

OS CONFINS DA POESIA*

Para conhecer os confins de uma região, seja ela qual for, deve-se ter uma ideia dessa região. Ou melhor, talvez: é o conhecimento dos confins que nos faz perceber de que território estamos a falar. Com a poesia, este discurso dos confins e dos limites torna-se um belo sarilho. De facto, como é sabido, nós sabemos e não sabemos que coisa é a poesia e de que coisa falamos falando de poesia. Definir a poesia, isto é, traçar-lhe os confins, tornou-se um dos mais apaixonantes e ruinosos empreendimentos do pensamento estético. Desde há já uns anos, direi mesmo desde há decénios, o empreendimento foi abandonado. Algumas razões deverão existir para tal. Tempo perdido, devem ter pensado os filósofos, ou pelo menos os mais racionalistas, os mais honestamente empíricos, os menos teológicos.

Com efeito, a interrogar-se sobre que coisa é a poesia ficaram os teólogos, ou os filósofos (e hoje são muitos) para os quais a filosofia é uma espécie de teologia actualizada. Assim, na reflexão ou ruminação destes filósofos, os discursos sobre a poesia acabam por assemelhar-se aos discursos sobre Deus: o qual se mostra e se esconde, se revela nas superfícies e se retrai nos abismos. O discurso sobre a poesia toma assim a forma de um tratado de teologia negativa: uma «infinita conversação», para usar a fórmula de Maurice Blanchot, em que a necessidade de calar face a uma entidade indefinível dá lugar, ao invés, e por paradoxo, a discursos sem fim. O discurso torna-se discurso sobre o silêncio e assemelha-se cada vez mais a um rumor de ebulição. No decurso desta ebulição, o pensamento filosófico perde o seu estatuto conceptual: primeiro torna-se líquido, e depois evapora-se. Da poesia entendida como qualidade ontológica não se pode falar, mas deve-se, sim, calar.

Arrisquei uma expressão porventura sugestiva, filosoficamente sugestiva até, mas seguramente tudo menos clara: «qualidade ontológica». Se os discursos sobre a poesia se voltam para esta qualidade intrínseca, entram na dimensão do tautológico. Aparentando dizer a coisa essencial, não dizem senão isto: a poesia é aquilo que é, a poesia é poesia. Este beco sem saída indica pelo menos uma coisa interessante: que quando nos confrontamos com uma poesia que seja poesia, este reconhecimento é uma constatação empírica que não

pode ser justificada ou argumentada conceptualmente. Não existem raciocínios, não existem provas racionais, não existem métodos seguros para certificar a presença da «qualidade ontológica» chamada poesia num certo texto. A última e mais cientificamente sofisticada tentativa de «acalmia metodológica», neste sentido, foi levada a cabo, há alguns decénios, por Roman Jakobson. Com Jakobson, a ontologia veste-se de terminologia linguística. A poesia, a *quidditas* poética, a essência que distingue um texto poético de um texto não poético, segundo Jakobson, era aquilo a que ele chamava «função poética».

Entre as diversas funções da linguagem (emotiva, apelativa, referencial, metalinguística, fática) existiria uma distinta das outras: a função poética, justamente, cuja característica seria a de não comunicar outra mensagem que não a mensagem de comunicar uma mensagem. A literariedade, objecto exclusivo da ciência da literatura, teria como carácter distintivo a «não--referencialidade», o não referir-se à realidade extra-linguística, mas apenas à organização dos signos linguísticos.

A língua poética, segundo esta teoria, é nitidamente distinta da língua comum: e enquanto a língua comum serve antes de mais para comunicar, a língua poética seria tanto mais ela mesma, quanto mais se subtrai ao funcionamento comunicativo. Interrompida a relação com a realidade extra-linguística (o referente) e com o leitor (ou destinatário), a língua poética é definida como esvaziamento e suspensão do significado. A sua semântica é por definição decepcionada (decepcionante?).

Como em diversas ocasiões foi observado (por Franco Brioschi e Costanzo Di Girolamo), além de ser contestável no plano linguístico, esta teoria de Jakobson não seria senão uma versão tardia e modernizada da poética da arte pela arte. Por conseguinte, a literatura não encarnaria uma mais enérgica e viva atitude comunicativa, mas seria fuga à comunicação e ao significado. Os confins da poesia seriam, neste sentido, confins que condensam aquela dimensão a um tempo sublime e depauperada na qual a linguagem se desencarna, ainda que o seu tecido de figuras seja mais denso e espesso.

Os procedimentos da literariedade seriam, por isso, procedimentos que separam a poesia da comunicação, que isolam a função auto-referencial ou poética das outras funções linguísticas, e que, por fim, isolam a poesia dos outros géneros, sobretudo da prosa. No fundo, o escritor mais adequado à teoria jakobsoniana parece ser Mallarmé, talvez, de entre todos os poetas, o mais afastado da prosa. Enquanto o romance moderno nascia da fusão e da mescla, inicialmente um pouco informe e caótica, de diversos géneros literários velhos ou novos, mais tarde, por volta de meados de Oitocentos, a poesia moderna fixava-se enquanto lírica no modelo oposto da pureza, da depura-

* Texto incluído no livro de Alfonso Berardinelli *La poesia verso la prosa. Controversie sulla lirica moderna*, Turim, Bollati Boringhieri, 1994. *Inimigo Rumor* agradece a Alfonso Berardinelli a gentil autorização de edição do seu texto.

ção, da interrupção das relações dialógicas e dinâmicas com os outros gêneros literários.

A coisa curiosa é que até as vanguardas novecentistas mais audazes e iconoclastas, mais desenfreadamente inimigas, na aparência, da pureza estética, como o futurismo e o surrealismo, confluíram na realidade para o mesmo leito da «poesia pura», ainda que por outras vias: por exemplo, com a refutação violenta da convenção estilística, do público, da discursividade, da representação, da narração. Entre um *charme* de Valéry e um texto surrealista produzido com a técnica da «escrita automática», as diferenças, deste ponto de vista, não são assim tantas. Mesmo se as escolhas formais parecem opostas (de um lado métrica clássica e léxico seleccionado, do outro magma linguístico e monstros do inconsciente), a distância em relação à prosa é, num caso e noutro, fortíssima. É, mais precisamente, uma distância desejada, ideológica e de princípio. Contar, exprimir, raciocinar e representar são, tanto para Breton como para Valéry, algo que deve permanecer para lá dos confins da escrita poética.

Este típico caminho da modernidade poética é usualmente dado por concluído há um tempo, a tal ponto que nem se fala mais disso. Todavia, através de uma série de prestigiosas teorizações (que vão até Roland Barthes e mais além), graças ao trabalho de inúmeros epígonos, e com a ajuda de uma hegemonia estruturalista e neo-formalista que na universidade durou por cerca de vinte anos, a linguagem poética continuou na senda da depuração anticomunicativa e foi-se progressivamente esvaziando e debilitando. Tornou-se cada vez mais inaudita na elaboração de experiências novas. Quase sem darem conta, hipnotizados por uma autoridade teórica que definia a língua poética como língua que foge à discursividade, à emotividade e à representação, a maior parte dos jovens autores que começaram a publicar a partir dos anos setenta, não transpuseram os confins e os estritos limites definidos pela estética formalista e pelas vanguardas informais: segundo as quais em poesia tudo era possível, tudo era permitido, *excepto dizer alguma coisa*.

Não obstante a sua insistência na *técnica*, quando o formalismo, de uma atenção à linguagem, se transformou numa estética e numa teoria geral da literatura como literariedade, acabou por produzir idealismo. Isto é: a literatura como ideia e a linguagem poética como mito. Com uma certa aproximação provocatória, poder-se-ia dizer que o último verdadeiro mito produzido pela literatura europeia foi a própria ideia de Escrita literária como infatigável e inflexível destruição de valores semânticos. Um mito cujo mérito e cuja responsabilidade são atribuíveis sobretudo à cultura francesa, que, a partir dos anos sessenta, conseguiu dispensar tanto o romance quanto a poesia, em pleno benefício da crítica e da escrita filosófica, pós-filosófica e teórica. Quanto menos poesia e narrativa se escreviam, tão mais grandiosas, sugestivas, pervasivas e internacionalmente influentes se tornavam a crítica e a teoria

literária produzidas em França. Uma sumptuosa propaganda das possibilidades transgressivas, críticas, gerativas de uma literatura na realidade assaz exigua, quase desaparecida, reduzida precisamente à ideia de si mesma. Tudo, por outro lado, de acordo com tais princípios, se tornava literatura, isto é, Escrita: a crítica, a historiografia, as ciências humanas, a filosofia.

Os confins da Literatura, entendida como máquina textual que se devora a si mesma, dilatavam-se enormemente, impedindo que a ideia e a essência literária produzissem realmente atrito com o que quer que fosse de diverso e de estranho.

Não obstante a dependência colonial da cultura literária italiana em relação à francesa, algo de interessante e de inesperado estava, de facto, a acontecer na nossa poesia nesses anos. Por razões de brevidade, refiro apenas dois nomes, os de Montale e Pasolini. Dois casos de progressiva e acelerada aproximação da poesia à prosa, da lírica à discursividade. A ocorrência é ainda mais interessante devido à diversidade de temperamento e à distância geracional entre estes dois poetas.

Montale fora em Itália o ponto culminante da poesia tardo e pós-simbolista, um virtuoso maneirista do monólogo alusivo, cifrado, em código. Pasolini partira do lirismo dialectal para desembocar no poemeto civil. Tanto um como o outro, no início dos anos setenta, conduzem a poesia rumo à prosa. Montale, de *Satura* em diante, torna-se um poeta satírico, coloquial, cerimonial, semi-jornalístico e ligeiramente auto-divulgativo. Pasolini, sempre mais descontente consigo mesmo, com *Trasumanar e organizzar* toca o limite do desleixo estilístico: as suas poesias tornam-se produtos desleixados em versos simulados. A sua versificação, cada vez mais incerta e informe, era agora imprópria para exprimir uma poesia que se estava a tornar cada vez mais potentemente e agressivamente argumentativa. Montale tinha desembaraçado e articulado em nexos racionais, em gradações inteligíveis, as suas peremptórias e intimidantes alegorias, quase como se pusesse em ritmo e rima os seus artigos de opinião no *Corriere della sera*. Pasolini inventava um novo e eficaz organismo formal: o poemeto ideológico em prosa, o artigo «de poesia». Sobretudo com *Lettere luterane*, esta reconversão do poemeto civil numa prosa argumentativa energicamente ritmada (em que a frase toma o lugar do verso) é conduzida ao seu termo. A atenção técnica é deslocada para a prosa polémica. Tocar nos confins da poesia, deslocá-los, forçá-los, tornava-se um acto vital, necessário para sair de sistemas estilísticos que tendiam a fechar-se. E é significativo, creio, que mesmo um poeta como Pasolini, que se tinha formado na polémica contra o hermetismo¹ e a poesia pura, tenha por fim sentido a necessidade de ir para além da poesia em verso, transformando o poemeto de confissão e de denúncia numa prosa ensaística construída sobre a rítmica da argumentação.

Uma tendência da poesia para se deslocar *rumo à prosa* tinha-se aliás também observado, já há um tempo, noutras literaturas. Todos sabemos que alguns dos maiores e mais originais poetas de Novecentos são tipicamente anti-líricos e prosásticos e aplicaram toda a sua inventividade formal na luta e no atrito com conteúdos e mensagens que pareciam refractários à linguagem poética: Eliot, Maiakovski, Brecht escreveram meditações, manifestos, sátiras, monólogos teatrais e discursos políticos em verso. A ideia da linguagem poética como fuga ao significado e ao referente extra-linguístico já não funciona com muitos poetas do primeiro Novecentos. Mas, mais tarde, dos anos trinta em diante, quando a Modernidade parece ter concluído a sua invenção (ou a sua própria ideologia), alguns poetas mais jovens dão-se conta de que o «progresso» da revolta e do esoterismo se bloqueou e corre o risco de se replicar a si mesmo: basta pensar num poeta tipicamente prosástico como Wystan H. Auden, que põe em verso sátiras, epigramas, fluviiais elocubrações ensaísticas. Finalmente, na área pós-surrealista ocorre algo de sintomático: Francis Ponge escreve poematos de observação e de reflexão ensaística em prosa, mesmo se frequentemente o resultado é dúbio (diria: vale mais o propósito do que o resultado).

Poucos outros poetas dão como Auden a sensação de uma mudança de época na poesia moderna. Quanto a capacidade inventiva e habilidade técnica, como poeta intelectual e moral, e até talvez como crítico literário, Auden não é inferior ao seu mais afortunado e influente predecessor, Eliot. No entanto, existe em toda a sua obra uma curiosa instabilidade.

Após as surpreendentes recolhas poéticas do seu exórdio, após a primeira afirmação nos anos trinta como poeta «empenhado», Auden parece entrar numa vasta, demasiado vasta terra de ninguém, na qual a poesia pode fazer mil coisas mas, ao mesmo tempo, não sabe já com precisão que coisa fazer. Auden escreve versos às centenas, longos poemas de reflexão redigidos diligentemente em formas métricas tradicionais, com rimas sempre prontas e pontuais dando forma e limite e argúcia fónica à variação camaleónica do raciocínio. Poeta tudo menos puramente lírico, capaz de versificar qualquer coisa, desde um programa publicitário para os caminhos de ferro a uma receita médica, Auden não prescreve confins temáticos, de tom e de argumento à sua poesia. Pode falar de tudo. Varia, retoma, comenta outros textos, divaga solenemente e humoristicamente sobre a história da civilização a que pertence, esboça notas de diário e bisbilhotices teológicas ou sexuais sobre personagens históricas e os seus próprios amigos. Usa abundantemente a forma da epístola em verso e do diálogo. Escreveu em verso um libreto de ópera para Igor Stravinsky (*The Rake's Progress*). Por vezes ajuíza quase ferozmente a sua própria época. Por vezes joga e brinca amavelmente consigo mesmo e o seu próprio círculo. Por vezes exprime a sua gratidão de criatura terrestre e hu-

mana ao supremo ente divino que com tanta sabedoria distribuiu qualidade e quantidade pela ordem do mundo. As suas frases em verso são constantemente governadas por uma arte da ligação discursiva e musical. Diferentemente dos simbolistas, dos poetas puros, dos herméticos, diferentemente dos visionários e dos novos metafísicos, diferentemente dos surrealistas mas também de Pound e Eliot, em Auden não encontramos fusões de imagens e combinações por pura analogia, não encontramos também a técnica da imagem única que brota do vazio e das trevas, e não encontramos *collages* ou montagens de fragmentos. Os seus versos são funcionais em relação à expressão de ideias e de sentimentos definidos. A teatralidade da sua versificação, às vezes parodística e às vezes oratória, reconduz a poesia às dimensões da conversação, da sátira, da écloga, da invectiva, do ensaio e do sermão. Até a dita conversão cristã de Auden poderia ser interpretada, pelo menos em parte, como necessidade de uma mais consistente organização formal do pensamento e da experiência: isto é, necessidade de uma retórica, de uma estilística da vida moral e psíquica, nas diversas gradações do privado ao público.

Numa outra região literária, vasta, prestigiosa e bem conhecida no estrangeiro como a francesa, foi porventura Francis Ponge, mais do que qualquer outro, quem fez notar a oportunidade de uma viragem na poesia moderna. A literatura francesa é uma literatura que exhibe viragens repentinas, clamorosas inversões de tendência. É certo que é uma literatura sumamente ordenada e organizada, na qual a exploração racional dos recursos garantiu sempre uma extraordinária estabilidade e fecundidade produtiva. Mas é também uma literatura que faz periodicamente ir pelos ares o curso altivo e ordenado das suas tradições estilísticas. Em nenhum outro país ocidental tinha a poesia moderna radicalmente reelaborado, como em França, o seu código teórico e linguístico. Como a ideia de revolução, também a ideia de poesia moderna tinha encontrado em França o seu código mais perfeito e na aparência exportável: atraente e manejável como um elegante e desapiedado teorema.

De forma muito diferente de Auden, também Ponge poderia ser considerado protagonista de uma viragem «neo-clássica» (hoje dir-se-ia: «pós-moderna») em relação à poesia desenvolvida entre o simbolismo e a vanguarda surrealista. Como Auden, também Ponge despoja a linguagem poética do seu sublime impulso místico (às vezes heróico, e às vezes evasivo). Por vias opostas, renunciando explicitamente à versificação, também Ponge encaminha o trabalho da poesia *rumo à prosa*. Os bizarros ensaios poéticos ou poematos prosásticos de Ponge são interessantes sobretudo como programa de higiene mental para a desintoxicação da linguagem poética da massa das suas escórias líricas. Mas Ponge deixa-se amiúde cair, porventura sem o desejar, numa suave música da humildade prosástica, uma música que almeja ou corteja a prosa.

O bem intencionado rigor novo que o poeta, cheio de boa vontade, se propõe perseguir com os seus exercícios descritivos (descreve um seixo, uma aranha, um prato, etc.) é uma ideia de rigor, é uma posição de princípio que tem dificuldade em ganhar corpo, e cria, ao invés, sugestivos mas vácuos ectoplasmas verbais. Ponge finge poeticamente conduzir pela mão, como se para a escola, a poesia rumo à prosa. Mas os seus relatórios são os vestígios um pouco desbotados de um capricho em torno da precisão: umas relaxantes, desintoxicantes, mas talvez demasiado prolongadas férias dos géneros. Sem assumir nem a responsabilidade da prosa nem a da poesia, Ponge parece entreter-se com propósitos-divagantes.

É no decurso das suas pesquisas e nas suas várias experiências com as modalidades fundamentais da prosa que Italo Calvino, num certo ponto, encontra Ponge. Deste poeta insólito, a coisa que mais atrai Calvino é a discrição, a voz baixa, o hábito da modéstia, o tom submisso de quem faz demonstrações e «ensaios» para medir os vários esforços e incidentes de adequação das palavras às coisas. Calvino, nos anos setenta, escrevia os capítulos do seu *Palomar*, e fazia por isso, também ele, exercícios de descrição das coisas do natural. Mas já ao tempo das *Cidades invisíveis*, dez anos antes, experimentara aprisionar uma narração numa descrição: a fábula contável tinha-se transformado na fábula encerrada num emblema a contemplar na sua fidelidade inexaurível. Por fim, com as *Seis propostas para o próximo milénio*, que são uma espécie de autobiografia teórica de escritor, Calvino mostra a sua crescente atracção de prosador por certas qualidades e certos procedimentos da linguagem dos poetas. Ou pelo menos pela precisão analítica, descritiva e prosástica de certos poetas, como William Carlos Williams, Marianne Moore, Eugenio Montale e, sobretudo, Francis Ponge.

O amor de Calvino pela poesia não era desinteressado, mas egoísta e utilitário. Enquanto aumentava a concentração, ligeireza e rapidez da sua própria prosa aprendendo com os poetas, punha muito bem em evidência a substância, o substrato de prosa que torna resistente e vital o tecido estilístico de muitos poetas. Não só poetas antigos como Lucrecio e Ovídio, muito amados por Calvino, que raciocinam e contam, mas também poetas de Novecentos intensamente atraídos por mil aspectos do mundo visível e levados a transformar uma visão da mente numa acurada descrição e uma acurada descrição numa fábula moral.

Pergunto-me se no futuro não poderão ser os prosadores mais diversos, Proust ou Kafka, por exemplo, a influenciar os poetas.

Tradução: Osvaldo Manuel Silvestre

(O tradutor agradece a Alberto Sismondini e Lino Mioni o esclarecimento de algumas dúvidas)

NOTAS:

¹ O «Hermetismo» é uma corrente poética italiana da primeira metade do século XX. Surgida após a primeira Grande Guerra, alcança o seu momento de maior afirmação nos anos 30, sobretudo em Florença, com as revistas «Il Frontespizio» e «Campo di Marte». Define-se por uma rejeição da retórica poética e do sentimentalismo débil, retomando a lição do simbolismo e do pós-simbolismo. Integra por isso o movimento a que um pouco por toda a Europa se veio a chamar «poesia pura», buscando reconquistar para a palavra poética toda a sua carga expressiva e recorrendo sobretudo à metáfora e à analogia, fora dos intuitos comunicativos próprios da língua da tribo. Foram «herméticos», pontual ou duradouramente, Ungaretti, Quasimodo, Luzi, Gatto, Sinigalli, Bigongiari, etc. O «salto para fora da história», típico da poética hermética, que os próprios mais tarde defenderiam enquanto isolamento num espaço interior não assolado pelo triunfalismo fascista, viria posteriormente a ser objecto de crítica e áspera condenação pela geração neo-realista. [N.T.]