referência a produção do colonizador – representaria, em suma, uma forma de adesão ao que Boaventura de Sousa Santos chama de “monocultura do tempo linear” (Sousa Santos, 2004: 787), um modo de pensar a cultura, no qual impera a noção de que o curso da história tem um sentido e de que os países ditos “desenvolvidos”, por possuírem a primazia cultural (devido à detenção de um saber tido como legítimo, acumulado no passado), tomam a direção desse curso, estão na frente, o que implica colocar a cultura do colonizado numa condição de defasagem e subalternidade. A lógica que rege esse princípio favorece a supremacia cultural por não considerar – como dá a ver Homi Bhabha – que o conhecimento se (re)faz permanentemente nas relações agonísticas (nos termos de uma negociação, ao invés de uma negação) entre instâncias discursivas contraditórias e oposicionais. O resultado híbrido daí decorrente abre espaços de interação contrastiva que deslocam as bases das polaridades negativas formadoras da racionalidade ocidental (Bhabha, 2007: 51). Nessa clave, como lembra Bhabha: “O hibridismo é uma problemática de representação e de individuação colonial que reverte os efeitos da recusa colonialista, de modo que os outros saberes “negados” se infiltrem no discurso

dominante e tornem estranha a base de sua autoridade – suas regras de reconhecimento” (Bhabha, 2007: 165).

A crítica, ao passar por cima desse fato, torna presente uma percepção monocultural, que reedita “efeitos de não-existência” ou “ausência”, nos termos de Sousa Santos (2004: 787). Segundo o pesquisador: “Há cinco formas de ausência que criam esta razão metonímica, preguiçosa e indolente: o ignorante, o residual, o inferior, o local ou particular e o improdutivo” (Sousa Santos, 2004: 789). De forma resumida, elas podem ser, assim, caracterizadas. A primeira, a “monocultura do saber e o rigor do saber”, é aquela que só reconhece o saber instituído como válido; os demais saberes, situados fora dos padrões das ciências ocidentais, são desqualificados, como é o caso dos que não pertencem à ordem letrada, cujo prestígio, exercido pela poder da escrita, gerou a marginalização das culturas ágrafas ou com vigência na oralidade. A segunda forma é a “monocultura do tempo linear”, já apresentada. A terceira, a “monocultura da naturalização das diferenças”, obscurece as condições das desigualdades e toma as hierarquias como fato natural. A quarta seria a “monocultura da escala dominante”. Aqui a hegemonia do global e do universal leva ao não reconhecimento das particularidades locais de classe e etnia, negando-lhes a legitimidade. A quinta, e última, é a “monocultura do produtivismo capitalista”. Neste caso, só o que é considerado produtivo, dentro da lógica ocidental, não é visto como estéril e inútil. Sousa Santos propõe a reversão desse modo de pensar – que, segundo ele, gera o “desperdício” de práticas culturais –, por meio da substituição das “monoculturas” pelas “ecologias” (ações reconstrutivas), para tornar as experiências ausentes em experiências presentes (Sousa Santos, 2004: 787-793).

Entre as pressupostos teóricos que atendem a esta pesquisa, destacam-se os de Sousa Santos pela sua pertinência, já que interessa aqui, entre outros aspectos afins a serem

adiante explicitados, questionar a perspectiva monocultural definidora dos enfoques comparativos entre o cordel do Brasil e o cordel de Portugal e, com isso, tomando um caminho reverso, olhar para as invisibilidades, para os lugares de ausência, que protagonizam o apego a normas legitimadoras de regimes do discurso dominante.

Alinhada a uma ideologia de permanência, a crítica concebe, em geral, a relação entre as produções de cordel do Brasil e de Portugal dentro de uma espécie de ótica mítica de cordialidade (na tradição de Gilberto Freyre), o que lhe empresta uma coerência superficial, encobridora de confrontos. Para tanto, voltada para a afirmação de valores essencialistas, celebra as aproximações entre as duas produções e naturaliza/neutraliza as diferenças e os inevitáveis conflitos étnico-históricos, gerando efeitos de silenciamento de fatores e circunstâncias de apropriação de elementos de outras culturas – sobretudo as das comunidades indígenas, africanas e de colonos/emigrantes pobres, historicamente desprestigiadas –, com os quais o cordel do Brasil também interage. Constata-se a presença de uma perspectiva crítica que, sendo a expressão do conjunto das formas de ausências enumeradas, principalmente a da “monocultura da naturalização das diferenças”, busca dar contornos indisfarçáveis de homogeneidade ao que é diverso, híbrido, furtando-se a um confronto com as múltiplas raízes culturais. Assim, vista a partir da racionalidade ilustrada, essa produção não é analisada dentro do contexto das relações econômicas e de poder da sociedade colonial.

A apropriação feita pelo cordel do Brasil de elementos de várias culturas pode ser lida, em conformidade, por exemplo, com os postulados de Alfredo Bosi, como uma marca de mestiçagem construída nas malhas de uma variedade de trocas culturais, que ganha uma configuração de viés igualitário, somente quando diz respeito a classes desfavorecidas, como as dos índios, escravos e colonos/emigrantes pobres. De maneira abreviada, é possível dizer que a proposta teórica de Bosi põe em destaque, no caso

mencionado (o de culturas não-hegemônicas), a mescla recíproca dos discursos, apontando, ao mesmo tempo, para a transformação rizomática operada devido a peculiaridades sócio-históricas e particularidades nacionais (Bosi, 2006: 46-48). Isso leva a considerar que ganha peso, nos modos de investimento que definem a literatura de cordel do Brasil, o papel da alteridade e da proliferação e não o da continuidade ou semelhança revestida de cordialidade.

Adotando uma visão fundamentalista, os estudos sobre a literatura de cordel do Brasil, além do suporte e da veiculação (tipo de papel usado na impressão e venda), focam, basicamente, o assunto e o material temático como elementos de proximidade com o cordel português e obscurecem fatores de autodiferenciação pautados por processos de apropriação de elementos de culturas não hegemônicas, os quais fazem surgir formas novas – emancipatórias – cuja vigência abre um espaço de negociação da autoridade cultural. Não se levam em conta, portanto, os expedientes que agenciam o que o teórico norte-americano Charles Bernstein caracteriza como prática “implosiva”⁴⁹³, no sentido de viragem, interrupção e desvio (Bernstein, 1997: 144).

Nota-se, assim, nas pesquisas, a falta de enfoques dirigidos à análise dos procedimentos implosivos, que fazem estalar a norma do seu interior e, desse modo, abrem brechas para que vozes historicamente esquecidas possam ser ouvidas. De modo geral, sumariamente (entre)vistos, os traços expressivos da literatura de cordel do Brasil não são pensados na variedade das suas referências culturais, enquanto fator identitário, diferencial e transgressor. O que se exalta, com a ocultação das táticas implosivas, transformadoras do hegemônico, são os valores da etnia do colonizador europeu, sedimentados na ideia da existência de uma raiz altissonante, que silencia as demais, isso faz supor que só a partir desse poder central é possível identificar o grau de

⁴⁹³ Aqui “implosão” significa trabalho sobre a forma – e logo, o conteúdo – da linguagem.

autenticidade do cordel do Brasil. Assim, o que se considera a maneira criativa/emancipatória encontrada por esse tipo de escrita literária para falar do que lhe é caro e os sentidos sócio-políticos, que afloram das formas de articulação colaborativas utilizadas no enlace luso-afro-tupi, constituem um campo de pesquisa riquíssimo ainda quase que totalmente inexplorado.

Ocorre que a prática discursiva do cordel do Brasil enseja novos caminhos de sondagem que dão lugar a uma outra visão não excludente e plural. Trata-se de procurar saber como se projetam nos textos as mudanças – que nascidas de procedimentos contra-hegemônicos, logo, desestabilizadores do que é tido como matriz – revelam uma criatividade subversiva, contrária ao purismo e à tradição poética normatizadora. E se se reconhece que a tarefa é mesmo vasta, pensa-se poder indicar aqui alguns de seus aspectos. Antes, porém, importa salientar que o procedimento crítico de identificação do cordel do Brasil como filiado ao cordel de Portugal é uma alternativa de enfoque situada a par de uma outra de menor alcance que nega essa descendência.

Embora seja preponderante o ponto de vista da crítica de que as “origens” do cordel do Brasil estão na Península Ibérica, mais precisamente em Portugal, essa é uma questão não resolvida em termos de um consenso geral, pois, contrariando a tão reiterada “filiação” – facilmente localizável em vários estudos, mesmo que de forma sucinta – também outras vozes divergentes (em número reduzido, é certo) se fazem ouvir. Por exemplo, Márcia Abreu, opondo-se explicitamente a essa perspectiva, exhibe uma pesquisa bastante detida, na qual declara que as semelhanças entre as duas produções de cordel são mínimas e as diferenças inúmeras: “Nenhuma semelhança formal, condições de produção radicalmente distintas, apenas três casos de adaptação de uma mesma história nos anos iniciais de publicação no Nordeste” (Abreu, 1999: 11-12). *Grosso modo*, o que fica patente é que, ostentando caráter genuinamente nacional, o cordel do

Brasil ter-se-ia originado de cantorias nordestinas (contenda verbal ou desafio, na forma de poesia improvisada, da qual participam, pelo menos, dois poetas). Movido pelo desejo de afirmação da diferença, esse modo de percepção da crítica, erguendo muros, acolhe a noção de isolamento e, com ela, a suspensão do sentido histórico e social do cordel do Brasil, pois vê as culturas existindo, lado a lado, num espaço neutro, livre das impurezas dos contatos e das relações agonísticas entre etnias e classes, marcadas por experiências de dominação e cumplicidade. Também aqui se configura uma busca infrutífera por um começo, só que, neste caso, contrapõe-se ao mito originário do poder hegemônico o igualmente ilusório mito de uma origem nacional pura.

As posturas assumidas em relação ao aparecimento do cordel no Brasil tomam, portanto, duas diferentes vias que, no entanto, se congregam em torno de uma questão medular: as idéias de origem e influência – seja para afirmá-las ou para negá-las. Nesse caso, a crítica melhor não faz do que substituir uma polaridade pela outra. De uma ou de outra forma, o que se deixa ver é a idéia de que só se considerando como cópia do original ou negação do original o cordel do Brasil conseguiria ser explicado.

No âmbito de tais concepções diametralmente opostas, impõe-se, de modo inevitável, o fator autenticidade, diretamente relacionado à problemática da identidade nacional e da imagem do Mesmo e do Outro. Por certo, não se está aqui em condição de refletir sobre todos os problemas aí implicados, mas, com base no exposto, esta pesquisa entende, na trilha do que diz Sousa Santos, que “nenhuma cultura é auto-contida”, “nenhuma cultura é indiscriminadamente aberta” e (cada cultura) “Tem aberturas específicas, prolongamentos, interpenetrações, inter-viagens próprias, que afinal são o que de mais próprio há nelas” (Sousa Santos, 1993: 27). Busca-se, sob esse ângulo, substituir a idéia de “raiz”, que comunga com as imagens de fonte, prolongamento e permanência, pela de “rizoma” (Deleuze e Guattari, 1997: 221) com suas raízes múltiplas a remeter, de

forma mais imediata, aos choques e às mestiçagens culturais, bem como à possibilidade de as culturas marginalizadas darem respostas emancipatórias a modelos hegemônicos. Em conformidade com esse pensamento, consideram-se também bastante oportunas as colocações de Michel Foucault, quando diz: “É preciso se libertar de todo jogo de noções que estão ligadas ao postulado de continuidade [...] como a noção de influência, que dá suporte – antes mágico que substancial – aos fatos de transmissão e comunicação (Foucault, 1972: 31-32).

O estabelecimento desse ponto de vista, que dá contorno principal a este estudo, implica adotar uma atitude crítica de caráter revisor que consiste no abandono da oposição binária entre o Mesmo e o Outro, por meio da qual as produções de cordel brasileira e portuguesa têm sido consideradas, de maneira mais ou menos detida, para, agindo dentro de outra ótica, localizá-las num ponto movediço, o “entre-lugar” (“o fio cortante da tradução e da negociação”, como sublinha Bhabha [2007: 69]), ou, com outras palavras, a “zona de fronteira”, caracterizada por Sousa Santos como “zona híbrida, babélica, onde os contatos se pulverizam” e “são imensas as possibilidades de identificação e criação” (Sousa Santos, 1993: 33-34).

Aí, nesse espaço clandestino, nessa “terra de ninguém” (Sousa Santos, 1993, p. 33), nesse espaço simbólico, onde as culturas periféricas podem se dizer, o Outro, destituído da noção de origem, ganha estatuto de presença suscetível de “apropriação seletiva e transformadora” (Sousa Santos, 1993: 12). O elemento híbrido próprio dessa “reinterpretação fundadora” (Sousa Santos, 1993: 12) dá destaque, na literatura de cordel brasileira, a vozes silenciadas. Assim, além da elementos da cultura lusitana hegemônica, passam a marcar presença fatores e circunstâncias de apropriação de elementos de outras culturas, sobretudo, a cultura desprestigiada dos colonos/emigrantes pobres e dos povos indígenas e africanos.

O conceito de “fronteira” também está presente em Alfredo Bosi. Reportando-se à interação de estruturas intertextuais e extratextuais, em discursos colonialistas e pós-colonialistas, o pesquisador, ao examinar o “cruzamento de culturas que a colonização instaura” no Brasil (Bosi, 2006: 52), põe em destaque o caráter de resistência das “expressões de fronteira que se produzem pelo contacto da vida popular com os códigos letrados que para cá [refere-se ao Brasil] foram trazidos ao longo do processo colonizador” (Bosi, 2006: 46). Segundo o pesquisador, as “criações de fronteira” – que, como o cordel, nada mais são que formas populares de arte e cultura – vinculam-se a uma tradição oral gestada em meio a um povo pobre e dominado. Considera ainda que a “cultura popular” acaba por engendrar fenômenos de resistência e, evocando o pensamento de Oswaldo Elias Xidieh, afirma:

[...] onde há povo, quer dizer, onde há vida popular razoavelmente articulada e estável (Simone Weil diria enraizada) haverá sempre um cultura tradicional, tanto material quanto simbólica, com um mínimo de espontaneidade, de coerência e sentimento, se não consciência de sua identidade. Essa cultura, basicamente oral, absorve, a seu modo e nos seus limites, noções e valores de outras faixas da sociedade [...] mas, assim fazendo, não se destrói definitivamente, como temem os saudosistas e almejam os modernizadores: apenas deixa que algumas coisas e alguns símbolos mudem de aparência (Xidieh *apud* Bosi, 2006: 51).

Graça Capinha, no artigo “Ficções credíveis no campo da(s) identidade(s): a poesia dos emigrantes portugueses no Brasil”, diz ter confirmado a validade dessa colocação em sua pesquisa sobre a poesia da comunidade portuguesa emigrante, nos EUA e no Brasil, “provando, precisamente, que essa resistência e esse contra-saber continuam a manifestar-se perante a hegemonia” (Capinha, 1997: 114).

Feitas essas considerações, cumpre, então, se bem que de uma forma um tanto geral como requer este curto artigo, proceder a um exame de práticas contra-hegemônicas ou implosivas do cordel do Brasil, que fazem da resistência (intencional ou não) um modo de assumir ativa e criativamente o conflito. Teorizando sobre a

questão da resistência, diz Homi Bhabha:

[...] resistência não é necessariamente um ato oposicional de intenção política, nem é a simples negação ou exclusão do “conteúdo” de outra cultura, como uma diferença já percebida. Ela é o efeito de uma ambivalência produzida no interior das regras de reconhecimento dos discursos dominantes, na medida em que estes articulam os signos da diferença cultural, conferindo-lhes novas implicações dentro das relações diferenciais de poder colonial – hierarquia, normalização, marginalização e assim por diante (Bhabha, 2007: 161).

Um exemplo marcante é o modo como o cordel brasileiro, lançando mão de recursos mnemônicos rimáticos e versificatórios, mantém muito particularmente, mesmo na forma impressa, uma relação estreita com a música. Nas atividades que envolvem a divulgação e venda de folhetos de cordel, através de cantos e recitativos-cantorias em feiras, mercados e praças, essa relação com a música é apreensível, de modo mais rápido, ficando a questão a merecer dos especialistas um estudo aprofundado, já que os versos melódicos e rimados dessa produção, principalmente quando entoados, fazem lembrar, de algum modo, os cantos indígenas e africanos, além das cantigas de desafio portuguesas. Nessa constatação, não se está, aliás, só, pois outros pesquisadores já se pronunciaram sobre o assunto. Maria Marta Guerra Husseini, por exemplo, retomando pesquisas feitas a esse respeito, cujo interesse se volta para os cantos indígenas e africanos, sublinha:

A mim, compete apenas registrar que Rodrigues de Carvalho cita Varnhagem para dizer que o índio brasileiro tinha uma espécie de poesia que lhe servia para o canto, e que esse canto era muito monótono. Varnhagem diz ainda que cantadores indígenas improvisavam sobre temas pré-determinados; características essas que coincidem com a Literatura de Cordel: a sextilha, por exemplo, é bastante monótona. A música sobe nos versos ímpares, para descer nos versos pares. E a improvisação sobre “Motes” dados pela assistência é uma das características das “Pelejas” e dos “Desafios”. [...] A mesma monotonia dos versos indígenas é encontrada nos cantos de origem africana (Husseini, 1976: 179-180).

Atentando-se para a citação, pode-se perceber como, no discurso da crítica, as formas de alteridade racial, cultural e artística são “naturalmente” discriminadas e estereotipadas,

mesmo quando ocupam o ponto focal das preocupações e se discutem suas especificidades. No estudo mencionado, a ênfase no aspecto da monotonia atribuída aos cantos indígenas e africanos (o que é altamente preconceituoso e questionável) deixa transparecer, por extensão, que faltam também à poesia de cordel do Brasil – normalmente tida por “espontânea” – regras e técnicas musicais apuradas, o que a torna, como os referidos cantos, enfadonha ou em outras palavras, carente de aperfeiçoamento, logo avessa às concepções estéticas socialmente reconhecidas como belas e válidas. Essa postura elitista de desqualificação impõe apreciações cujos critérios de valor são alheios tanto à literatura de cordel quanto aos cantos indígenas e africanos, exprimindo uma visão de classe redutora, orientada por um olhar monocultural que minimiza as bases estético-sociais transgressoras dos padrões sonoros de musicalidade explorados pelo cordel brasileiro e sua função de transportadoras de tradições orais, desprestigiadas pelo sistema oficial de legitimação da cultura.

Ao revitalizar reminiscências musicais indígenas e africanas, bem como vestígios das cantigas em desafio portuguesas, levadas para a Colônia por emigrantes portugueses pobres, o cordel do Brasil legitima-se como prática emancipatória, que desestabiliza o modelo do colonizador, com o qual interage conflitivamente. Nesse sentido, o que se tem não é uma síntese preservadora de purezas originais (sempre desfavorável ao texto posterior, visto como secundário e dependente), mas sim um intercuro de elementos culturais hegemônicos e contra-hegemônicos, que resulta na produção de uma nova forma de escrita do cordel, pautada por um hibridismo de feição própria. Os laços comunitários estabelecidos entre as classes desfavorecidas (índios, escravos e emigrantes portugueses pobres) constroem redes de colaboração dessacralizadoras do modelo hegemônico com o qual são mantidas relações ambivalentes, promotoras de variáveis movimentos de recusa e adesão, de acréscimos e

perdas.

Nessa mesma linha, também pode ser considerado um modo de resistência (e, com efeito, um dos mais vigorosos) o fato de a literatura de cordel brasileira guardar íntima relação com antigas narrativas orais cultivadas nas culturas desprezadas pelos colonizadores. Antônio Houais, no prefácio do livro *Cordel: do encantamento às histórias de luta*, de Maria José F. Londres, referindo a percursos da literatura de cordel no Brasil, assinala que no Nordeste brasileiro houve “um puro período de oralidade”, em que vigorou “um tipo de literatura oral em verso destinada a um auditório adulto”. A seguir, num segundo momento, essa literatura oral em verso passou a ter a forma impressa e, mantendo, no entanto, o vínculo com a oralidade, guardou a sua “vocaçãõ de ser 'ouvida””. O terceiro momento corresponde ao da difusão dessa literatura impressa que, devido a fatores migratórios, ultrapassa as fronteiras locais, disseminando-se pelo país (Houais *apud* Londres, 1983: 13).

Embora não se possa precisar quando surgiu a literatura oral em verso no Nordeste brasileiro – local onde, sobretudo, prosperou, sendo até hoje seu principal reduto –, sabe-se, no entanto, por meio de depoimentos de pessoas antigas e reconstituições de cantorias feitas em folhetos de longas datas, que a sua transmissão na forma de recitativos-cantorias encontrou pleno vigor no século XIX. Veja-se como, ao comentar a questão, Houais adota uma perspectiva excludente, que dá exclusividade ao legado luso e, com isso, produz efeitos de ocultação das relevantes contribuições oriundas das comunidades indígenas e de escravos africanos, em que a apresentação de narrativas e recitativos-cantorias (desafios, repentes) também se realizam:

Parece óbvio que a transmissão do núcleo de que se formou o corpo de recitativos-cantorias se fez por portugueses e de Portugal. É bem possível até que a transladação de alguns recitadores tenha lançado as sementes e raízes, que foram sustentadas por folhas volantes e folhetos vindos de Portugal (Houais *apud*

Londres, 1983: 18).

Só nos fins do século XIX, é que os folhetos de literatura de cordel brasileira conheceram a forma impressa. Esse extenso período de oralidade deve-se ao fato de a política da metrópole coibir a impressão e o livro. Proibia-se, inclusive, a posse de tipografias. A vinda da família real para o Brasil, em 1808, vai modificar esse quadro, fazendo com que se tenha impressão no país; contudo, só mais tarde, quando as impressoras manuais antigas foram substituídas por máquinas modernas e os poetas populares puderam ter acesso a essa tecnologia, a produção impressa da literatura de cordel brasileira se efetivou (Londres, 1983: 29). A literatura de cordel impressa entra, então, no cotidiano do povo nordestino, como fator de memória, prazer e ensinamento. Mesmo que pautada por numa proposta editorial suscitada por um modelo europeu, essa prática literária excede a mera imitação do esquema apropriado, pois traz no seu bojo os valores de uma cultura popular que não é indiferente às suas memórias coletivas, experiências históricas e práticas sociais.

Faz parte da composição do cordel brasileiro uma organização discursiva épica, no sentido de narrativa, e não dramática (embora se configure, muitas vezes, uma atuação performática do narrador); também se distancia de um tipo de produção predominantemente lírica: o lirismo não é a tônica da literatura de cordel, ainda que possa estar dispersamente presente. A questão é assim colocada por Lêda Tâmega Ribeiro: “Neste gênero literário o tom é dado pela canção de gesta, pelas narrativas históricas, novelescas, fantásticas, pelo conto popular” (Ribeiro, 1986: 79). Como se pode constatar, mais uma vez, a linguagem da crítica se faz espaço de expressão de uma lógica monocultural que elide a referência às tradições locais dos índios e dos negros escravizados, além das dos colonos /emigrantes portugueses pobres.

Assim, convém observar que, embora sejam os folhetos dramáticos portugueses

os que mais se evidenciam em quantidade e variedade, como atestam os catálogos e as coleções dispostas em bibliotecas públicas portuguesas, facilmente se comprova o destaque dos folhetos narrativos no universo da literatura de cordel do Brasil, enquanto que os folhetos dramáticos de Portugal encontraram maior acolhida na área mais específica do teatro. Como informa Duarte Ivo Cruz: “A ida da corte portuguesa para o Brasil, em 1807, desencadeou um surto de desenvolvimento cultural muito assinalável, e isto não só no Rio de Janeiro como em todo o país. [...] Continua-se, de um lado e do outro do Atlântico, em pleno ciclo do “teatro de cordel” (Cruz, 2004: 18).

Diferentemente da produção de cordel portuguesa de natureza dramática, na qual os diálogos e as rubricas prevalecem sobre o elemento narrativo, na literatura de cordel brasileira, o que se destaca é o “narrar a”, o contar, herança cultural e literária dos povos indígenas, africanos e dos colonos pobres, que se reinventa, em muitos casos, com o ouvir ler folhetos narrativos portugueses e demais materiais impressos, folhas volantes, livretos e livros de histórias levados para o Brasil.

O que parece comprovar-se é que a tradição da poesia oral entroncada com a experiência narrativa indígena, negra e de colonos portugueses pobres se vale do escrito, que se torna oral, passando a viver nos lábios do povo, entre outros lugares, nas feiras, nos mercados e nas praças. Nesse momento, a “leitura auditiva” própria da transmissão oral se manifesta e se constitui como busca de um “texto escrevível”. Em outras palavras: o poeta popular recebe a história que lhe é transmitida oralmente (é comum que lhe chegue em segunda mão, muito embora possa ele mesmo tê-la lido em folhetos ou livros) e, incitado ao trabalho de escrita, recoloca em versos a história ouvida, isso em conformidade com as tradições populares locais, num enlace de estratos indígena, africano e português, que burla o discurso da Metrópole, modificando-lhe o tom, os temas, os gêneros e a linguagem. Isso posto, vale sublinhar a existência, no Brasil, de

uma fatia significativa de folhetos que recebem o nome de “peleja” ou “desafio”. Trata-se da forma escrita de uma disputa verbal real ou imaginária, em que os interlocutores se antagonizam. Tal tipo de folheto está diretamente ligado às cantorias e aos torneios verbais de improviso existentes, ainda hoje, com grande vigor, no Nordeste brasileiro e no sul de Portugal, e também em vários outros pontos do mundo, por exemplo, na Nigéria, entre os yorubas, como mostra, em sua pesquisa, Olutoyin Bimpe Jegede (1997: 75-88). Esse jogo verbal, muitas vezes, de confronto – entre o poeta bardo e o público (na Nigéria) ou entre dois poetas ou mais (no Brasil e em Portugal) – era, e ainda é, a base de toda a poesia nascida do ritual em que participa público e sacerdote.

É frequente, na primeira parte do folheto, delinear-se, na voz do narrador, o contexto de encontro entre os contendores, numa preparação para o confronto que virá a acontecer. Esse expediente pode ser verificado nas estrofes a seguir, extraídas do cordel Apolônio Alves dos Santos:

Zé Pitanga era um poeta
cantador de profissão
um certo dia encontrou-se
com Zabelê do Sertão
ali travou-se entre os dois
uma grande discussão.

Durante a disputa, cada um dos adversários narra suas proezas e exhibe o seu poder de argumentar e de superar verbalmente seu oponente:

P. colega meu ti prepara
que vim furar tua íngua
vim pra tirar tua fama
e arrancar tua língua
no meu fabrico de verso
acabo tua mandinga.

Z. eu não gosto de rezinga
pode seguir seu caminho
se quer pelejar comigo
venha mais divagarinho

porque eu sou mais pesado
a minha volta é espinho.

O que fica patente é que, por diferentes vias, o cordel brasileiro recupera desta ou daquela tradição aquilo que lhe convém. De um ou de outro jeito, são as formas enraizadas no imaginário popular que ganham relevo nesse universo híbrido. A própria estrutura enunciativa de vários folhetos também se nutre da tradição, quando se firma na exploração de recursos que remetem a antigas formas de relatos orais.

Nessa literatura, a par dos poemas que exibem bravatas e desafios, são freqüentes os que recorrem a narradores na função de contadores de história. Essas produções simulam, no texto impresso, a audição que antecedeu a escrita, independentemente do tema abordado. Visto sob esse ângulo, o cordel brasileiro pode ser considerado uma escritura com qualidades que autorizam aproximá-lo da narrativa artesanal, de que trata Walter Benjamin, no célebre estudo intitulado “O narrador” (Benjamin, 1985). Segundo o pesquisador, a modernização crescente das sociedades torna cada vez mais escassa a figura do narrador oral, cuja voz, na troca de experiências vividas com seus ouvintes, se reveste de dimensão utilitária e exemplar. Benjamin aponta a informação como causa para a decadência por que hoje passa essa antiga forma de comunicação comunitária. Diz ele: “Se a arte da narrativa é hoje rara, a difusão da informação é decisivamente responsável por esse declínio” (Benjamin, 1985: 203). Nesse sentido, o cordel do Brasil, com suas narrativas curtas, com características similares às da tradição oral, dá prova da resistência do artesanato narrativo num contexto tomado pela reprodutividade técnica, em que, cada vez mais, o excesso de informação tende a esgarçar as relações de troca recíproca de experiências.

José Carlos Leal, ao caracterizar o narrador oral, ressalta a existência de dois tipos de narrativas: as “narrativas orais em verso”, que têm por representante o aedo ou cantor grego; e as “narrativas orais em prosa”, que têm por representante o contador de

histórias das sociedades arcaicas. O crítico apresenta, além de outras, a seguinte diferença entre esses dois tipos de narrador comunitário: “[...] o narrador tradicional do conto popular não possui como o narrador épico um grau de formalização que tenha de conscientemente seguir. Enquanto narra, ele não está preocupado com o número de sílabas, com a divisão dos períodos ou com o tipo de oração que está sendo usado” (Leal, 1985: 32). Conjugando aspectos da linguagem formular dos aedos gregos e da linguagem contagiante do contador de histórias, o cordel se constitui numa produção híbrida que, por diferentes vias, se articula com a palavra viva da cultura de transmissão oral.

Vejam-se, a título de exemplo, duas estrofes do folheto de Abraão Batista, em que o narrador, num texto que se caracteriza por um estilo formular, com padrões rítmicos e de versificação, adota a postura do contador de “causos”, que se dirige aos ouvintes:

Meu leitor, meu amiguinho
permita a imaginação
desse encontro imaginário
de Kung Fu com Lampião
na cidade de Juazeiro
de Padre Cícero Romão

Pois bem, eu vou dizer
como foi que aconteceu
dizendo quem se feriu
quem matou e quem morreu
depois diga por aí
quem contou isso foi eu.

O fragmento mostra como a linguagem do narrador é próxima do leitor/ouvinte; tecendo-se dentro de uma dinâmica afetiva, torna a narração, que articula cotidiano e ficcionalidade, algo íntimo. Ao longo do texto, o narrador busca estabelecer, por meio de mecanismos variados, um elo direto com o leitor/ouvinte, de modo a que se pense na história como se estivesse sendo contada naquele momento. Com frequência, a técnica

narrativa “em presença” é estruturada através da chamada “narrativa-moldura”, em que o narrador abre e fecha o relato.

A “enunciação coletiva” agenciada pelo cordel do Brasil na figura do narrador da tradição oral, em contraponto a uma “enunciação individualizada” (Deleuze e Guattari, 1977: 27) prestigiada pelas formas do aparato cultural que caracterizam a literatura hegemônica, não deve ser tomada por anacronismo (embora muitos o considerem), podendo ser considerada como um modo de resistência de uma “literatura menor”, nos termos que Deleuze e Guattari a definem: “Uma literatura menor não é a de uma língua menor, mas antes a que uma minoria faz em uma língua maior” (Deleuze e Guattari, 1977: 25).

Ao assumir um “agenciamento coletivo de enunciação”, que minimiza a autoridade autoral e deixa aflorar a voz anônima da tradição, o cordel do Brasil confirma seu vínculo social e legitima sua identidade, expressando, no plano estético, o modo pelo qual a comunidade do poeta concebe a si mesma nas suas relações com os aspectos culturais que lhe são significativos. Dessa forma, o traço recorrente da oralidade ganha significado especial, pois faz aflorar uma consciência política, ao tornar audível a voz recalcada de culturas subalternas, privadas de visibilidade no contexto da “alta cultura”, cuja lógica deriva da “monocultura do saber”, que, conforme se pode ler em Sousa Santos: “É o modo de produção de não-existência mais poderoso, e consiste na transformação da ciência moderna e da “alta cultura” em critérios únicos de verdade e qualidade estética [...] cânones exclusivos de produção de conhecimentos ou de criação artística” (Sousa Santos, 2004: 787).

Por força de tais aspectos, pode-se dizer, para concluir, que a prática discursiva do cordel do Brasil toma como referencial, também, além dos modelos dos índios e africanos, o modelo do colonizador – o cordel português – mas reconfigura-o em sua

escritura (ou como diz Bhabha: “a linguagem do senhor se hibridiza – nem uma coisa em outra” [Bhabha, 2007: 62]), a partir de traços diferenciais, pela incorporação do léxico, dos motivos e de outras formas da tradição oral, condizentes com um modo de pensar e sentir brasileiros, o que lhe confere dimensão criativa e, logo, emancipatória.

Nos estudos e nos prefácios dos catálogos disponibilizados pela bibliografia especializada de literatura de cordel portuguesa, é frequentemente apontado o estreito vínculo que a grande parte da produção de literatura de cordel portuguesa estabelece com o teatro. Assim, parece consenso admitir que os folhetos portugueses foram responsáveis por uma ampla circulação de gêneros e tradições, sendo que, no conjunto, sobressaem os gêneros teatrais. Trata-se, diz José Oliveira Barata, de “uma produção que floresceu no espaço ibérico, desde o século XVI até o século XVIII, de forma quase ininterrupta, testemunhando a vitalidade de gêneros dramáticos por vezes de difícil caracterização” (Barata, 2006: 5).

Contudo, não se pode esquecer que também as narrativas novelescas e os contos (ambos muito apreciados no Brasil) comparecem como matéria característica da literatura de cordel portuguesa, de cujo repertório fazem ainda parte sátiras, notícias da atualidade e crônicas sociais, entre outras modalidades de folhetos.

A atenção dada pelos pesquisadores portugueses à ligação da literatura de cordel com o teatro justifica o título atribuído ao primeiro catálogo de literatura de cordel, publicado em 1922, por ordem da Academia das Ciências de Lisboa: *Teatro de cordel, catálogo da coleção do autor, Albino Forjaz de Sampaio*. Também atestando esse elo, o recente Catálogo da *Coleção Jorge de Faria*, constituído pelo inventário de 1928 espécies, que – embora estampe, na capa, o título *Catálogo da literatura de cordel (Coleção Jorge de Faria)* – tem, abrindo o seu significativo prefácio, assinado pelo principal organizador da obra, o já referido pesquisador José Oliveira Barata, a seguinte referência:

A publicação do *Catálogo de Folhetos de Teatro de Cordel* da Biblioteca do Instituto de Estudos Teatrais Dr. Jorge de Faria da

Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra dá continuidade a trabalhos anteriores e cumpre o dever de disponibilizar aos estudiosos o valioso espólio legado pelo Dr. Jorge de Faria (Barata, 2006: 5).

Na linha de publicação de catálogos da literatura de cordel portuguesa, destaca-se ainda a série de *Catálogos das Miscelâneas da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra*, cujo título, marcando diferença, evidencia tratar-se de uma recolha bibliográfica de folhetos de natureza bem diversa. Os exemplares catalogados compõem o inventário de um conjunto mais antigo de folhetos – que, conforme explicita o prefácio do Tomo 1º, muito provavelmente teria pertencido, de início, ao Revº José Pedro Hasse de Belém – ao qual se acrescentou uma outra parte, formada por obras díspares de procedência variada, entre as quais figuram folhetos com orações fúnebres, elogios académicos e sermões. A série de catálogos das *Miscelâneas*, dando conta de aproximadamente 20 000 folhetos, distribuídos em numerosos volumes, teve a sua publicação iniciada em 1967, mas só onze anos mais tarde, em 1974, foi feita a publicação do conhecido Tomo 7º que, como os catálogos das coleções citadas, segue acompanhado de um elucidativo prefácio, elaborado, neste caso, por Aníbal Pinto de Castro. Nesse estudo prefacial, é alvo de especial atenção “um conjunto de folhetos de teatro” reunidos nos volumes DXXVI a DCXCVII, cujos inúmeros sub-gêneros dramáticos, indicados nas capas, o pesquisador se incumbe de caracterizar sistematicamente, apontando a imprecisão das designações atribuídas aos textos.

Pinto de Castro verifica, de pronto, no nível da construção dos folhetos, a instauração de um notável imbricamento de diferentes falares, retóricas e gêneros teatrais tornados análogos na aparência e equivalentes na autoridade. Assim, nesse espaço impuro, em que comparecem, segundo o investigador, para além do português, o “teatro castelhano, italiano, francês e até inglês, com as consequentes influências culturais, literárias e sociais” (Pinto de Castro, 1974: vii), é levada a efeito uma reorganização de gêneros que produz inquietação, pois desestabiliza, com suas interseções, os critérios de classificação tradicionalmente aceites e utilizados para distinguir e escalonar os textos, procedimento que dá conta da resistência da literatura de cordel portuguesa à fixidez da norma. Por força de tais aspectos, essa forma de escrita literária permite ser pensada sob o ângulo de uma “interação cultural” que, na trilha do pensamento de Homi Bhabha,

“só emerge nas fronteiras significatórias das culturas, onde significados e valores são (mal) lidos ou signos são apropriados de maneira equivocada” (Bhabha, 2007: 63).

O hibridismo gerado por meio dessa apropriação equivocada dos gêneros, capaz de promover rupturas no enunciado normatizado, além de conturbador, é simultaneamente dinâmico e conservador, já que “reterritorializa” a tradição, ao sustentá-la, mas para logo a “desterritorializar” (para usar a terminologia de Deleuze e Guattari, em *Kafka: por uma literatura menor* [Deleuze & Guattari, 1977]), cindindo-a com uma nova feição dessacralizadora, que introduz uma resistência ao sistema estável de referências, tradicionalmente aceito como modelo. Esse modo de organizar o discurso marca distância em relação ao instituído, mas sem efetivamente estabelecer com ele oposição. Ao deter-se no exame do caso da Comédia, faz Pinto de Castro a seguinte colocação:

Vencendo, sob a evidente influência do teatro espanhol, os limites tradicionais fixados ao sub-gênero, admite-se uma temática progressivamente variada, na substância e nas intenções, dando lugar a um curioso fenómeno de hibridismo literário. Retoma assuntos até então reservados à tragédia, naturalmente adulterados e apeados do seu antigo hieratismo aristocrático. Bem sintomático deste alargamento da comédia aos temas da tragédia é o facto de com aquela designação se publicarem versões de originais trágicos. E nem a coexistência de ambas as designações no respectivo frontispício trazia preocupações de qualquer ordem como pode ver-se no nº 9347 – Comedia nova intitulada Os Persianos refugiados entre povos desconhecidos: Tragédia de Mr. De Voltaire! (Pinto de Castro, 1974: ix).

A criteriosa reflexão desenvolvida por Pinto de Castro aponta para um dos traços mais marcantes de grande parcela da literatura de cordel portuguesa: a instauração de categorias híbridas, destacadamente no campo teatral; contudo, é necessário não deixar de considerar que essa quebra na identificação com o hegemônico, devido à confusão e ao embaralhamento dos gêneros (a par de outras, em níveis não só linguísticos, como o apagamento ou esgarçamento da instância autoral, a fragilidade do suporte e o modo de circulação dos folhetos – sua venda e leitura nas ruas), permitiu a uma engenhosa

operação editorial da classe dominante, planejada para fins sobretudo lucrativos, responder satisfatoriamente às expectativas de leitura de um público abrangente de leitores, fazendo apelo à fala e ao gosto “popular”. O reconhecimento dessa questão faculta assinalar que o processo de enunciação da diferença em relação ao instituído, agilizado pelo próprio hegemônico, por meio do hibridização dos gêneros, traz consigo ambivalências e contradições culturais e políticas, o que vale dizer que o cordel português pode ser lido, ao mesmo tempo, como prática simultânea de resistência e de manipulação.

Nesse sentido, diz Barata, referindo-se ao mecanismo de difusão dos textos, trata-se “de uma circulação que, embora facilmente relacionada com os cegos mendicantes, oculta os cérebros de – em nosso entender – uma verdadeira operação planejada” (Barata, 1992: 380). No contexto da crítica, acata-se frequentemente a ideia de que o cordel de Portugal, com seus vários cenários, inscreve-se num quadro de comercialização vinculado a uma indústria editorial hegemônica, cuja ação lucrativa, contando com a participação de letrados (muitas vezes, no anonimato autoral), popularizou e deu feição nacional a modelos em circulação na Europa. Albino Forjaz de Sampaio, já no início do século XX, no prefácio de seu catálogo, chama a atenção para o fato de os folhetos portugueses terem sua produção também vinculada à classe dos advogados, professores, padres, militares, médicos e funcionários públicos que, segundo ele, teriam contribuído para dar “maior lustre” ao teatro de cordel (Forjaz de Sampaio, 1922: 11-12).

É importante ressaltar o fato de que a irônica subversão realizada pela literatura de cordel portuguesa – fruto de uma busca deliberada por estratégias de hibridização que, entre outros aspectos, reterritorializa/desterritorializa os gêneros e atua numa margem de indecisão entre o aceite e a transgressão dos discursos dos senhores e mestres (mesmo tendo sido arquitetada, na quase totalidade dos casos, pelo hegemônico) – revela-se, desde logo, ao poder instituído como uma literatura de “malformação”, (como, aliás, é vista toda literatura popular, em geral entendida como aquela que é produzidas pelas classes desfavorecidas – o que, convém reforçar, não se confirma no caso do cordel português), estabelecendo-se, em virtude disso, uma cisão no campo literário. Jesús Martín-Barbero, em *Dos meios às mediações*, ao referir-se à literatura de cordel, na Espanha, e à de *colportage*, na França – o que não é diferente em Portugal –, lembra “que não podemos deixar-nos enganar pelo léxico, pois a sintaxe

dessa cultura já não é popular, mas é o próprio asco e desprezo das classes altas por ela o que nos assegura que ali não há só imposição e manipulação” (Martín-Barbero, 2001: 154). É essencial destacar, assim, que o procedimento editorial, adotado em Portugal, repete, à sua maneira, a ideia de um fazer literário, testada na França e na Espanha. Essas três formas de escrita do cordel – a francesa, a espanhola e a portuguesa – coincidem no fato de se localizarem num circuito de comunicação engendrado pelo hegemônico; mas, sem adesão plena às regras tradicionalmente validadas por ele, forjam procedimentos de escape (de resistência) no seu próprio interior. Já a literatura de cordel brasileira orienta-se num sentido diverso, apesar da linha comum que a conecta ao cordel de Portugal, pois não fica submetida a uma ação editorial vinda de cima. Esta vê-se transformada, no contexto colonial brasileiro, com a passagem de uma forma de edição industrial agilizada pelas camadas altas para um tipo de edição que, redefinida pelas classes subalternas, ganha uma feição artesanal. O caráter descolonizador dessa mudança, alinhado a novas possibilidades discursivas, abre espaço para a revisão da cisão cultural engendrada pela situação de dominação portuguesa, visto poder ser lido como uma alerta contra o reducionismo do pensamento colonialista de conceber a cultura no singular. Cabe aqui lembrar o que diz Londres:

Se comparada a outras literaturas ditas populares, a literatura em verso do Nordeste, chamada de cordel, é peculiar. Veja-se, na França, a literatura de *colportage*: as editoras do livro popular francês organizaram-se desde o início, no século XVI, como atividade comercial lucrativa. A impressão dos folhetos nordestinos guarda o caráter puramente artesanal: deriva daí a qualidade inventiva e reflexiva dessa literatura que abunda em temas que refletem, com profundidade, a realidade social em que floresce (Londres, 1983: 31).

Por isso, em perspectiva distinta, o modo de produção e circulação do cordel do Brasil, no geral (e principalmente no Nordeste), não está organizado “a partir de cima”, como acontece com as literaturas congêneres da França, da Espanha e de Portugal, e, portanto, deixa maior margem à criatividade “popular” (a das camadas sociais desfavorecidas), ganhando, em função disso, um feição híbrida peculiarmente emancipatória, pelos laços operados com a incorporação de valores de sistemas culturais

(dos índios, dos negros e dos emigrantes portugueses pobres⁴⁹⁴) menosprezados pela lógica colonial, caracterizada pela segregação étnico-cultural. Chama atenção para essa questão, António Cândido, em *Formação da literatura brasileira*, ao referir-se às academias literárias brasileiras que, no dizer do historiador, constituíam “um esforço da imposição da cultura erudita, de tipo europeu, em detrimento das manifestações de cunho popular, que assumiam relevo ameaçador em certos casos” (Cândido, 1959: 71). Observe-se, nesse sentido, a passagem a seguir, extraída do *Cultura brasileira: tradição e contradição*, em que Roberto Schwarz confirma que, durante o período colonial, manifestou-se a internalização de um olhar eurocêntrico, que privilegiou certos valores culturais em detrimento de outros por razões étnico-hegemônicas: “Digamos, esquematizando ao extremo, que na situação colonial o letrado é solidário da metrópole, da tradição do Ocidente e também de seus confrades, mas não da população local” (Schwarz, 1987: 104).

A apreensão do cordel do Brasil como produto híbrido, no qual o legado do Ocidente, tomado de empréstimo, convive conflitivamente com raízes de várias vertentes culturais marginalizadas, que se solidarizam, conduz ao reconhecimento da contribuição das culturas populares, assim funcionando como importante elemento de resistência ao hegemônico, isto é, ao central, à metrópole.

Desenhando contornos de resistência que a comunicam ao “popular”, ressaltadas as particularidades de cada escritura, logo se constata que também a literatura de cordel portuguesa é minimizada no interior do sistema literário instituído, sendo, na maior parte das vezes, olhada com restrição. Mesmo Pinto de Castro, no seu prefácio do Tomo 7º das *Miscelâneas*, embora reconhecesse o valor da arte de cordel, não se privou de fazer a seguinte observação: “Através destas obras (e mau grado a banalidade de muitas), abre-se vasto campo de pesquisa acerca da importância do cómico no espírito do século XVIII” (Pinto de Castro, 1974: xxxi).

Segundo Barata, em *História do teatro português*, “Entre nós a procura de uma definição para o que vulgarmente chamamos *literatura de cordel* tem presente, regra

⁴⁹⁴ A apropriação feita pelo cordel do Brasil de elementos de várias culturas pode ser lida, em conformidade com os postulados de Alfredo Bosi, como uma marca de mestiçagem construída nas malhas de uma variedade de trocas culturais, que ganha configuração de viés igualitário, somente quando diz respeito a classes desfavorecidas, como as dos índios, escravos e colonos/emigrantes pobres (Bosi, 2006: 46-48).

geral, a materialidade e/ou o pouco valor literário atribuído a esta produção”. O autor ilustra a sua colocação com dois expressivos exemplos, respectivamente, extraídos de Sousa Bastos e Albino Forjaz de Sampaio. Ei-los a seguir:

São peças de cordel as populares de pouco valor. Têm esta denominação porque noutro tempo, se usava imprimi-las em fólio e expô-las depois à venda penduradas em cordéis (Sousa Bastos *apud* Barata, 1991: 250).

Teatro de Cordel não é um gênero de teatro, é uma designação bibliográfica. E essa designação nasceu de os cegos, ou papelistas que o vendiam, o expoem à venda “pendente dum barbante pregado nas paredes ou nas portas [...] Teatro de Cordel e teatro popular o mesmo é” (Forjaz de Sampaio *apud* Barata, 1991: 250).

Após serem feitas ressalvas às abordagens trazidas pelos exemplos, o autor diz que o modo de difusão dessa literatura (“tocando leitores que pelo seu nível de cultura se situam *à margem*, quando não próximos dos limites da incultura” [Barata, 1991: 251]), associado à criativa prática de reelaboração dos componentes próprios da “cultura popular”, solicita a sua inserção num contexto disciplinar mais amplo para um alcance produtivo dos questionamentos que suscita. Adiante, na mesma obra, destaca quatro pontos que podem atestar a importância dessa escrita literária, numa dupla perspectiva: a “literária” e a da “história das mentalidades”. A proposta, enformada por uma visão de natureza teatral, é formulada nos seguintes termos:

Só analisando e considerando de forma sistemática o complexo *corpus* de que dispomos poderemos confirmar, num arco cronológico que se desenha do século XVI até o final do século XVIII, como:

a) se desenvolveram entre nós as influências do teatro espanhol, italiano e francês; b) se processou (e a partir de quando), o triunfo do espetáculo operísticos bem expresso nas múltiplas traduções de Metastasio, Goldoni, Apóstolo Zeno; c) a par dos vectores “cultos”, floresceu o *auto* tradicional, de inspiração vicentina ou o *entremez* popular que, no essencial, dava continuidade a situações típicas da

farsa; d) as muitas obras “traduzidas” ou “acomodadas ao gosto português” se encontram bem distantes do original escolhido, remetendo para cenários e situações tipicamente portuguesas, assim se tendo produzido vasto (e também pouco meritório) repertório que alimentou os palcos portugueses (Barata, 1991: 251).

Aqui também, é difícil não reparar que o comentário entre parênteses acrescenta aos atributos valorizados da literatura de cordel de Portugal um sinal de menos.

O contexto restritivo e/ou de pouco apreço em que se insere a literatura de cordel portuguesa vincula-se ao modo conflitual de sua realização, o qual implica um estado de tensão permanente entre o hegemônico (representado pelas instâncias editoriais e pelos agentes letrados, pertencentes à classe dominante, envolvidos na produção dos folhetos, mesmo que anonimamente) e o contra-hegemônico (entre outros aspectos, patenteado por um discurso que busca identificar-se com o “popular”, cuja “subalternidade” é forjada, muitas vezes, por meio de um híbrido transgressor. Podemos perguntar: qual a razão? No século XVIII, para cultivar o nacionalismo e fazer apelo à raiz? Em face dessa ambiguidade constitutiva, o tratamento dado à literatura de cordel portuguesa suscita uma série de contestações e contradições no enfoque de sua articulação com o “popular”, como se verá a seguir.

Embora muitos autores refutem a sinonímia dos termos “literatura de cordel portuguesa” e “literatura popular,” pelo fato principal de os folhetos portugueses, reconhecidamente, terem seu processo de produção gerido pela classe dominante, a expressão “literatura popular”, com ou sem aspas, continua sendo utilizada para fazer referência à literatura de cordel portuguesa, até mesmo, em alguns casos, pelos próprios investigadores que questionam essa relação sinonímica. Independentemente das contestações feitas à aproximação direta entre a produção de cordel lusitana e a “literatura popular”, há o reconhecimento comum de ter-se na literatura de cordel portuguesa uma prática identificada com o “popular” devido a fatores relacionados à sua linguagem, à sua produção e/ou ainda ao seu modo de circulação no mercado. Segundo Carlos Nogueira, em *O essencial sobre a literatura de cordel portuguesa*, há

nessa produção a ocorrência de múltiplos aspectos que apelam a tal associação. Os elementos considerados “populares” são assim indicados pelo pesquisador:

[...] a forma de comercialização ou exposição; a fragilidade da edição; os destinatários privilegiados (digamos, para já, apesar da ambigüidade do termo, “populares”); a brevidade dos textos; a linguagem objetiva, concreta, clara; a economia dos recursos que concorrem, em muito da literatura dita culta, para a densidade ou opacidade semântica e técnico-estilística do texto literário, recorrendo a códigos que facilitam adesão aos produtos desta cultura impressa; a simplicidade das estruturas e dos enredos; a precipitação da intriga, que dispensa desvios significativos; os protagonistas heróicos; os finais fechados com soluções tipificadas, tendentes para o “final feliz” ou moralizador; as concepções dualistas do bem e do mal; as emoções inequívocas, contrastantes; as ideias preconcebidas; o gosto pelo idealismo; a superficialidade crítica, cômica ou irônica; a propensão para o sentimentalismo; o tom coloquial e o comprometimento com a oralidade, etc. (Nogueira, 2004: 14-15).

Como se pode constatar, a premissa que norteia a citação está profundamente calcada em valores monoculturais, produzindo efeitos de descrédito pelo que é tido como “popular”, com o emprego das palavras e expressões: “objetiva, concreta, clara”, “a simplicidade”, “as ideias preconcebidas; o gosto pelo idealismo; a superficialidade da crítica” – apenas para citar as principais. O que a caracterização do “popular” assim enunciada deixa entrever é a noção dominante de literatura como algo universal – as grandes obras da tradição ocidental tomadas exemplarmente como referencial canônico – perante o qual as produções da “literatura popular” constituem um conjunto secundário e desprestigiado. E, no entanto, como se sabe, as práticas apontadas, no âmbito do discurso literário oficial, também podem ser localizadas – o que fica invisibilizado.

De maneira bem semelhante ao que se dá na abordagem do cordel do Brasil, aloja-se no trato da literatura de cordel lusa uma concepção dicotômica hierárquica que, balizada pelo mito da existência de um cânone de critérios pretensamente universais, situa-se no

eixo de uma perspectiva crítica depreciativa, sintonizada com o padrão monocultural do “rigor do saber” (Sousa Santos, 2004: 247), cuja ação excludente cerceia o reconhecimento pleno do valor cultural de qualquer outra forma de realização do literário, mesmo quando essa outra manifestação literária é alçada à condição de objeto de estudo e declarada digna de atenção e interesse.

Márcia Abreu, na obra *Histórias de cordéis e folhetos*, diz julgar correta a dissociação entre o “cordel” e o “popular”, já que, do ponto de vista da produção e do público, a literatura portuguesa não se inclui exclusivamente nas camadas populares (Abreu, 1999: 23). A seguir, em outro ponto da mesma obra, acrescenta: “O que uniformiza essa produção e que a torna, num certo sentido, popular não é o texto, os autores ou o público e sim a materialidade – sua aparência e seu preço” (Abreu, 1999: 48). Neste caso, a noção de “popular” se fixa exclusivamente no meio de divulgação, no suporte.

Já Barata, tecendo reflexões sobre o que considera ser “aspecto fulcral na avaliação crítica dessa literatura”, no caso, “a discussão da difusa noção de povo e popular”, alerta: “Convirá, no entanto, ter bem presente que o grau de intersecção entre o domínio especificamente popular e a 'difusão popular' da literatura de cordel está longe de ser claro” (Barata, 2006: 17).

Assim, além da diversidade de posições, da qual se deu uma mostra, há ainda, como Barata aponta, o fato de o próprio termo “popular” se revelar ambíguo, tornando difícil, sob o peso de tantas e controversas propostas, a sua conceituação, bem como a delimitação de seu domínio. Michel de Certeau, muito justamente, aprofundando o questionamento sobre o popular, chama a atenção para o fato de que:

A reconhecida incerteza quanto às fronteiras do domínio popular, quanto à sua homogeneidade diante da unidade profunda e sempre reafirmada da cultura das elites, poderia justamente significar que o domínio popular não existe ainda porque somos incapazes de falar dele sem fazer com que ele não mais exista (Certeau, 1995: 70-71).

Saraiva, por sua vez, ao deter-se no exame do quadro polêmico que envolve a literatura de cordel portuguesa, buscando uma saída para o impasse, defende a

ideia de que, pelo menos por ora, conviria usar, no lugar de “popular”, a designação “marginal/izada”, condizente com o enfoque preconceituoso a que essa literatura é, em geral, submetida. Nos seus próprios termos: “enquanto não avançarem os estudos sobre ela, será preferível incluí-la entre uma vasta literatura que se pode adjectivar não como popular, mas como literatura ignorada, esquecida, censurada” (Saraiva, 1975: 118).

Ainda na trilha das contradições, é interessante refletir sobre como o significado do resgate das coleções e da edição dos catálogos de literatura de cordel portuguesa configura, igualmente, situações ambíguas, que colocam em pauta esquemas e valores monoculturais vigentes.

Foi o receio da perda que fez, já por volta de 1922, que se produzisse, contra o “efetivo” desaparecimento de folhetos de literatura de cordel, um conjunto de ações, visando salvaguardar coleções existentes. O empenho de Albino Forjaz de Sampaio na elaboração do primeiro catálogo de literatura de cordel é um marco nesse sentido. No prefácio, o colecionador deixa claro o seu intento de recolher, fixar e preservar o seu acervo, quando comenta: “[...] neste gênero de bibliografia, há já espécies extintas! Diz o Sr. José Leite de Vasconcelos que as obras de literatura de cordel vão rareando nos alfarrabistas e convém recolher o que ainda existe” (Forjaz de Sampaio, 1922: 11).

Tendo sido reconhecida por intelectuais como produto cultural, integrante das tradições nacionais, essa literatura – dada como agonizante no final do século XIX (perspectiva que fica a solicitar estudos⁴⁹⁵) – após a recolha das espécies, pertencentes a colecionadores, e subsequente catalogação das coleções, passa às prateleiras das grandes bibliotecas, onde, recontextualizada, é devolvida à esfera pública na condição de patrimônio. É importante lembrar o que diz Michel de Certeau, em *A escrita da história*, sobre o procedimento que transforma objetos em documentos: “Este gesto consiste em “isolar” um corpo, como se faz, em física, e em “desfigurar” as coisas para construí-las como peças que preenchem lacunas de um conjunto, proposto *a priori*. Ele forma a “coleção” (Certeau, 1982: 81). É assim que, por exemplo, vamos encontrar os exemplares catalogados da coleção das *Miscelâneas* em estantes da monumental Biblioteca Joanina, da Universidade de Coimbra, compondo o que se chama, no

⁴⁹⁵ Publicações das Câmaras Municipais, encontradas durante a realização das missões do projeto “Novas Poéticas de Resistência: O Século XXI em Portugal”, levam a duvidar disso.

prefácio (sem numeração de página) do Tomo 1º, uma “Reserva”, antes só consultável no local e, agora, na sala de manuscritos da Biblioteca Geral, em presença da bibliotecária, após feita solicitação antecipada dos volumes. Já a *Coleção Jorge de Faria* está reunida, como anuncia Barata, no prefácio, “na vastidão de uma 'biblioteca' que é o testemunho indesmentível do seu (de Jorge de Faria) permanente interesse pela arte teatral e pelo exercício da crítica teatral” (Barata, 2006: 5).

Sem perder de vista o grande mérito dos trabalhos dessa natureza, não se pode deixar de reconhecer que, ao se catalogarem as obras, sem uma ação paralela que atente para a valorização de seus atributos literários na academia (o que não deixa de se refletir nas escolas), bem como para seu percurso histórico e sua presença nos compêndios, como que se poda o que ainda é expressão de vida, pois o sentido da relação dinâmica entre o passado e o presente é abolido, em face da atenção concentrada no que se julga desaparecido, morto. Ademais, a operação de resgate reduzida a simples expediente bibliográfico não contempla a ideia de cultura reinventada na cotidianidade da vida, fazendo com que a validade e o prestígio dessa produção venham da morte que a alça à condição de raridade, de restos prenunciadores de um fim. Parece válido aplicar-se aqui as palavras que Michel de Certeau, em “A beleza do morto”, dedicou à literatura de *colportage*:

Os estudos desde então consagrados a essa literatura tornaram-se possível pelo gesto que a retira do povo e a reserva aos letrados ou aos amadores. Do mesmo modo, não surpreende que a julguem “em via de extinção”, que se dediquem agora a preservar as ruínas, ou que vejam a tranquilidade de um aquém da história, o horizonte de uma natureza ou de um paraíso perdido (Certeau, 1995: 56).

Essa visão de “objeto abolido e nostálgico” é a que Forjaz de Sampaio já expressa no prefácio do primeiro catálogo de literatura de cordel portuguesa, quando diz: “Folhetos amarelecidos e nodoentos, quantas esperanças, quantos sonhos, quantas angústias não trouxeram presos a si. Teatro que passou, está morta, delida em pó a geração que convosco riu, amou sofreu” (Forjaz de Sampaio, 1922: 11). Nesse contexto, a fala do prefaciador (e colecionador) sugere uma espécie de rito de sepultamento para

que se celebre o morto como tradição nacional. O gesto consiste em não falar dele a não ser para solenemente enterrá-lo. A possibilidade de articular esse conjunto de folhetos com o que surge, com o novo, na busca de evidenciar as dinâmicas interculturais e literárias, como que desaparece e a biblioteca passa a ser o lugar onde “descansam” os “resíduos”, um sepulcro para acolher o que sobrou de uma tradição extinta. Em outras palavras: transformando-se o popular em raridade, inventa-se com isso uma tradição; no entanto, as coleções entronizadas não constituem um limite, nem a tradição encontrou seu fim. Embutido nesse empreendimento, há um modo ilustrado de pensar a cultura popular, que Marilena Chaui assim define: “A perspectiva Ilustrada [...], por seu turno, vê a Cultura Popular como resíduo morto, como museu e arquivo, como o “tradicional” que será desfeito pela modernidade, sem interferir no próprio processo de “modernização” (Chaui, 1986: 24).

O resultado da valorização do se julga extinto é, por outro lado, ambíguo de uma outra maneira, pois se se considerar que a literatura de cordel é freqüentemente pensada como sinônimo de “literatura popular”, como atestam inúmeros estudos (mas não sem contestações), estaria ocorrendo, no caso, o que se pode chamar de efeito de enobrecimento, agilizado por um grupo de prestígio cultural. No entanto, segundo Antonio Augusto Arantes, “a partir dos lugares de onde se fala com autoridade na sociedade capitalista, o que é 'popular' é necessariamente associado a 'fazer' desprovido de 'saber'” (Arantes, 1998: 14). Nesse sentido, a literatura de cordel, vista como pertencendo à esfera do “popular”, continua a ser considerada (apesar de nobremente emoldurada “após a morte”) “a outra literatura” que, por contraste com a chamada “literatura culta”, consagrada pelo saber dominante, é, no dizer de Arnaldo Saraiva, apreendida como “pobre” (Saraiva, 1975: 103), ou ainda, como:

indigna de figurar ao lado ou no meio da superliteratura; desprovida de beleza, de harmonia, de eloquência; cheia de vícios e de erros contra a clareza, a concisão (e se calhar também contra a simplicidade), contra a pureza e riqueza da linguagem, contra a retórica e a estilística; vazia de ideias profundas, e altas, e sublimadas; abundante em idéias corriqueiras, coxas, baixas, grosseiras (Saraiva, 1975: 113).

Dessa maneira, há que se notar que, embora lhe seja reservado um lugar nobre em bibliotecas de grande porte, ela continua a não ter efetivamente espaço na academia, na escola e nos livros de literatura. Quanto a este último aspecto, exemplos significativos de do que Boaventura de Sousa Santos chama “modos de produção de não-existência” são fornecidos por Saraiva:

Uma *História da Literatura Portuguesa* que em vários passos se quer marxista – trata-se, claro está, da de Antônio José Saraiva e Oscar Lopes – [...] arruma em três 3 linhas (3.^a ed., p. 585) a “literatura de cordel” [...] O segundo exemplo, que também parecerá concludente é o *Dicionário da Literatura*, dirigido por Jacinto do Prado Coelho (2.^a ed. 1969). Em vão tentaremos encontrar nele um artigo autônomo sobre “cordel” ou “literatura de cordel” (Saraiva, 1975: 111).

Tem-se aí configurada uma ausência que evidencia um cerceamento ideológico, cuja ação dá como não existindo de fato a literatura de cordel portuguesa, mesmo que, como bem se acentuou, em dado momento (quando a julgaram desaparecida), ela tenha passado a ocupar lugar de relevo nas estantes de espaços públicos de leitura.

Para mais, e tendo-se agora mais especificamente em conta a realidade brasileira, de modo semelhante, verifica-se a quase ausência da literatura de cordel nas universidades, nas escolas e nos compêndios de literatura. E, ainda que ela tenha, ao logo do tempo, conseguido ganhar um certo reconhecimento, com a catalogação de coleções, a fundação de bibliotecas de cordel, a elaboração de antologias e estudos, entre outras ações, a natureza de sua linguagem, vinculada à oralidade e, não raro, às variedades não-padrão da língua, além de outros fatores que a ligam à esfera do “popular, lhe confere um lugar ambíguo de subalternidade em relação à literatura consagrada.

Um exemplo em que o preconceito relativo à linguagem do cordel brasileiro ganha espaço é no estudo introdutório do livro *Patativa do Assaré, uma voz do Nordeste*, editado pela Hedra. Ali, Sylvie Debs, da Université Robert Schuman, transcreve, sem

ressalvas, o seguinte comentário de José Arraes de Alencar, que consta na primeira compilação dos versos de Patativa do Assaré, publicada com um “Elucidário”:

[...] a linguagem cabocla – o linguajar da rude gente sertaneja, tão crivado de erros, de mutilações e acréscimos, de permutas e transposições, que os vocábulos com frequência, se transfiguram completamente, sendo imprescindível um elucidário para o leitor não acostumado a essas formas bárbaras e, ao mesmo tempo, refeitas de típico e singular sabor (Alencar *apud* Debs, 2004: 22).

A passagem mostra bem que, mesmo quando se pretende enaltecer o cordel como forma não-canônica de expressão literária, a caracterização de sua linguagem, restrita ao código linguístico, pode, caindo na armadilha do preconceito, revelar-se bastante limitada. Também na linha de uma conduta preconceituosa, um exemplo significativo de como a literatura de cordel do Brasil envolve aspectos próprios desse efeito de descrédito é a “atitude corretiva”, muito frequente, ainda mais no passado, de “reescrever” o folheto por acasão de sua reedição ou, principalmente, de sua publicação em livro. Esse procedimento, no entanto, não é novo e não se restringe ao Brasil e à literatura de cordel, estendendo-se ao âmbito das manifestações populares em geral. Maria Guerra Hussein, em *Literatura de cordel enquanto meio de comunicação no Nordeste brasileiro*, assinala que Almeida Garret, em seu *Romanceiro* (1947), não foi fiel aos textos populares, adulterando-os com correções infundadas (Hussein, 1976: 128). Há aí uma nítida demonstração da crença na existência de uma “unidade linguística” (Bagnó, 2003: 15), o que impede a aceitação de que o uso das variedades não-padrão da língua, nessas produções, não significa, de forma alguma, que não possam ser incluídas no circuito cultural ou que tenham sua qualidade literária afetada devido à sua linguagem, considerada pelo saber dominante como “errada” e “inferior”.

Nasce daí a ambiguidade fundamental no trato dessa produção e, nesse caso, tanto no Brasil como em Portugal: de um lado, somente a “alta cultura” pode assegurar um lugar de prestígio e um estatuto de nobreza a essas obras, colocando-as junto de obras da literatura institucionalizada, nas grandes bibliotecas

públicas e fundações (no Brasil, destaca-se a Fundação Casa de Rui Barbosa), visto que detêm o monopólio do saber e do poder, pelos quais se fortalece e pode criar objetos de conhecimento dotados de poder (Foucault, 1979). Por outro lado, em face da vigência desses próprios princípios, cuja lógica deriva da “monocultura do saber e do rigor saber” que, segundo Sousa Santos, “é o modo de produção de não-existência mais poderoso”, transformando a “alta cultura” em critério único de verdade e qualidade estética, em cânone exclusivo de produção de conhecimento ou de criação artística (Sousa Santos, 2002b: 247), nos dois países – sem que a oscilação entre aproveitamento e menosprezo se desfaça – a literatura de cordel continua sendo submetida a apreciações redutoras baseadas em critérios de valor alheios à sua escritura, o que gera formas de não-existência com efeitos de ocultação e descrédito. Trata-se de uma hipervisibilidade que se baseia no descrédito; e de uma invisibilidade baseada no preconceito. Em qualquer dos casos, é sempre um processo discriminatório de responsabilidade das instituições regulatórias da cultura e do ensino.

O lançamento de *Ó fala que foste fala* (2009) nos apresenta a produção poética de Joaquim Espadinha. As décimas reunidas correspondem à atividade do poeta no final do século XIX e na primeira metade do século XX, mas a organizadora da obra, a Professora Doutora Maria da Conceição Espadinha Ruivo, neta do poeta, esclarece, no prefácio, tratar-se apenas de uma fração, visto que muitas décimas ficaram perdidas.

Como atesta a recolha de poemas feita por investigadores do projeto pioneiro (no qual me incluo), “Novas poéticas de resistência: o século XXI”, dirigido pela Professora Doutora Graça Capinha, através de missões realizadas pelo país, a décima é, à parte de uma ou outra variante, o texto em versos mais difundido entre o povo, no sul de Portugal. Provavelmente, por essa razão, fatia significativa da poesia popular, que vem sendo editada pelas Câmaras Municipais dessa região e também por poetas, em edições autônomas, enquadra-se nesse tipo de produção, cuja forma composicional estrutura-se num conjunto regular de quatro estrofes de dez versos, glosando uma quadra (mote).

Caberia, neste ponto, uma ligeira referência a pesquisas já realizadas que reforçam tal constatação. Ilustrativo, no caso, é o proveitoso artigo de Paulo Lima intitulado “Artistas da fala a sul do Tejo”, publicado em *Artes da Fala*, volume no qual se encontram reunidas as atas do colóquio com o mesmo nome. A análise feita por Lima sobre a literatura popular produzida no sul de Portugal centra-se, conforme diz o pesquisador, “na questão de saber quem são, e porque o fazem, aqueles que a sul do rio Tejo produzem e (re)utilizam, basicamente, um texto em verso a que se chama décima” (Lima, 1997: 47). Além da compor uma fecunda descrição do chamado “poeta popular” (denominação que reconhece ser problemática) e examinar aspectos de sua inserção social, o autor focaliza, detidamente, o percurso histórico da décima, buscando uma explicação para a sua introdução em Portugal e permanência a sul do Tejo. É útil mencionar ainda que, no mesmo livro, os exemplos e comentários apresentados por Manuel Viegas Guerreiro, no artigo “Literatura e literatura popular? Casos exemplares”, também põem, especificamente em destaque, o exame e valor da prática poética das décimas no sul de Portugal (Guerreiro, 1997: 7-17), dando, de igual maneira, prova da relevância dessa forma de poesia na região.

O exame do material recolhido durante as missões efetuadas no âmbito do projeto “Novas poéticas de resistência: o século XXI” permitiu observar que transparece, de modo geral, na elaboração das décimas, como aspecto básico e fundamental de sua composição, a consonância com os elementos caracterizadores do pensamento e da expressão nas culturas orais primárias, indicados por Walter Ong, no livro *Oralidade e cultura escrita: A tecnologização da palavra*, os quais permitiram criar a poesia pelo poder da memória através de uma estruturação formular cujos padrões fixos asseguravam a transmissão do conhecimento acumulado que, para não se perder, deveria ser constantemente repetido (Ong, 1998).

Ao inventariar as características do discurso formular oral, Ong o considera (1º) mais aditivo do que subordinativo, o que resulta no predomínio da parataxe. Segundo o pesquisador, isso se dá porque o significado, nesse caso, não depende exclusivamente da organização discursiva, já que as circunstâncias exteriores que o acompanham colaboram para o seu entendimento; (2º) mais agregativo que analítico, visto valer-se de “bagagens formulares” (Ong, 1998: 49), ou seja, conservar estruturas, expressões e sentenças cristalizadas ao longo de gerações, que devem ser mantidas inalteradas, pois são portadoras do conhecimento comunitário adquirido; (3º) redundante, no sentido em que toma a repetição como mecanismo para manter a atenção concentrada no relato oral, primando, dessa maneira, por dizer “a mesma coisa, ou algo equivalente” (Ong, 1998: 51), sucessivas vezes; (4º) conservador e tradicionalista, uma vez que investe intensivamente na preservação de uma sabedoria exemplar, representada pela figura “do sábio ancião, repetidor do passado” (Ong, 1998: 52); (5º) próximo do cotidiano da vida humana, porque assume um sentido prático, calcado na experiência vivida; (6º) agonístico, por manifestar atração por antagonismos inscritos em contextos de combate verbal e descrições apelativas de cenas de luta. Segundo Ong: “Os sofrimentos físicos comuns e constantes da vida em muitas sociedades primitivas explicam em parte, obviamente, as mostras de violência nas primitivas formas artísticas verbais” (Ong, 1998: 56); (7º) mais empáticos e participativos do que objetivamente distanciados, nesse sentido, conduz à identificação com o tema, expressando reações comunais e não propriamente individuais, (8º) homeostático, uma vez que mantém o foco do discurso no presente, mesmo com o uso de formas herdadas da tradição; (9º) mais situacional que abstrato, pois os conceitos são operacionalizados dentro de contextos da realidade prática (Ong, 1998: 47-70). Como mostra Ong, a cultura da tradição oral cultivou “com virtude poética”, aquilo que a subsequente cultura escrita, sob o governo de uma

rigorosa visão monocultural, tende a desprestigiar e considerar obsoleto (Ong, 1998: 33-34).

As particularidades discursivas da tradição oral, contudo, sobrevivem em formas discursivas produzidas nos meios culturais onde a oralidade ainda está poderosamente presente, como é o caso da poesia das décimas, de que se está falando. No prefácio do livro *Poetas da terra*, uma das coletâneas de décimas e quadras recolhida pelos investigadores do projeto referido, Isaura Serra, presidente da Junta de Freguesia de Arraiolos, assim se expressa sobre a obra:

[...] este livro constitui uma homenagem a homens e mulheres que expõem a sua vida passando a verso o quotidiano, fortemente ancorado na vida da sua terra, nas festas e romarias e outras tradições e ainda no trabalho do campo, tornando-se uma das mais emblemáticas formas de afirmação da singularidade alentejana (Serra, 2007: 5).

O *corpus* de poemas que compõem o referido livro guarda fortes vínculos, mesmo na forma impressa, com os modos tradicionais de transmissão oral, podendo ser visto como uma manifestação do conjunto de características do pensamento e da expressão da cultura da tradição oral, apontado por Ong e já aqui exposto de forma resumida. Nesse sentido, como bem assinala a prefaciadora do livro, os poemas, ligados ao reaproveitamento de materiais regionais e folclóricos, reprocessam um discurso comum à coletividade, traduzindo o modo de pensar e viver da comunidade e sua reação aos acontecimentos. Tais expedientes podem ser facilmente localizados, por exemplo, no fragmento da décima do poeta Manuel José Batalha, abaixo transcrito, em que são trazidos para o universo criativo acontecimentos da região e se opina sobre eles, isso numa linguagem empática e afetiva, que estabelece por meio de mecanismos variados (entre os quais, neste caso, se destaca o uso da primeira pessoa do plural e de diminutivos), um estreito elo com o leitor/ouvinte de modo que se efetive, como nas

antigas sociedades artesanais, a transmissão/recepção do conhecimento utilitário, aquele que se relaciona com o dia-a-dia e possui, portanto, validade no presente:

Mote

É linda Évora cidade
É a nossa capital
Para as nossas necessidades
Temos um bom hospital

Da Câmara agradeço ao Presidente
Pelo povo é abraçado
E vimos tudo arranjado
E anda tudo contente
É homem inteligente
Que trabalha de vontade
Quer viver em liberdade
Faz tudo pelo concelho
Por onde passamos é um espelho
É linda Évora cidade

Vejo a força abandonada
E não faz falta a ninguém
Toda a gente acha bem
Ser por todos desprezada
Tanta alminha enforcada
Milhões sem fazerem mal
Filhinhos de Portugal
Sem poderem respirar
Todos devem visitar
Que é nossa capital (Batalha, 2007: 81-82).

Naturalmente, são muitas as formas e temas encontrados pelos poetas na realização das décimas. Há várias em que prevalece a crítica social, nesse caso, o poeta assume através de um jogo eficaz realizado com a linguagem, a postura de porta voz das agruras e dilemas da comunidade que representa. Neste caso, adere a uma perspectiva exemplar, fala com vistas a dar conta de um verdade mais profunda e a transmitir sabedoria. Incorporando seculares aspectos da civilização oral, encena, em seus versos, a presença do “ancião sábio” que se coloca como consciência crítica em comunhão com o seu meio. À guisa de exemplo, veja-se o seguinte fragmento de uma das décima de Dionísio

Gonçalves, presente em seu livro *Fui ver como as coisas são*, publicado pela Câmara Municipal de Mértola:

Mote

Muito se fala em cultura
Cultura é estudo e saber
Cultura é semear pão
Para tanta boca comer

Cultura tanta cultura
Sem a terra cultivada
Cultura escrita lavrada
Cultivar a terra dura
Aonde está a loucura
Eu desejava de ver
Como isto pode ser
Tanta conversa na rua
A música continua
Cultura é estudo e saber

Por vezes quem muito fala
Pouca coisa nos tem dito
Mas em certo conflito
Já na escrita se fala
Nada o vai resolver
Bem pode muito escrever
A crise não se melhora
E falando a toda hora
Cultura é estudo e saber (Gonçalo, 2003: 61).

Não falta quem coloque a décima na mesma linha da literatura de cordel do Brasil. Citados por Paulo Lima, no seu livro *O fado operário no Alentejo*, Virgílio López Lemus e Maximiano Trapero são pioneiros na tentativa de elaborar uma cartografia extensiva de regiões, na Ibero-América, ocupadas pela décima. Eles destacam, em seus estudos, reconhecidos como contributo importante para o entendimento desse modo de fazer poesia, sete zonas. A última zona corresponde à do Nordeste brasileiro, onde a décima, caracterizando-se pela cantoria (repente) e associando-se ao cordel, ganha feição própria. Os dois pesquisadores veem uma ligação entre o sul de Portugal e a zona do Nordeste e aludem à possibilidade de que a décima

tenha se implantado na região sul de Portugal e aí conquistado espaço no gosto popular devido a processos de “torna-viagem” (Lemus & Trapero *apud* Lima, 2004: 34). Certamente, não se está, no momento, na condição de abordar mais detidamente a questão, mas está breve referência parece aqui necessária.

Inscritas no âmbito das produções poéticas que remontam às transmissões orais, as décimas do poeta Joaquim Espadinha, orientando-se, igualmente, por processos de comunicação oral das sociedades ágrafas, retêm como elementos de destaque da sua construção formular o tom agonístico da contenda verbal improvisada e a expressão acentuada do elogio, fundada na antiga oralidade heróica (Ong, 1998: 55), conforme se pode constatar, por exemplo, na sua segunda parte do livro, formada por “Quem te havia de dizer Alfundão” e pelas décimas em que as vozes femininas das três principais ruas da aldeia, personificadas, travam uma disputa verbal, singelamente encerrada pela fala da rua do poeta, a Rua do Cotovelo. Vejam-se, a propósito, as seguintes estrofes em que as três ruas se confrontam verbalmente e cada uma delas exacerba as suas qualidades e exhibe o seu poder de argumentação, na tentativa de se sobrepor às adversárias:

Mote

Eu sou a Rua da Estalagem
Sou do povo a avenida
A toda hora está
Gente em mim à boa vida.

Tenho oficina de ferrador
Tenho oficina de abegão
Tenho casa de associação
Eu tenho muito valor
Tenho tudo ao meu dispor
Eu tenho toda vantagem
Nas minhas casas talvez haja
Toda a providência do povo
Estou revestida de novo
Eu sou a rua da Estalagem (Espadinha, 2009: 43).

Mote

Eu Rua Longa não quero
Ser menos que tu em nada
Eu tenho mais merecimento
Do que a tua alumiada.

Eu tenho homens que dão
Muito dinheiro a ganhar
Têm vinhas para cavar
E têm terras de pão
Ouvir a tua abonação
Acredita desespero
Eu até me considero
De ser a ti superior
Ter menos que tu valor
Eu Rua Longa não quero (Espadinha, 2009: 44).

Mote

Eu Rua do Ouro tenho
Estado muito calada
Mas sou obrigada a dizer
Quero ser a mais elevada

Meu nome é rei dos metais
E o meu primeiro brasão
Tenho por segundo então
Uma casa das principais
Do que vocês tenho mais
Falar-lhe assim não me contenho
Muitas vezes por empenho
Estou as a remediar
Para vender e emprestar
Eu Rua do Ouro tenho (Espadinha, 2009: 47).

Nesse sentido, o livro *Ó fala que foste fala*, escrito do ponto de vista da experiência, mas exibindo acentuado engenho no nível da transfiguração imaginativa, o que o impede de resvalar para a gratuidade retratista, ganha um ar de naturalidade e improvisos especiais, de modo que o texto impresso, mergulhado no conhecimento da vida cotidiana da freguesia aí enaltecida, pode ser imaginado como uma produção oral sendo dita/cantada em voz alta na presença de ouvintes, em praça pública. Vale a pena observar, nesse sentido, as seguintes estrofes da décima referente à Rua do Cotovelo,

onde se exalta, entre outros fatores, o Largo da Praça, que se torna a praça de touros, em dias de festa:

Mote

Eu Rua do Cotovelo
Sou feia e desairoso
Mas tenho o Largo da Praça
Onde muita gente goza.

Não sou bem assituada
Mas estou cheia de brio
Não tem conta em mim o gentio
Quando há uma tourada
Toca a filarmônica de assentada
E assim posso dizê-lo
E vê-se todo o modelo
Quanto haja em trajar
Então quero-lhe ganhar
Eu Rua do Cotovelo (Espadinha, 2009: 49).

A inclinação da obra do poeta Espadinha para o antigo mundo oral faz com que as suas décimas se ocupem, mais especificamente, de ouvintes e não de leitores, o que fica patente com o emprego de palavras e expressões que se referem à “voz viva”. Oferece exemplo disso o uso do verbo dizer, na estrofe anteriormente citada. Ao longo da obra, é tal a perícia com que é manejado o instrumental poético na busca da voz, que o leitor, remetido à modalidade vocal-auditiva da comunicação, se sente dela participante.

Atenta à dimensão oral do fazer poético de Joaquim Espadinha que, integrado com o canto, atualiza de maneira eficiente, em vários momentos, o estilo inconfundível do despique, Ruivo vai retirar o título da obra do mote de uma das décimas do poeta, em que, por duas vezes, se emprega a palavra “fala” e da qual só restaram fragmentos. Dessa forma, indica, de antemão, ser a instância da voz o cerne da matéria poética.

A poesia do autor, articulada com o código da fala, chega ao livro como forma de preservar um *corpus* de décimas que teve, primeiramente, o suporte da escrita

manual e que encontra, agora, no recurso das tecnologias de impressão, um modo de garantir a sua permanência e promover a sua divulgação. O livro, cuidadosamente composto, contém inúmeras fotos e reproduções de materiais diversos, que ajudam na reconstituição da trajetória de vida do poeta. Entre eles, sobressai a décima manuscrita “Vejo a Agricultura perdida”, poema que, assinado por “Um republicano piqueno”, expressa uma visão partidária dos ideais da República, deixando registrada uma veemente crítica social:

Mote

Vejo a Agricultura perdida
Contribuições a aumentar
Vejo a nossa Monarquia
Com muito gosto a reinar.

Dizem os agricultores
Pela desgraça que estão a ver
Que não podem dar que fazer
Aos pobres trabalhadores
Esses não têm valores
Para alimentar a vida
Filhos e a esposa querida
Hão-de de fome morrer
É fácil de acontecer
Vejo a Agricultura perdida (Espadinha, 2009: 34).

As décimas são agrupadas pela organizadora em cinco blocos; cada um deles precedido de um comentário consistente que traz contribuições de grande utilidade para a compreensão da obra. Em termos gerais, na primeira parte, as décimas da juventude do poeta denunciam infortúnios do povo em anos de secas intensas e revelam posicionamentos políticos:

Mote

Ao tempo que não se via
Na igreja de Alfundão
Tanta gente ajoelhada

A mostrarem devoção.

Deus para a gente acreditar
Tem assim que nos fazer
Só assim nos dá a ver
Que está para nos governar
Vai-nos antes do tempo secar
A planta novedia
Meu Deus e Virgem Maria
Misericórdia tudo deseja
Tanta gente na igreja
Ao tempo que se não via (Espadinha, 2009: 35).

Na segunda parte, a poesia assume, mais especificamente, um tom de crônica da terra, nela se exalta, entre outros aspectos, o desenvolvimento de Alfundão:

Mote

Quem te havia de dizer Alfundão
Que tu havias de chegar
A dentro de ti se ouvir
Quatro motores a trabalhar.

Estás em boa circunstância
Esta palavra é certa
Tens casas de porta aberta
Com negócios de importância
Estás na maior infância
Cheia de ostentação
Vais ainda a ter brasão
No arredor aproximado
Quem te havia de dizer Alfundão (Espadinha, 2009: 41).

Com traços de humor, na terceira parte, são dados a conhecer, poeticamente, episódios do cotidiano:

Mote

Estou zangado com o vinho
Nós havemos de o acabar
As mulheres talvez queiram
Por sua vez ajudar.

Começa-me o figurão
Às vezes a desafiar

E eu por dele gostar
Não lhe digo que não
Começo assim à mangação
De vez em quando um copinho
Como sou amiguinho
Deixo-me por ele envair
Fez-me para aí cair
Estou zangado com o vinho (Espadinha, 2009: 54).

O tom humorístico se desloca para o âmbito do privado, na quarta parte:

Mote

Filhas passo-lhe a saber
Que ainda me vou casar
A mulher é rica e bem prendada
E vocês devem gostar.

A mulher é algavia
E é viúva também
É uma pessoa de bem
E de muita simpatia
Tem herdades sem quantia
E gados para vender
Eu ainda espero de ser
Um homem afortunado
Tenho o casamento tratado
Filhas passo-lhe a saber (Espadinha, 2009: 66).

Já na última, emerge uma escrita sombria e melancólica que, por fim, volta a dar lugar, na última décima (“Amigos quando eu morrer”), ao humor e à brincadeira:

Mote

Amigos quando eu morrer
Os que me forem acompanhando
Na moda da Marianita
Vão atrás de mim cantando.

Não tenham de mim paixão
Peço a todos em geral
Eu quero o meu funeral
Com muita satisfação
Eu quero que todos vão
Cheios de alegria e prazer
E se acaso puder ser
Sepultarem-me ao sol posto
Acompanhem-me de gosto

Amigos quando eu morrer (Espadinha, 2009: 87).

Ruivo, mais do que frisar o valor artístico da produção do poeta Joaquim Espadinha, acentua, em suas observações, que o livro “é também um tributo ao talento do artista popular, conhecido por poucos e facilmente esquecido, porque as oportunidades não são iguais para todos” (Ruivo, 2009: 8). Ao comentar a obra, a organizadora faz questão de deixar ver que (re)conhece e valoriza uma outra forma de fazer poesia para além da institucionalizada, a qual admite não ser atribuída igual importância e oportunidade de difusão. Para Paulo Lima, “Todos estes poetas populares são fotografias pobres de uma outra poesia, a culta ou erudita, sendo por isso que se realça tanto o facto de serem analfabetos e a pobreza que arrastam” (Lima, 2004: 103). Teorizando mais direta e amplamente sobre o descrédito dirigido a essa “outra” literatura, assim se pronuncia Arnaldo Saraiva, em *Literatura Marginalizada*: “A literatura dita popular, antiga ou recente, tem sido a maior vítima dos muitos e vários censores que têm existido ao longo da sua história – e que obviamente não desapareceram com o 25 de Abril” (Saraiva, 1975: 106).

São inúmeros e de ordem variada os fatores responsáveis pela função repressora da cultura hegemônica (a propósito, é ainda Arnaldo Saraiva que adverte: “não se pense que isso é apenas um problema político, porque é também um problema científico e um problema estético” (Saraiva, 1975: 13), mas um deles, com efeito, tem existência especialmente atuante: trata-se do preconceito em relação à linguagem da literatura “popular” que, mesmo impressa, possui caráter oral e frequentemente distanciado da norma linguística socialmente prestigiada.

Sobre a questão do preconceito linguístico, são bastante oportunas as seguintes colocações feitas por Michel de Certeau, no livro *A cultura no plural*, ao referir-se à ilusão da existência de uma unidade linguística, sustentada por intelectuais franceses, já

que essa visão também se aplica à língua portuguesa: “O francês do mestre parece sempre visar à preservação do fetiche de uma língua unitária, passadista e chauvinista, a dos autores “aceitos”, a de uma categoria social, a de uma região privilegiada. Essa língua dos mestres nega a realidade. [...] A salvaguarda da “pureza” prevalece sobre a preocupação com o intercâmbio ”(Centeau, 2008: 124).

Um exemplo significativo de como a literatura popular envolve aspectos próprios da crença na idéia ingênua da existência de uma unidade linguística, associada à pureza da língua, é a ação corretiva muito frequente, que é imposta à linguagem do poeta popular no momento da fixação dos textos para edição da obra. Esse procedimento mostra que, mesmo quando o objetivo é promover as produções populares como formas não-canônicas de expressão literária, ampliando-lhes o circuito de leitura, o vínculo com uma homogeneidade de meio e de classe intelectual atua e, não permitindo vigorar plenamente o “plural”, leva a uma inserção equivocada na linha de uma conduta elitista e excludente em relação à linguagem, que, quer se queira ou não, atua como mecanismo de censura (Pinto, 2006: 21).

Em *Ó fala que foste fala*, as décimas do poeta têm a ortografia modernizada e os “erros evidentes” corrigidos, como informa, no prefácio, a organizadora. Mas, ela própria esclarece, logo a seguir, dando um sinal positivo ao procedimento, que o critério usado para fixação do texto, mesmo com a intervenção feita, deixou “intocada a forma original em todas as suas características populares, consubstanciais a este modo específico de expressão poética” (Ruivo, 2009: 24). O que se pode observar é que houve uma minimização da atitude corretiva ((in)dispensável?), que, basicamente, se reduziu a aspectos ortográficos. Assim, Ruivo, ao optar pela intocabilidade da forma original – repositório de um saber das camadas populares, apresentado como legítimo –, empenhou-se em assegurar a vigência do “plural” com a não-ocultação das diferenças

pela hegemonia do discurso dominante, cuja lógica, derivada da “monocultura do saber e do rigor do saber” (Sousa Santos, 2002: 247), consiste em impor a sua retórica de classe como critério exclusivo de qualidade das manifestações literárias.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Márcia. *Histórias de cordéis e folhetos*. Campinas/São Paulo: Mercado das Letras, 1999.

ARANTES, Antonio Augusto. *O que é cultura popular*. São Paulo: Brasiliense, 1998.

BAGNO, Marcos. *Preconceito linguístico: o que é, como se faz*. São Paulo: Loyola, 2003.

BARATA, José Oliveira & PERICÃO, Maria da Graça (orgs). *Catálogo da literatura de cordel (Coleção Jorge de Faria)*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda: Fundação Calouste Gulbenkian, 2006.

BARATA, José Oliveira e PERICÃO, Maria da Graça (orgs). *História do teatro português*. Lisboa: Universidade Aberta, 1991.

BATISTA, Abraão. *Encontro de Lampião com Kung Fu em Juazeiro do Norte*.

BENJAMIN, Walter. “O narrador”. In: _____. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BERNSTEIN, Charles. “A-poética”. *Revista crítica de Ciências Sociais*, 47, 1997, pp.101-122.

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.

BOSI, Alfredo. (org.) *Cultura brasileira*. São Paulo: Ática, 2000.

BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CANDIDO, António. *Formação da literatura brasileira*. vol.I – (19750-1836), São Paulo: Livraria Martins Editora, 1959.

CAPINHA, Graça. “Ficções credíveis no campo da(s) identidade(s): poesia dos emigrantes portugueses no Brasil”. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 48, 1997, pp. 103-146.

CAPINHA, Graça. “Tecendo e distorcendo o colonialismo da linguagem: um pequeno e quotidiano exercício de poética”. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, nº. 47, 1997.

CASCUDO, Luis da Câmara. *Cinco livros do povo*. Rio de Janeiro: José Olimpo, 1953.

CASCUDO, Luis da Câmara. *Literatura oral no Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Universidade de São Paulo, 1984.

CERTEAU, Michel de. “A beleza do morto”. In: _____. *A cultura no plural*. Campinas, São Paulo: Papyrus, 1995.

CERTEAU, Michel de. *A cultura no plural*. Campinas, São Paulo: Papyrus, 2008.

CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1982.

CHAUÍ, Marilena. *O conformismo e a resistência: aspectos da cultura popular no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

CRUZ, Duarte Ivo. *O essencial sobre o teatro luso-brasileiro*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2004.

DEBS, Sylvie (org.) *Patativa do Assaré: uma voz do Nordeste*. São Paulo: Hedra, 2004.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *Mil Platôs*. São Paulo: Ed. 34, 1997.

DIÉGUES JÚNIOR, Manuel. “Características dos ciclos temáticos” In: *Literatura popular em verso: estudos*. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura / Fundação Casa de Rui Barbosa, 1973, tomo I, pp.24-329.

FORJAZ DE SAMPAIO, Albino. *Teatro de cordel. Catálogo da coleção do autor*. Lisboa, Academia das Ciências de Lisboa, Imprensa Nacional de Lisboa, 1922 (1920 é a data assinalada no frontispício).

FOUCAULT, Michel. *Arqueologia do saber*. Arqueologia do saber. Rio de Janeiro: Forense-universitária, 1972.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

GONÇALVES, Dionísio. *Fui ver como as coisas são*. Mértola: Cromotipo, Artes Gráficas, 2003.

GUERREIRO, Manuel Viegas. “Literatura e literatura popular? Casos exemplares”. In: *Artes da fala: Colóquio de Portel*. Oeiras: Celta Editora, 1997, pp. 7-17.

HUSSEINI, Maria Marta Guerra. *Literatura de cordel enquanto meio de comunicação no Nordeste brasileiro*. São Paulo: C.Q. Ltda, 1976.

JEGEDE, Olutoyin Bimpe. “A poesia laudatória e a sociedade nigeriana: a oriki entre os yoruba”. *Revista crítica de Ciências Sociais*, 47, 1997, pp.75-88.

LEAL, José Carlos. *O conto popular*. Rio de Janeiro: Conquista, 1985.

LIMA, Paulo. *O fado operário no Alentejo, séculos XIX/XX: O contexto do profanista Manuel José Santinhos*. Vila Verde: Tradisom, 2004.

LIMA, Paulo. “Artistas da fala a sul do Tejo”. In: *Artes da fala: Colóquio de Portel*. Oeiras: Celta Editora, 1997. pp. 47-85.

LONDRES, Maria José F. *Cordel, do encantamento às histórias de luta*. São Paulo: Duas Cidades, 1983.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. “Do folclore ao popular”. In: _____. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2003.

MAXADO, Franklin. *O que é literatura de cordel?* Rio de Janeiro: Codecri, 1980.

NOGUEIRA, Carlos. *O essencial sobre a literatura de cordel portuguesa*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2004.

ONG, Walter. *Oralidade e cultura escrita*. Campinas, São Paulo: Papyrus, 1998.

PINTO DE CASTRO, Aníbal. *Catálogo da Coleção de Miscelâneas*, 7 t., Coimbra, Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, 1974.

PINTO, Maria Isaura Rodrigues. “O cordel como objeto de ensino”. *Linguagem em (Re)vista*, nº 5, 2006, pp. 21-28.

PROENÇA, Ivan Cavalcanti. *A ideologia do cordel*. Rio de Janeiro: Brasília, 1977.

RUIVO, Maria da Conceição Espadinha. *Ó fala que foste fala: Décimas de Joaquim Espadinha*. Porto: Edições Afrontamento, 2009.

SANTOS, Apolônio Alves dos. *Peleja de Zé Pitanga com Zabelê do Sertão*.

SARAIVA, Arnaldo. *Literatura marginalizada – novos ensaios*. Porto: Edições Árvore, 1975.

SCHWARZ, Roberto. “Nacional por subtração” In: BORNHEIM, Gerd et al. *Cultura brasileira: tradição e contradição*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987, pp. 91-110.

SERRA, Isaura; PAIXÃO, Elsa; PINTO, José Manuel (Coord.). *Poetas da terra*. Arraiolos: Freguesia de Arraiolos, 2007.

SOUSA SANTOS, Boaventura (org). “Para uma sociologia das ausências e uma sociologia das emergências”. In: *Conhecimento prudente para uma vida decente*. São Paulo: Cortez, 2004.

SOUSA SANTOS, Boaventura (org.) “Descobrimientos e encobrimientos”. *Revista crítica de Ciências Sociais*, 38, 1993, pp. 5-10.

SOUSA SANTOS, Boaventura. “Entre Próspero e Caliban: colonialismo, pós-colonialismo e inter-identidade” In: *Entre o ser e o estar: raízes, percursos e discursos da identidade*. Porto: Edições Afrontamento, 2002a, pp. 24-85.

SOUSA SANTOS, Boaventura. “Modernidade, identidade e cultura de fronteira”. *Revista crítica de Ciências Sociais*, 38, 1993, pp.11-39.

SOUSA SANTOS, Boaventura. “Para uma sociologia das ausências e uma sociologia das emergências”. *Revista crítica de Ciências Sociais*, 63, 2002b, pp 237-280.

XIDIEH, Osvaldo Elias. *Narrativas pias populares*. São Paulo: Edusp, 1967.

12. Para uma sociologia do autor: Radicalismo Itinerante e os Processos Invencionistas Alentejanos

Feliciano de Mira

A arte, no verdadeiro sentido, é uma forma de criar obras, de acordo com certos métodos adquiridos por inventiva.

A Situação do Lugar

Os dois acontecimentos que marcaram a história social do Alentejo em finais do séc. XX, foram o processo de reforma agrária, desencadeado na sequência da Revolução de Abril de 1974 e a integração europeia em 1985. Passadas quatro décadas constata-se que nenhum conseguiu travar a rarefação demográfica, aumentar e diversificar a capacidade produtiva, reduzir as desigualdades sociais. “A 31 de Março de 1975 são ocupadas as primeiras terras no Alentejo (...) e no final do processo, tinham sido ocupados 42% da superfície agrícola útil, constituindo 412 ucp’s/cooperativas que imitam a organização e funcionamento da casa agrícola do lavrador” (Mira, 2003).

Este novo modelo fundiário, altera apenas o titular da posse da terra e não apresenta formas de exploração agrícolas inovadoras, até ter sido interrompido por alteração das orientações políticas nacionais. O seu saldo final cifrou-se num ajuste de contas ideológico e social com a história alentejana, sem apresentar uma solução económica consistente de futuro. “A partir de 1985 a integração na CEE, o PAC procura alterar as práticas tradicionais e marca um segundo choque na actividade regional. O lugar atribuído à região na especialização produtiva europeia foi decidido sem atender às especificidades e capacidades regionais. Apesar do diagnóstico e objectivos gerais de fixar a população pela dinamização das actividades económicas” (Ofício circular nº213 de 12/08/86 da CCRA). A aplicação dos fundos agrícolas não criou uma infra-estrututa para o investimento produtivo, as

explorações agrícolas diminuem gradualmente, o abandono das terras e a desigualdade social aumentam.

A partir da década de 1990, o Alentejo tornou-se numa economia de escala, periférica e de serviços que necessita de muito investimento e novas modalidades de intervenção para inverter a crise socioeconómica que se tem vindo a agravar. O crescimento económico moderno tem como característica fundamental o aumento do nível de vida, obtido pelo aumento do nível de actividade económica por especialização e competitividade, contudo, no caso alentejano o valor da riqueza produzida é baixo atendendo ao espaço geográfico, e o rendimento *per capita* é superior à correspondência produtiva. A diferença entre ricos e pobres, representa um desnível acentuado, entre o topo e a base, o que justifica permanentes preocupações e alertas públicos. O plano de desenvolvimento associado à construção da Barragem de Alqueva, está muito longe das expectativas projectadas, há uma clara iliteracia funcional na maioria dos dirigentes regionais, responsáveis por esta situação mas que claramente padecem de “pensamento abissal”(Santos, 2010) . Apesar da decadência actual, “o Alentejo tem sido ao longo da sua história espaço de mistura e passagem de povos e gentes que registaram com seus artefactos materiais e espirituais páginas de miscigenação de elevada riqueza. Com um património tão valioso parece contraditório que, ao dobrar o milénio, a região apresente indicadores demográficos e económicos que obrigam a olhar o seu futuro entre a esperança e a apreensão. O declínio regional revela incapacidade dos dirigentes políticos para decidirem acima dos interesses partidários exteriores ao bem comum, e dos benefícios individuais que daí retiram, mas também pelas modalidades de intervenção e planeamento das prioridades inadequadas, face à situação regional e nacional, aos espaços contíguos ibero-atlânticos, inserção europeia e transição mediterrânica”(Mira, 2003).

A Abrangência do Cânone Restritivo

O movimento literário do século XX (modernismo, vanguardas experimentais, pós-modernismo) tem expressão pontual no Alentejo e vazios colectivos significativos. No início da década de 1980 a criação do Grupo 8 ou de Évora-Monte, conceptualista precursor da transvanguarda e a seguir o Grupo Roda-pé em ligação contextual com as noções de “identificação, projecção e intervenção”, promoveram uma dinâmica de curta duração mas grande intensidade, que ainda se manifesta na contemporaneidade do séc. XXI através do processo invencionista nas artes poéticas e plásticas. À homogeneidade do Grupo 8 correspondia o eclectismo fragmentário do Grupo Roda-pé. Eram distintas as linhas de intervenção sociocultural destes grupos mas entre distâncias e aproximações houve franjas que passaram a coexistir dando lugar à Exposição 9 no Museu de Évora, até que disputas de reconhecimento e pressões política cultural conseguiram o fim dessa dinâmica criativa. As políticas culturais locais impuseram uma monocultura estética e de confusão de papéis que vigorou de 1976 até 2001 anulando a pluralidade estética.

A fragmentação e baixa densidade populacional, a falência técnica de mercado, poucas editoras, falta de revistas e grupos de acção, deixa o Alentejo numa situação de escassez, até em quantidade de autores. Esta enfermidade aumenta a dependência dos autores, a quebra de capacidade de denúncia e fermenta mecanismos de sobrevivência e permissividade coexistente e condescendência colaborante. A crise não é apenas de uma geração à rasca mas de uma população activa enrascada. Em muitas cidades e vilas do Alentejo o principal empregador é o Estado com representações de serviços centrais ou do poder local. Os autores ou se isolam, ou precisam de estar em sintonia forçada ou voluntárias com as forças do poder ou então tem de fugir para onde encontrem oportunidades mais coincidentes com o seu estar da vida e na escrita. Como a força da sociedade civil, é diminuta os autarcas acabam por exercer a sua justiça poética através no apoio à divulgação ou ocultação do autor, conforme a escrita favorece os interesses do partido e dos dirigentes do poder local, sobretudo quando o autor e a escrita combatem e

resistem aos paradigmas da estética convencional, à simplificação das linguagens aos suportes tradicionais.

A criação intersemiótica, transgride a divisão entre os campos das artes e das letras mas também dos suportes tornando-se a expressão das angústias e utopias. O importante é continuar a recolher depoimentos, autobiografias, e reflexões dos escritores para enriquecer a “sociologia do autor”, uma “sociologia para a literatura”. Por outro lado os estudos sobre o imaginário são importantes de modo a recuperar as formas de ver, sentir e expressar dos tempos. « A poesia não é uma maneira complicada e difícil de dizer coisas que podem ser ditas de maneira simples e fácil - mas é, acima de tudo, uma maneira de dizer o que não pode ser dito de outra maneira...o quotidiano intersubjectivo encontra novas e ilimitadas possibilidades de formular o sentido e de assim alargar as fronteiras do mundo em que vivemos e nos formamos... a poesia dá-nos a conhecer o infinito da nossa linguagem e do nosso mundo, permitindo-nos por essa via formular o informulável das coisas e dos seres e conceber um mundo mais livre e possível». (Carlos,1999)

A globalização tem levado a arte a desempenhar um papel mais intenso na homogeneização política, ainda que vivamos sob mitos oportunistas na actualidade, que nascem e se revelam de grandes ilusões para alimentar um imaginário obeso, mais objecto de consumo do que de crença. O momento actual das artes e da política leva-nos ao abandono, o esquecimento e a rejeição, progredindo pouco a pouco a disfunção, ao ponto de chegar-se à vitória do inédito, os símbolos geradores dos grandes acontecimentos e dinâmicas históricas estão adormecidos O imaginário central antes dominado pelas ideologias transferiu-se para os aspectos éticos e estéticos, entre a convencionalidade e a alternativa ainda que a estética não estava desligada da política.. As concepções do poder marcam a direcção de circulação de concepções, ideias e materiais da actividade artística e impõe-lhe um sistema de dependências de estilos que lhe retira as infinitas possibilidades de uso das formas experimentais, transformadas pelas novas tecnologias; desterritorialização

das palavras e identidades por elas forjadas. O classificador das criações literárias é a poética e remonta aos escritos esotéricos ou acroamáticos de Aristóteles (384-322 a.C.) que ao tratar a poesia e a arte da sua época. No modelo aristotélico a poética abrange a, *mimesis*⁴⁹⁶, verosimilhança e catarse enquanto a retórica ocupa-se da oratória, raciocínio e persuasão. O “bem escrever” ou retórica⁴⁹⁷, ocorre numa inversão: “Tendo aprendido da poesia, especialmente assuntos de estilo, a retórica aceitou os poetas como seus discípulos aptos e predispostos”. (Dixon, 1971: 52). Este modelo, nos finais do séc. XV, torna-se cânone. No século XIX a poética herda da retórica a elocução, modo específico de conceber e praticar a poesia. Ao longo do século XX o formalismo russo redefiniu a essência do poético. O estruturalismo estuda a poesia como parte da linguagem e a semiótica concebe a obra poética como um signo artístico complexo. O *new criticism* valoriza a poética como análise da “textura” da obra poética, tendo em conta as construções verbais e a especificidade e autonomia do poético como obra de arte da linguagem. Retomando o livro-mãe, um sector do pensamento alentejano ligado à filosofia portuguesa problematiza a singularidade do fenómeno poético a defender o rigor aristotélico como referência. O artista multimédia post-Duchampiano “presencia diversos momentos da necessidade comunicacional permissiva ao desenvolvimento de uma acção inter-semiótica e (ou) intersignica, num permanente diálogo contemporâneo, abrindo novas perspectivas de leituras múltiplas. No presente, o somatório destas acções gerou a simultaneidade contemporânea”. (Bruscky, 2008). Apesar de todos os processos inventivo-criativos terem uma poética, as escritas da resistência abrangem o possível da alternativa de renovação. A cidadania poética exige que nos deixemos conduzir, sem disfarces, pelo olhar da ética, da beleza e da verdade. Esta abrangência poética tem incursões no movimento da filosofia do direito. O operador do direito, está em constante “liberdade condicional”, mas observância aos princípios

⁴⁹⁶ Platão distinguia a *mimesis*, no qual o poeta faz parecer que é outro quem fala, (como no texto dramático) e a *diegesis*, no qual o poeta fala por si mesmo, na narração em terceira pessoa da composição literária.

⁴⁹⁷ A retórica divide a apresentação do discurso em cinco fases: invenção; disposição; elocução; memória; acção

constitucionais resultado de uma enorme crença na força normativa da Constituição. A cidadania da poética do despojamento autoral e a oferta de textos em anonimato gera uma nova forma de leitura e um novo tipo de leitores e uma contra cultura digital. A maioria da escrita alentejana é conservadora na forma de expressão, tradicionalista e carregada de submissões estilísticas dependentes de convencionalidades sociais ou de conceptualizações ligadas à estética política das forças partidárias hegemónicas alentejanas. Apesar da técnica digital estar a ensaiar o aparecimento de novos autores, os círculos tradicionais reagem organizacionalmente para mantêm os privilégios institucionais de participação na formação do cânone. Esta cristalização foi construída por políticos profissionais “manhosos” da esquerda alentejana e impôs fórmulas de afirmação colectivas que excluíram todos os autores exteriores ao seu pensamento. Não obstante, no entanto os autores ausentes, são os pioneiros, concisos e memoráveis, e participam na construção de uma cidadania poética sem certidão lavrada nos cartórios literários de instituições e grupos. A cidadania poética escolhe o olhar, um modo diferenciado, que elege como fundador, esse modo de olhar e viver pelo olhar. É uma leque abrangente a cidadania poética, autores ainti-hegemonias regionais, rumuristas malditos panfletaristas, escritas da gestalt-terapia⁴⁹⁸, práticas de psicoterapialiterária, contestatários formais e inovadores, pessoas vulgares.

A resistência poética obriga como imperativo o autor a reinventar linguagens, num compromisso de denúncia sociopolítica da experiência cognitiva que desperte os públicos para a estreiteza do cânone, seja ele qual for e assim desmitificar e combater a alienação da ortodoxia. Os autores residentes do Alentejo, apresentam modalidades dicotómicas de acção, uma tensão resistência/coexistência literária ao cânone local.

Os vanguardistas sabem que pertencer a um espaço utópico de contestação, ou transgressão, torna difícil o acesso aos críticos literários e editores do escasso mercado editorial regional. As obras fora do mercado de produtos culturais reduzem o

⁴⁹⁸ É neste âmbito que entendo a emergência de autores que depois de terminarem a sua vida laboral dita activa numa forma de vivificação pessoal, afirmação comunitária ou transferência de capitais de reconhecimento distintos da prática da escrita continuada.

reconhecimento em vida aumenta a esperança do reconhecimento *post-mortem*. O poeta Archipoeta (1160), libertino e bêbado, acreditava na verdade cristã da redenção no Paraíso para os justos⁴⁹⁹. A obra de Virgílio, a Eneida foi imposta pelo imperador Augusto, que obrigou o poeta a concluí-la quando este no fim da vida queria jogá-la ao fogo. A pósmodernidade alterou a praga do post-mortem e transformou-o em vida a ponto do artista pode viver sem reconhecimento público o que os grupos da estéticopolítica hegemónica alentejana não conseguem travar e nem entender, teimando na defesa de paradigmas ultrapassados. Por outro lado pluralidade exige condições demográficas para que todos segmentos de gostos literários o que não acontece no Alentejo por escassez de população. A democratização das tecnologias de informação aumentou a divulgação, os gostos diversificaram-se, contudo o sucesso continuou dependente dos grupos editoriais que criaram a literatura de mercado. A questão central está na capacidade que o capitalismo especulativo da globalização tem na reapropriação das formas criativas e na reintegração institucional das diferentes formas de resistência literária. Quando tal não é conseguido pode haver rupturas que se manifestam de acordo com o quadro de referência do grupo de acção. A prática da censura persiste em mentes individuais, e nas intenções de alguns grupos da sociedade alentejana, na defesa do cânone do pequeno poder local. Esta atitude coloca-nos perante um tipo de resistência anti-liberal. Estas práticas conseguem reunir na mesma intenção, membros de grupos do extremo da direita e da esquerda do espectro político-partidário alentejano, em defesa da intocabilidade de objectos e espaços elevados a cultos, quando a aura já foi substituída pela reprodutividade técnica da obra de arte⁵⁰⁰.

A resistência na poesia, segundo as modalidades dos meios de expressão poética

⁴⁹⁹ A sua colectânea de poemas “clérigos vagantes” foi preservada por um copista da Abadia de Seckau, Áustria (1230), e o manuscrito veio a ser descoberto em 1803, em Benediktbeuern (Alemanha) tornando-se mundialmente conhecido através de Carl Orff ao usar os poemas na cantata cénica *Carmina Burana* (Franco, 2010).

⁵⁰⁰ 2011: A *Petição/ Carta aberta à Senhora Ministra da Cultura* pede para mandar retirar uma obra de arte contemporânea, assinada por Manuel João Vieira da exposição “D’Après Nuno Gonçalves” envolvendo personalidades de Évora nos primeiros signatários; 1985: O jornal *A Defesa de Évora* propõe a proibição da instalação *Conjunção* no Museu de Évora

troca contaminações das artes plásticas e multimédias, que abrem possibilidades para novas reflexões sobre os meios de cada campo artístico e trazem a ideia de uma obra de arte total, cinestésica⁵⁰¹, uma “arte em todos os sentidos” feita por artistas multimédios posduchamniano. Este facto reforça a intertextualidade da obra e a sua dialogicidade e questiona as visões da obra literária fechada em si mesma para satisfazer a razão arrogante do culto do génio. O poeta mais não é do que uma versão criativa das potencialidades literárias da língua e da cultura, que de Rodes, ao anagrama⁵⁰², ao intertextual do paratexto⁵⁰³ - fundamento teórico do livro de artista - à literatura digital e hipertextos multimédios. A base da criação é um processo, começa por uma movimentação da vontade, um domínio abstracto com o objectivo de dar forma a algo de concreto. Esta actividade conduz à procura de um centro sobre o qual deve convergir uma série de elementos. Se o centro for indicado, -caso da escrita criativa -teremos de encontrar uma combinação que convirja sobre o mesmo. Se por outro lado, tiver encontrado uma combinação ainda não orientada, é necessário determinar o centro para o qual deve convergir. O centro está a inventiva dos meios de expressão do acto de criar. A poesia lírica, confessional e discursiva caracteriza-se pela linearidade da formas de expressão. Apesar da superação dos géneros como instâncias naturalizadas, à luz deles foram decantados antigos estilos e conceitos para a teoria literária⁵⁰⁴. O estilo é a linguagem do autor presente no discurso, que na escrita confessional e discursiva é convencional, formalista, centrada numa individualidade homogeneizada por interesses específicos apesar das nuances de linguagem e do sentido dos conteúdos manifestarem inconformismo. Neste estilo, a resistência é expressa em temas onde domina o inconformismo e a coexistência poética pelo carácter celebratório das

⁵⁰¹ O poema "Coup des dés" de Mallarmé transpôs para o papel a reflexão intersemiótica

⁵⁰² Combinação de letras de uma palavra para gerar ou descobrir palavras cifradas ocultadas no texto. (Saussure ; Ana Hartley)

⁵⁰³ Indicações que acompanham o texto, num livro a capa, a contracapa, os textos das orelhas, as resenhas e críticas entre outra (Genette) incluindo o e o livro.

⁵⁰⁴ Jacques Derrida "The Law of Genre", in On Narrative, ed. W. J. Mitchell, The University of Chicago Press, Chicago e Londres, 1981, pp.60-61.

mensagens. A identificação do autor com os mecanismos institucionais de avaliação estético-política, definidos pelo sistema ou nas ligações com os circuitos de publicação, é indicadora dessa coexistência centrando-se a resistência na sublevação das formas possíveis para questionar o cânone. A reflexão entre o viver e o escrever situa a posição do autor através da sua escrita entre a resistência ou coexistência literária.

As instituições reguladoras locais da estética-política da poesia alentejana são arcaicas e cristalizadas por encaixe ideológico. Além disso apresentam desconhecimento de autores criativos e exclusão daqueles que são contrárias aos interesses ideológicos do grupo local de poder. A sua atitude é uma crónica bipolar: ou amam ou odeiam. Por outro lado, lamentavelmente constatamos que em termos nacionais “a produção poética e crítica, interessa apenas a meia dúzia de gatos-pingados que ainda lê poemas. Desconfio mesmo que, desta meia dúzia, metade sejam poetas ou aspirantes. Se subtrairmos o professorado, que, como sabemos, acaba muitas vezes por ser indistinguível daquela metade, ficamos com uma ínfima parte de leitores sem aspirações”. (Fialho, 2010)

A poesia inovadora e inconformista não situada em grupos políticos ainda é reduzida em termos nacionais e pontual a nível regional, vítima maior do conservadorismo da coexistência formal da escrita, que impõem regras de inclusão inflexíveis. A emergência do autor multimédio é uma contingência que pode alterar a linha que separa a resistência da coexistência poética, abrindo a possibilidade de práticas alternativas.

Metodologia

A metodologia seguida para a análise dos nossos objectos de pesquisa passou pela pesquisa biográfica e internauta, a aplicação de um questionário inter-activo com os autores, uma narração autobiográfica, a entrevista e registos multimédios dos autores. Para os autores falecidos recorreu-se a informações e material disponível de familiares e amigos, registos audiovisuais e trabalhos criados pelos autores. A pesquisa de textos no ciberespaço

encontrou muitos textos sem autor identificado.

A selecção dos autores pelo projecto obedecia a critérios que reduziam a escolha aos autores publicados depois de 1990, e a sua escrita não fosse “ lírica, confessional e discursiva”. Aos poucos autores que reuniam estas condições, foram propostas cinco perguntas e apresentados parcelarmente por motivos de experimentação metodológica onde se procurava receber uma narração uma auto-biográfica dos autores. A memória biográfica surge aqui como um evento da “escrita do corpo” e referência histórica A narrativa autobiográfica tenta ultrapassar esta debilidade estimulando um espaço narrativo, da natureza historiada e da experiência vivida pelo autor. Os autores demoraram tempo em responder, e maioria ocultou factos. O diálogo estabelecido com os autores ultrapassou a zona sombria das dúvidas. A recolha audio-visual e o registo da entrevista, apresenta uma utilidade metodológica não só para a construção do documentário mas para distinguir e complementar as observações, juntamente com as descrições verbais, tornando-se práticas fundamentais para a instauração de uma nova práxis no trabalho de campo. A maneira de recolher imagens sem que a presença da máquina afecte a informação dada é participar no próprio terreno da pesquisa de modo a que se registe e restitua o registo ao lugar. O vídeo como técnica de pesquisa deve lutar contra a exorcização do terreno e trabalhar sobre as práticas culturais de reconhecimento do seu objecto de registo. A utilização videográfica precisa de propostas metodológicas e epistemológicas que possam ir além da simples utilização das imagens animadas como instrumento de registo. As entrevistas atenderam análise sociológica de Giovanni Ricciardi, usadas como instrumento operativo para penetrar nas engrenagens da escrita e descobrir tanto quanto possível, as motivações do texto. Com estas entrevistas completou-se o momento biográfico dos autores, a ideologia nas obras e a natureza do processo criativo

A Invencionista Intertextual do Alentejo

A perspectiva clássica aponta dois momentos de carácter operacional na preparação e apresentação de um discurso: a invenção e a memória. A invenção sai pelas frechas dos lugares abrigados na memória espacial para se oferecer aos temas relacionados com o objecto a criar. Esses lugares abrigam elementos do saber e questões que se resolvem no momento da invenção. Mesmo depois do acto inventivo exige-se à memória compor a elocução, o orador deve memorizar o discurso, utilizando metodologias específicas criadas pela retórica e pela dialéctica. A contemporaneidade recupera a invenção como um recurso alternativo de criatividade, resistência e afirmação da diferença conjugando memória espacial com memória corporal, coabitando lugares com os não lugares. A memória (individual ou colectiva) é a referência de uma ausência e por definição sujeita a esquecido. Isso não significa que a memória seja um elemento passivo, antes um factor de risco quando repõe aspectos esquecidos que tem consequências políticas. A sua utilização reintroduz, ou elimina, a prova de um passado, e para isso, faz sentido, o presente. Além disso, os poderes mudam na reconstrução memorial do passado em favor de outras alternativas, exercer o seu poder de forma violenta, a verdade sobre os outros. Este facto gera conflitos de identidade baseados na exclusão / inclusão social. A alegação da memória usada para reconstruir ou reforçar as identidades entre diferentes grupos, alguns opostos, necessita de uma corrente de aderência para segurar interpretações e explicações diferentes do passado. A expressão poética alentejana, desde o último quartel do séc. XX até ao fim da primeira década do séc. XXI dentro do contexto deste projecto, pode-nos levar à representação das estéticas da escrita. Supúnhamos a sua possibilidade de existência de uma mancha de pontos que depois de agrupados compõe de dois segmentos de expressão regional onde as tendências estéticas do mundo são fruídas pela situação da terra até se resumirem a dois cantinhos de interesse pela poesia, a alma do mundo, de linguagem tão precisa como a matemática, capaz de adormecer ou levantar a fúria dos deuses. Um dos segmentos reúne, o realismo das questões existenciais do homem que ligam o marxismo e a

psicanálise freudiana, um ramo de influência surrealista de António Saião e Carlos Xama ou e de expressionismo do exilo do não escritor António Couvinha. Os gritos de Florbela Espanca deram lugar à metafísica simbólica e ao intimismo místico de Maria Sarmiento sob forte influência da escola de teosofia e ocultismo de Beatriz Serpa Branco, a que se liga a dimensão messiânica, com raízes no saudosismo de Teixeira de Pascoais e da filosofia portuguesa através do pensamento e da presença de António Telmo e de António Cândido Franco igualmente poeta.

Uma outra tendência da poesia lírico-confessional tem um pendor social militante em Margarida Morgado e interventivo em Antónia Ruivo a par da contenção de Maria Cravidão, mais um olhar do feminino, que não se alheia do esteta-rural da região. Ainda Fernando Saiote e os poemas musicados de Zé Melo, até ao entrecruzar de paisagens que Manuel da Silva Terra mantém na sua poesia. A oferenda de amores pelo verso das juventudes inebriantes de Vera Maltez e de Teresa Vaz Freire, são exercícios iniciáticos do qual se aguarda continuidade. Em contraponto ao expectante, desperta o gótico da angustia formal de Teresa Cuco e as emoções da carne de Luísa Raposo, uma proposta arrojada que associa mulher corpo e valores.

O alentejanismo imbricado no neo-realismo e nas desigualdades sociais foi testada nos contos de José Maria Perdigoto no Roda-pé, com maior mistura de saberes da terra em Jerónimo Lagartixo ou na eloquência dos textos de Pedro Ferro. A mesma fonte dá força corrosiva à poesia satírica de António Saias e vivacidade ao neo-parnasianismo de Isidoro de Machede. A narração poética aplica elementos ortográficos e lexicais em várias temporalidades numa linha de separação do alentejanismo proverbial de postal ilustrado que transforma a escrita e a etnografia em animação turística da distracção ou em poesia panfletária da vulgata, muito longe da “objectividade fantasma” e surrealista da poesia António Gancho da poesia de José Manuel Couvinha que liga escrita ao desespero e infortúnio. Filipa Guerreiro faz a ligação expressiva entre os pontos dos dois segmentos da

poesia alentejana. A harmonia e musicalidade da lírica com incursões na caligrafia, gerando uma intertextualidade resistente onde se podem incluir os poemas musicados e as sonoridades envolventes realizadas por Nuno Mangas Viegas e João de Sousa⁵⁰⁵.

O segmento conceptualista do concretismo negacionista e da intertextualidade envolve sempre componente de ruptura. João Palolo está na base da formação do Grupo 8 também conhecido por grupo de Évora-Monte que protagoniza a resistência e recusa às propostas da arte engagé proposta pela hegemonia cultural do Partido Comunista Português na região. Neste processo, a poesia alentejana deve reter-se na performance poética de José Carvalho e José Conduto e a criação de linguagens de vídeo-art e de Palolo. O ramo mais complexo e mais jovem desta área, tanto aplica a redução da lírica à metáfora para em simultâneo sintetizar mais do que duas imagens excluindo elementos ornamentais na escrita, como assume o concretismo em parêntese com a negação pós-dadaísta e letrista. A sua inserção alentejana obriga-o sempre a responder a uma pergunta com um não. É cubista na representação dos objectos, futurista no encanto pelas tecnologias e intervencionista, propõe a formação utópica de uma consciência dialéctica das possibilidades de produção de intersubjectividades da escrita no espaço rural, enquanto é atraída pelos grandes espaços metropolitanos da psicogeografia situacionista e dos dilemas da anti-psiquiatria. O controlo da rua é indissociável da elaboração de um certo conhecimento da cidade, uma lógica de ruptura com as racionalidades dominantes e uma forma de contestação sobre o político⁵⁰⁶. A objectivação do mundo subjectivo da criação, passa pela ideia de negação da intocabilidade institucional e canónica E que acontece quando escrevemos ou caligrafamos sem saber o que dizemos? Não sei!... mas a imagem tem conteúdo, tem significação, não é uma reprodução da sociedade consumista, é um processo de invenção do autor e requer a

⁵⁰⁵ O José de Sousa disse-me que faz manipulação visual do texto e colagens, na ponte entre o concretismo e o poema visual. A nível digital manipula fotografias, de modo a dar novos sentidos visuais (estéticos) aos conteúdos, todavia não houve a possibilidade de se ver e confirmar.

⁵⁰⁶ Foram estas ideias que me levaram a propor a formação do Roda-pé em 1980, numa perspectiva aberta e que integrasse outras formas de pensar e participação dessa época e que serviram de referência para as realizações do meu projecto criativo.

incidência de forma-conteúdo da obra com a história real das colectividades. A intertextualidade do poema-processo é uma variante do concretismo que José Belém executava em montagens e colagens com signos visuais. Madeira da Rocha fazia fotoconceptualismo poemas em tensão visual de uma experimentação conceptualista à solta, aproveita a página do pape branco, e junta manchas de emoções que depois instala para serem lidas⁵⁰⁷. Esta poesia pode prescindir do uso da palavra, mas mantém a reflexão crítica sobre a realidade e a busca de novas formas de expressão e técnicas inovadoras de transmissão de sentidos.

O invencionismo intertextual alentejano é a matriz e o diagrama que liga os conflitos e as cumplicidades entre os membros dos grupos de expressão da poética alentejana contemporânea, que poderia ter efeitos estruturantes na tomada de consciência da identidade cultural alentejana. Mas falta um núcleo de reflexão crítica dinâmico capaz de teoricamente supor o mesmo desejo de ruptura e desejo de novidade e alterar a visão das escritas da coexistência. As Modalidades da Escrita Invencionista do Alentejo centram-se em Escritas do Quotidiano Futuro e caracterizam-se pela liberdade de expressão poéticas, porque o poeta é um artesão, sintonizado com o seu tempo e com o tempo que há-de vir e tudo o que é bom e útil não pode ser perdido para sempre. É de invenção e memória que vos falo e de uma enorme frustração pela situação regional. O futuro devir histórico revelará a natureza e os compromissos das correntes de escrita no Alentejo no plano histórico-autoral, e as suas implicações à escala da região e do país. Faz falta uma antologia onde as manifestações literárias alentejanas de autores com propostas alternativas, experimentando novos caminhos de expressão poética, menos convencionais estejam representados. Os parâmetros temporais e editoriais do projecto, Novas Poéticas da Resistência, aplicado aos autores alentejanos que por homologia implícita ou explícita propositora, se integram no invencionismo alentejano, desenha várias estações da paisagem regional.

⁵⁰⁷ Quando morreu nenhum jornal ou blog de Évora ou organização da plataforma de cultura referiu assinalou a sua morte e as actividades produções deste autor.

António Gancho (1940-2006) : O Corpo como Ardósia

Há pessoas que não nasceram existencialmente para a vida, ainda que tenham nascido biologicamente, o que me leva a uma pergunta simples: Que força é essa que castiga os poetas em vida sem os deixar repousar ? O surrealismo entrou tarde na literatura portuguesa⁵⁰⁸ e tem grande impacto na configuração do discurso poético da modernidade, favorecendo as associações vocabulares livres, as relações semânticas insólitas, o primado da imaginação. O desafortunado António Gancho⁵⁰⁹ nasceu em Évora e frequentou o Café Gelo no Rossio onde conviveu com Mário Cesariny e outros intervenientes da altura, conhecido como a casa-mãe do Movimento Surrealista. A esquizofrenia diagnosticada os vinte anos aprisionou-o em estabelecimentos psiquiátricos, até chegar à Casa de Saúde do Telhal onde morreu, dizem que a rir, a 2 de Janeiro de 2006. (Lucas, *in* Diário de Notícias, 04/01/2006)

Habitou neste mundo e no sítio refundido e misterioso para onde viajava, era reencarnação dos autores que admirava, Camões, Bocage, Kafka, Pessoa. A imaginação para si estava no centro da escrita ao comando da inspiração, quero dizer, a inspiração deve comandar a imaginação do autor, do escritor, do poeta. (*in A Phala*, n.º45). Não sabia porque escrevia mas ser escritor era um dom de nascimento. O seu conterrâneo Álvaro Lapa chama-lhe um poeta nocturno, com uma poesia nada construída, muito espontânea⁵¹⁰. A poesia sua poesia foi divulgada por Herberto Helder, quando Gancho tinha 45 anos de idade, e a partir dessa altura, tem circulado em grupos muito restritos e alguns blogs⁵¹¹. O caso do António Gancho é transversal a outros autores alentejanos e sugere-me a problemática do

⁵⁰⁸ António Pedro, Manuel de Lima, Mário-Henrique Leiria, Mário Cesariny, Herberto Helder ; Poesia-61

⁵⁰⁹ O Alentejo conheceu outros desafortunados autores, na escrita José Manuel Couvinha e antes, na pintura o Cachatra.

⁵¹⁰ Isabel Lucas, *in* Diário de Notícias, 04/01/2006

⁵¹¹ Selecção de 11 poemas, em Edoi Lelia Doura das Vozes Comunicantes da Poesia Moderna Portuguesa (Assírio & Alvim).

reconhecimento público da obra em vida e da perenidade *post-mortem*⁵¹². Os autores que não se adaptam às regras do mercado ficam esquecidos. Os que não saíram da periferia da notoriedade estão hoje quase que definitivamente excluídos do grande baile do reconhecimento público, e até mesmo do reconhecimento *post-mortem*. Aguardam por um pesquisador que os descubra ou que os poderes avancem com um programa de divulgação do património cultura e imaterial da região.

António Saias (1938): o Platero

A afirmação da identidade como forma de resistência é uma modalidade de escrita poética que no Alentejo tem forte influência neo-realista e reactiva: os mecanismos da representação narrativa, inspiram-se em categorias marxistas de consciência de classe e de luta de classes, fundando-se nos conflitos sociais camponeses e operários. Embora não seja o caso geral, como diz Mendes de Carvalho (1927-1988) “Os escritores da minha geração/ quarenta anos bem ou mal contados/ estão todos sentados/salvo esta aquela excepção”. O verso discursivo com temas de interesse social ainda mantém uma grande comunicação com o leitor e testemunham uma época. É uma poesia que percorre os caminhos da crítica e da denúncia, ao contrário da maioria das tradicionais "cantigas de escárnio e maldizer", cujo tom satírico abdicam de uma função social e colectiva, definindo-se apenas na dimensão da crítica individual e subjectiva ou mergulhando no debate ligeiro ou grotesco. Embora sendo um dos géneros literários mais fecundos da criação literária portuguesa ao longo dos séculos a sátira perdeu na moderna literatura com alguma excepção -quase toda a razão de ser. (Ferreira, 2010) Muitas vezes é considerada um "género menor" nas suas formas de afirmação, de crítica ou de denúncia. As pessoas não gostam de se sentir acicatadas em versos que exponham na praça pública defeitos, vícios ou hábitos que se ridicularizam. Mas a ironia, quando dominada e apontada com endereço exacto e código postal certo, é ainda

⁵¹² A Assírio & Alvim editou *As Diopetrias de Elisa* (1990) e *O Ar da Manhã* (1995), uma compilação de poemas escritos entre 1960 e 1967: "O Ar da Manhã"; "Gaio de Espírito"; "Poemas Digitais" e "Poesia prometida".

uma forma superior de expressão literária. (*idem*)⁵¹³. A ironia e intenção crítica na a realidade portuguesa e alentejana⁵¹⁴. É regularmente mal entendida, por sermos "um país decimal em tudo." (*idem*) António Saias que nasceu no Monte da Guarita⁵¹⁵, na casa da avó e foi registado com uma semana de atraso, usa muito bem a poesia popular de quarteto e pelo trocadilho indicial da palavra, aplica-a como arma de arremesso social e luta política. No povoado onde nasceu, havia pobres e analfabetos, grandes propriedades, e uma pequena camada de remediados das comerciarias, três ou quatro donos de courelas⁵¹⁶. A sua escola primária ficava num Monte isolado com fotografias do Salazar e do Carmona nas paredes mas sem casas-de-banho. E assim começou a ver outras coisas, "por esta dor que me afeta/ o peito desde menino/ só podia ser poeta/ mesmo que não genuíno/ por confiar no destino/ me sinto já satisfeito/ poeta desde menino-agora o sei contrafeito". (Platero in P'ra pular (h)ortografias) O médico ficava na Casa-Branca, a 5 Kms de distância, e era transportado de carroça quando adregava estar disponível para realizar uma visita. As terríveis dores de omite da sua meninice, eram combatidas recorrendo a mulheres em tempo de aleitação, escorrendo algum leite para o labirinto do ouvido. Febres terríveis – sezões, maleitas, vômitos -tratadas com um horroroso, intragável, chá de macela⁵¹⁷. No Liceu, em Portalegre, foi aluno de Régio durante cinco anos, mas nunca deu por José Régio para além do professor baixinho, de olhos muito vivos, talvez com raiva e espuma e cânticos nos lábios. Diz-nos que: "escrevo porque nunca tive possibilidades de pintar, de praticar qualquer outra arte que requeresse mais do que um lápis e uma folha de papel... os meus

⁵¹³ Tomás Pinto Brandão que gozou com D João V (O Pinto Renascido e o Bom Governo de Portugal) Nicolau Tolentino, Cesariny, Alexandre O'Neill, Mendes sw Carvalho Versos de "ponta e mola". José Correia Tavares, *Leitura dos Actos*, Minerva, Coimbra, 1999.

⁵¹⁴ Filho de Almeida, *As Farpas*

⁵¹⁵ Pertence hoje ao conhecido político, ex-ministro António Bagão Félix. Talvez por isso o lugar dispõe agora de energia elétrica servindo em profusão os Montes de habitação espalhados pelo campo como ovelhas pastando em paz em erva farta "Parecia impossível mas aconteceu. Está concluída a rede dedistribuição de ÁGUA em ALMADAFE" -lê-se agora em cartaz bem destacado na estrada – espinha dorsal do lugarejo.

⁵¹⁶ Uma das duas do lugar era da avó Maria da Barroca. Três vezes casada outras tantas enviuvada, mãe, sei lá, de uns oito ou nove filhos. Mãe da minha mãe, com mais dois irmãos do mesmo pai.

⁵¹⁷ Pior de ingerir do que, já no Liceu, o estimulante de apetite incontornável óleo-de-fígado-de-bacalhau. *Nunca te tocou?*

primeiros escritos desapareceram todos, não tenho nem vestígios dos originais”⁵¹⁸. Uma das particularidades da sua escrita, é nunca serem datados, “não pela procura fácil de originalidade, talvez pela fobia inata a toda a ordem de algarismos... detesto datas pela temporalidade a que remetem”.

Pedro Ferro: porque sim !

O alentejanismo ⁵¹⁹ do jornalista Pedro Ferro, nascido na Vidigueira, cruzava-se com a admiração por Fialho de Almeida, e o amor entranhado à terra, aos problemas e aspiração da região. O seu olhar é de homem da planície que tira o retrato na feira da vida e nos outros iguais onde se revê a si próprio, a “comer o primeiro u de Augusto. Às Marias chamar Bias... Petiscar ao fim do dia. São coisas dos alentejanos(...) São coisas dos alentejanos.(...) Olhar o horizonte e saber ter vagar. Dizer: estou à espera de me ir embora. Declarar com solenidade: devagar que tenho pressa (...) São coisas dos alentejanos. Porque sim.»⁵²⁰ A representação do alentejano inserido na paisagem reporta às crenças da metafísica do lavrar a consciência do homem no seu meio ambiente num elegia ao igualitarismo capaz do Alentejo domesticar o sol. “Por isso a idade do sul é uma idade maior. A idade do sul. Sul e sol. Sol e sul. O sul fez o sol. O sol fez o sul. S de sol e de sul. S de suão e de seara. S de suor e de solidão”.⁵²¹ A deambulação das palavras é uma das características do invencionismo alentejano.

⁵¹⁸ Nos anos liceais em Portalegre publicou *Na Rabeca* no Distrito de Portalegre depois no eborense “*Democracia do Sul*”, no Estremocense e “*Brados do Alentejo*”.

⁵¹⁹ O Alentejo foi a única que votou a favor da Regionalização do país no Referendo realizado em 1998

⁵²⁰ Público, Outubro 1995 “Fazer da cal o bilhete de identidade”

⁵²¹ Vidigueira, 30 de Agosto de 1992 Pedro Ferro, *in Artesão do Efémero*

Isidoro de Machede (1953): Alentejanando na Região do Gerúndio

O arcaísmo como projecto de escrita, pode ser um diário diletante de memórias de um passado serôdio ou um mecanismo comparativista dos linguajares regionais elevados aos excessos de modo a formar uma escrita pitoresca e atrevida contextualizada na sociedade regional. Neste caso adquire reinvenção oferece mais profundidade as oralidades domésticas e saberes populares. Assim, “garatuja, na Região do Gerúndio, território onde já gatinharam os antepassados (...) As suas raízes acham-se no chão do lugar de Nossa Senhora de Machede, chão do Isidoro seu avô, sua dilecta referência nestas coisas da vida e de entender o mundo (...) e usa como pseudónimo o somatório do nome com a denominação do chão, cosidos pelo que une a comoção do homem e da terra onde estão as raízes. E rabisca o Isidoro de Machede ... por lhe terem contado das vidas à lareira do tempo, ou por ter lido de carreirinha nos antepassados canhenhos que outros rabiscaram...O encontro de contas, entre um e o outro, achado será no dia do nunca aprazado fecho da escrita”. O alentejanista Isidoro de Machede apresenta-se como um rumurista pós-moderno de exageros. Na sua auto-narrativa biográfica que baptizou de “Perfil não deitado”, para que conste, diz-nos de sua lavra.“(...) “Leu um hectare de livros, não descurando a Crónica Feminina e os Almanques de Santa Zita. Viu umas léguas largas de filmes, principalmente, nos saudosos Salão Central Eborense e Quarteto. Escutou pilhas de vinil, tendo uma verdadeira ternura pelos malditos. Juízos tais que o levaram a ser do revirinho no antes de Abril. Não foi à guerra colonial.(...) é ruralista por ter como uma das únicas verdades ser na terra que está a matriz do homem produtor. Andou por muito mundo, daí sentir-se um alentejano universal(...). A escrita retrata ambientes actuais com os arcaísmos de vocalidade ambígua que repete num ritual de descontinuidades. É uma recreação de culturas inventadas nos lugares da memória “ gastar a tarde numa cartada de sueca/emborcar copos de cinco para alegrar o sangue(...)dar lérias só quando a língua se soltar (...)nem sequer dizer não /ou sim com o acenar de cabeça/ escrever contos e décimas no papel da memória

(...)convencer a fome com o cheiro do poejo / enrolar na mortalha o tabaco do aconchego /espíar o céu pela frincha da telha vã (...) atravessar o largo da vila abrigado dos olhares debaixo do chapéu preto. As motivações sociais da mudança de escrita e de fonética, radicam na rebeldia da razão cosmopolita que manipula as variações linguísticas das regularidades expressivas. Mesmo as mutações mais sistemáticas manifestam uma especificidades temporais e geográficas que exigem explicação. Os trabalhos do Isidoro de Machede apresentam essa particularidade com uma intensidade que dá fôlego à escrita e reporta para uma análise comparativista mediados pelo tempo que modificou o vocabulário expressivo. A sua vivacidade resulta do método onde a criação tem a presença estática do dicionário de saberes locais e adquire dinâmica pelas enunciações

Filipa Guerreiro (1977) Espelhos...ou Eu!

As imagens da memória e da experiência integram as características da composição narrativa que explica os factos e objectos descritos na escrita, mesmo quando unidade ritimico-formal é alterada pelas. A escrita está lá como processo evidente de catarse e meditação: Fecho-me mais e sinto-me sozinha, começa a longa viagem de autoconhecimento A Filipa nasceu em Lisboa, a bisavó paterna ensinou-a a ler antes de ir para a escola e avô paterno pintava. Nos seus poemas desenha linhas que ondulam pela página falando de si em relação aos outros e ao mundo, tem a frescura da juventude e a ternura dos velhos, numa espécie de ansiedade que precisa de ter voz. Mas a saúde muda tudo, diz-nos. “Até as cores mudam para os meus olhos. Tenho medo mais reajo. Não sei se vou continuar a ser artista plástica. Definitivamente sou uma nova pessoa e a minha escrita vai reflectir um suavizar da sagacidade cruel das emoções”. Paradoxalmente tudo começa a fazer sentido numa nova perspectiva, onde a intensidade se cruza com a autenticidade, deixando de lado o dramatismo errante da adolescência cuja bússola descoordenada leva à inquietação insolúvel

A Abrangência do Cânone Restritivo

A escrita tornou-se a inscrição da regra de norma colectiva e política cultural no idílico Alentejo tem sob a visível aparência, um eucaliptal político proto-colectivista que secou tudo desde 1974 ao impor uma monocultura estética. Os pressupostos visavam formar o escritor ético de Ricciardi, guia moral do povo, que subscreve o engajamento sartreano ou a “organicidade” de Gramsci que no Alentejo se traduziu na ligação activa ao partido hegemónico. A escrita é um dever moral para com a sociedade e para consigo mesmo, o que no caso alentejano é verdade nos casos em que escrita não tem relação directa com a profissão de suporte financeiro. Então assume-se como um inspirado que declara não saber por que escreve mas que não pode passar sem escrever -outro traço do invencionismo alentejanista -que exprime sem método o que a mão lhe encaminha, o que apela para as especificidades de cada autor. A ideologia pode ser importante para a carreira do autor, mas não é seguramente a para a criação literária, impondo de forma arrogante um determinismo absolutista, no entanto, o Espírito de Deus, sopra onde quer e não onde deve. Não obstante estas interpretações a maioria dos autores das escritas, apresentam uma naturalização à esquerda na política alentejana que envolve proximidades comportamentais, referências ideológicas e cumplicidades. O perfil político-ideológico na narração auto-biográfica de António Saias traça essa afinidades quando nos diz que até ao fim da década de 1960, o movimento de ideias no Alentejo apresentava duas clássicas alternativas: “ou pactuavam com o statu quo apodrecido da nação – o que acontecia com a esmagadora maioria; ou eram próximos do partido comunista ou das poucas formações ideológicas – anarquistas, movimentos sindicalistas, outros – do conhecimento exclusivo de alguns privilegiados, em termos de tradições familiares ou pela qualidade de informação a que tinham acesso” Nem dei por que alguém desse por essa coisa de política, nas eleições presidenciais do general

Humberto Delgado, andei na confusão de manifestações locais, em Évora, gritando palavras-de-ordem de cujo sentido ideológico desconhecia, mas o autor mantém-se actualista: “o EXEMPLO / do governo/ -deste ou do passado -/haja um só ministro/ um só sacana / que tenha investido/ do seu amealhado/ um cêntimo/ em dívida soberana”. (Platero, (h)ortografias) Por sua vez, Isidoro de Machede ébrio de grandes esperanças “ ganhou, entre os escolhos de uma adolescência truculenta, o direito ao argumento em várias baiucas conspirativas, cafés, tabernas e outros lugares de má vida, incluindo aqueles que, em tempos idos, os homens tratavam as mulheres por tu” Para se reconhecerem os genuínos valores dos excessos, tem de se viver, e para os fundamentar, ser dotado dum instinto especial que os nossos snobes odeiam, tanto mais quanto é certo ficarem eles privados completamente do mesmo, numa cacofonia, hálito desagradável, mercadoria de contrabando-música não coordenada, que não se aguentará sob a intenção da mais leve crítica séria. A atitude dos autores face à vida e à poesia depende da função da poesia nas suas vidas e no caso dos mais jovens pode ser a profissionalização no ensino a partir do momento em que a poesia é feudo universitário. Depois há os amadores-profissionais da pinderiquice que o sistema de caciquismo local deformou e os poetas malditos. Nesta dança, há um hiato muito grande entre a geração saída nos inícios de 1980 e a actualidade, não encontrei autores Os jovens estão escondidos e os velhos envelhecidos de fugida uns jovens passageiros apressados enfeitam biografias deslumbrantes « alavancados » pela possibilidade de sucesso rápido, o que não é nenhuma novidade numa geração à rasca e de muitas gerações enrascadas. A dança fica mais complicada quando se trata de autores de resistência expressiva que não encontram parceiros para a balhação. Há uma enorme dificuldade de aceitar e estabilizar apoio e divulgação das novas modalidades de expressão de poesias. O convencional gosto clássico é predominante e intransigente, no campo cultural da escrita, sem cedências ao que sai da narrativa linear. Mas a cultura como unidade organizadora do espaço regional falhou nos pressuposto informativos, e agravou a aceleração da cultura da distracção. A

pluralidade cultural que a década de 1980 podia ter propiciado foi sufocada, o espaço criativo alternativo cilindrado e dá-se a ascensão do circuito turístico do “alentejanismo” proverbial dos serviços. A geografia da criação poética alentejana corresponde a um Cante em Dó, as políticas seguidas pelos poderes locais eleitos centraram-se na exclusividade estética partidária ou turística e abandonam a essência imaterial da criação e assim vão definhando. A ausência de pluralidade é um desperdício de dinheiros colectivos. As câmaras municipais desperdiçam dinheiro em apoios a poesia convencional e apoios a congéneres partidários, empatias pessoais, ou a consagrados vindos do exterior, quando esgotam as possibilidades da praça assegurar o silenciamento dos inconvenientes. Assim ficou travada a possibilidade de expressão de outros autores e saberes. A linha mestra de preferência pelo vindo de fora em detrimento do produzido localmente traduziu-se num empobrecimento da experiência social dos alentejanos. Pior foi quando não só esconderam como também desacreditaram os autores alentejanos das escritas alternativas. É ilustrativa a metáfora: “Cada eborense mostra uma satisfação estranha ao encontrar um seu igual caído na lama, e, em vez de o levantar, com a ponta do pé enterra-o um pouco mais com um prazer inexplicável” (Pedrosa, 2015). A compreensão destes factos ficará mais nítida quando se efectuar a análise das relações entre os agentes culturais e as políticas autárquicas, a confusão de papéis ao serviço dos interesses partidários. A força hegemónica do PCP nas autarquias e agentes culturais, errou na aplicação de uma monocultura do pensamento comum dominante, exclusiva e agressiva; os homens do PS para acultura revelaram uma tendência maniqueísta de abordagem do facto criativo, em favor próprio, e uma manifesta incapacidade introduzir uma dinâmica pluralidade estética para além da diversão comercial. A poesia alentejana é um campo cultural de circulação restrita que deve ser assumido como um serviço público, sem estar aos serviços do interesse partidário. A pluralidade estética reforça o saber da coexistência e a competência dos representantes e agentes culturais e a relação da ética com a estética e promove o falhanço do compromisso

artístico, estimula a incapacidade da arte para transformar a vida quotidiana. Todavia é de realçar o esforço de grande parte das bibliotecas municipais, passaram gradualmente de armazéns de livros para a formação de ambientes de leitura com sessões de poesia organizadas pelas Bibliotecas Municipais e Públicas onde os/as poetas locais participam apesar da frequência reduzida⁵²². O ensino básico e secundário é um espaço de socialização para poesias plurais, e de consciência antes da escrita que deve estimular autores criativos tal como as universidades e os politécnicos. A estratégica autárquica de fazer incidir a acção criativa com as necessidades da vida quotidiana e das colectividades não teve os resultados esperados na formação dos públicos. Por muito que os artistas recorram à denúncia e ao compromisso o contexto macro-social e global alterou as percepções sobre as relações entre a arte e a sociedade, e o público ficou-se num modelo de percepção proveniente de cânones do politicamente correcto. A situação especulativa dos mercados também atinge o circuito da produção literária em todas as escalas. Neste contexto os grupos políticos envolvidos na definição do cânone foram obrigados a promover o assalto político das associações culturais de forma orquestrada para garantir o controlo do cânone restritivo. Já haviam acontecido coisas parecidas na fase final do meteórico Roda-pé na década de 1980 e do seguinte Gesto-Arte. As necessidades de publicação apressadas criaram um emaranhado de razões onde coexistiam o social e o político-partidário, padrinhos e afilhados, seguidores, progenitores do fantástico, vários bruxos predilectos e mentores das melhores antropofagias locais. Todavia nesse tempo não havia a panóplia de meios tecnológicos de expressão e os doutos, acabaram por ficar por longos interregnos sem publicar, foi malhar em ferro frio e quando o fizeram foram em editoras aquém das expectativas do sonho. Salvaram-se os que seguiram uma orientação em permanente resistência através da sua escrita e da sua acção, sem obrigatoriedade partidária ou de escola literária, mantiveram-se invencionistas de um radicalismo itinerante. **Ainda de bem**, digo eu!

⁵²² A visualização dos registos vídeos, da leitura de poemas no auditório da Biblioteca de Portalegre dá-nos uma sala apenas com as sete pessoas envolvidas no encontro.

Bibliografia :

Bruscky, Paulo. 8ª Bienal Internacional do Livro de Ceará, 30/12/ 2008

Carlos , Luís Adriano. A Poesia Portuguesa do Século XX e o Problema do Seu Ensino", Incidências, Lisboa, Edições Colibri, nº1, 1999, pp. 51-57".

Dixon, Peter. Rhetoric. 1971, Methuen, London

Franco , João de Melo. cidadania poética, um olhar sob palavra, www.cidadaniapoetica.com

Fortes, Agostinho 1934; Lusitanos e Lusitanistas, Portugueses e Regionalismo, Tugos elitistas anti-regionalistas e a desregionalização. Fialho, Henrique, 2010, [http://:www.rascunho.net](http://www.rascunho.net)

Lucas, Isabel. António Gancho. in Diário de Notícias, 04/01/2006

Martha Nussbaum, Not for Profit. Why Democracy Needs the Humanities, Princeton & Oxford, Princeton University Press, 2010

Martha Nussbaum "Poetic Justice: the literary imagination and public life", Beacon Press, 1995

Mira, in O Alentejo ao Dobrar do Milénio, Latitudes - Cahiers Lusophones nº19, Paris, Dezembro, 2003

Mira Feliciano. Monumental 'interactiva : Sociografia das Escritas Experimentais 28 de Maio de 2002

Pedrosa, Margarida. *Nem ao Bispo me Confesso*, 2005

Pitta, Eduardo, Aula de Poesia 2010

Poesia Experimental Portuguesa : cadernos e Catálogos CD-ROM da PO.EX FCT/MCTES-/POCTI Ricciardi , Giovanni. O Escritor Corporal: Cem Entrevistas para a construção de uma metodologia

Ribeiro, Luis Filipe -Geometrias do Imaginário. Santiago de Compostela: Edicións Laiovento, 2000 Sandra Jatahy Pesavento, « História & literatura: uma velha-nova história », Nuevo Mundo Mundos Nuevos, Número 6 – 2006)

Serafim Ferreira Crítico literário José Correia Tavares -Um Poeta de Escárnio e Mal-Dizer) www.apágina.pt Arquivo Vivo N.º 81 Telmo António Arte Poética, Guimarães Editora, 1963; 1993