

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE LITERATURA
MESTRADO EM LITERATURAS PORTUGUESA E AFRICANAS DE LÍNGUA
PORTUGUESA

JULIO CESAR RODRIGUES CATTAPAN

**COMO NÃO MORRER NA CIDADE — ELEGIA, MEMÓRIA E
DESLOCAMENTOS NA POESIA DE JORGE GOMES MIRANDA**

NITERÓI

2015

JULIO CESAR RODRIGUES CATTAPAN

**COMO NÃO MORRER NA CIDADE — ELEGIA, MEMÓRIA E
DESLOCAMENTOS NA POESIA DE JORGE GOMES MIRANDA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para obtenção do Grau de Mestre em Literaturas Portuguesa e Africanas de Língua Portuguesa. Área de Concentração: Estudos de Literatura. Linha de pesquisa: Literatura, Teoria e Crítica Literária.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. IDA MARIA SANTOS FERREIRA ALVES

Niterói

2015

Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do Gragoatá

C368 Cattapan, Julio Cesar Rodrigues.
Como não morrer na cidade : elegia, memória e deslocamentos na
poesia de Jorge Gomes Miranda / Julio Cesar Rodrigues Cattapan. – 2015.
189 f.
Orientadora: Ida Maria Santos Ferreira Alves.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal Fluminense, Instituto
de Letras, 2015.
Bibliografia: f. 185-189.
1. Poesia portuguesa; história e crítica. 2. Miranda, Jorge Gomes, 1965-.
3. Literatura portuguesa. 4. Elegia. I. Alves, Ida Maria Santos Ferreira . II.
Universidade Federal Fluminense. Instituto de Letras. III. Título.

CDD 869.1

JULIO CESAR RODRIGUES CATTAPAN

**COMO NÃO MORRER NA CIDADE — ELEGIA, MEMÓRIA E
DESLOCAMENTOS NA POESIA DE JORGE GOMES MIRANDA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para obtenção do Grau de Mestre em Literaturas Portuguesa e Africanas de Língua Portuguesa. Área de Concentração: Estudos de Literatura. Linha de pesquisa: Literatura, Teoria e Crítica Literária.

Arguição da dissertação em 18/03/2015

Conceito: _____.

BANCA EXAMINADORA

Prof^ª. Dr^ª. Ida Maria Santos Ferreira Alves – Orientadora
Universidade Federal Fluminense

Prof^ª. Dr^ª. Maria José Lemos
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Prof^ª. Dr^ª. Tatiana Pequeno
Universidade Federal Fluminense

SUPLENTE

Prof. Dr. Luis Maffei
Universidade Federal Fluminense

Prof^ª. Dr^ª. Sofia de Sousa Silva
Universidade Federal do Rio de Janeiro

AGRADECIMENTOS

À minha esposa Carla, companheira de todas as horas, cujo afeto e apoio constantes abrandaram as aflições inerentes ao percurso.

À professora Ida Alves, pela mão sábia e segura que me tem guiado nos tortuosos mas sempre fascinantes caminhos da poesia portuguesa.

A Marleide Anchieta, amiga fiel com quem pude partilhar as angústias que acompanham o processo de escrita.

Aos professores da UFF que generosamente partilharam comigo o seu saber.

À minha família e aos meus amigos, pelo afeto e incentivo constantes.

Ao poeta Jorge Gomes Miranda, pelo que sua poesia me tem ensinado.

RESUMO

Estudo da poética de Jorge Gomes Miranda, com perspectiva interdisciplinar, no contexto da contemporaneidade urbana portuguesa. Análise de seus trajetos temáticos e escolhas formais como resposta às experiências citadinas em situação de crise existencial, social e estética. A escrita de poesia como estratégia de preservação da memória afetiva, com a configuração de espaços de sobrevivência de um humanismo que responda às experiências conflituosas da vida urbana contemporânea. O recurso ao lirismo elegíaco para enfrentamento do mal-estar que caracteriza o sujeito lírico e os personagens que transitam na poesia desse autor, marcada por certa narratividade. A linguagem poética como força de deslocamento e/ou transformação de percepções indiferentes do cotidiano urbano.

Palavras-chave: poesia portuguesa contemporânea; Jorge Gomes Miranda; crítica poética; literatura portuguesa; representação da cidade; elegia.

ABSTRACT

Study of the poetic work of Jorge Gomes Miranda, with an interdisciplinary perspective, in the context of Portuguese urban contemporaneity. Analysis of its themes and formal choices as a response to urban experiences in a condition of existential, social, and aesthetic crisis. Poetry writing as a strategy for preserving affective memory, with the configuration of spaces where a humanism can survive as a response to the troubled experiences of the contemporary urban life. The resort to elegiac lyricism as a way of handling the discomfort that characterizes the lyrical subject and the characters that wander in Miranda's poetry, which is marked by a certain narrativity. The poetic language as a force that shifts and/or changes the indifferent perceptions of the urban routine.

Keywords: contemporary Portuguese poetry; Jorge Gomes Miranda; poetry criticism; Portuguese literature; representation of the city; elegy.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	10
2. DISTOPIA URBANA	17
2.1. “Uma navalha junto da sua garganta”: terror e precariedade	17
2.2. “Este mundo, sem abrigo”: o nomadismo e a crise da identidade	41
2.3. “A lança ao peito dos dias”: o cotidiano em crise	61
3. REAÇÕES À DISTOPIA	88
3.1. “Escutei as confidências da sombra”: a escrita elegíaca	88
3.2. “A poesia guarde o que teceu o coração”: a memória dos afetos	124
3.3. “Confrontar o quotidiano com a dúvida metódica”: os deslocamentos de percepção	152
4. CONCLUSÃO	182
5. BIBLIOGRAFIA	186
5.1. Bibliografia ativa	186
5.2. Bibliografia passiva	186
5.3. Bibliografia geral	187

UMA PEQUENINA LUZ

Uma pequenina luz bruxuleante
não na distância brilhando no extremo da estrada
aqui no meio de nós e a multidão em volta
une toute petite lumière
just a little light
una piccola... em todas as línguas do mundo
uma pequena luz bruxuleante
brilhando incerta mas brilhando
aqui no meio de nós
entre o bafo quente da multidão
a ventania dos cerros e a brisa dos mares
e o sopro azedo dos que a não vêem
só a adivinham e raivosamente assopram.
Uma pequena luz
que vacila exacta
que bruxuleia firme
que não ilumina apenas brilha.
Chamaram-lhe voz ouviram-na e é muda.
Muda como a exactidão como a firmeza
como a justiça
Brilhando indefectível.
Silenciosa não crepita
não consome não custa dinheiro.
Não é ela que custa dinheiro.
Não aquece também os que de frio se juntam.
Não ilumina também os rostos que se curvam.
Apenas brilha bruxuleia ondeia
indefectível próxima dourada.
Tudo é incerto ou falso ou violento: brilha.
Tudo é terror vaidade orgulho teimosia: brilha.
Tudo é pensamento realidade sensação saber: brilha.
tudo é treva ou claridade contra a mesma treva: brilha.
Desde sempre ou desde nunca para sempre ou não:
brilha.
Uma pequenina luz bruxuleante e muda
como a exactidão como a firmeza
como a justiça.
Apenas como elas.
Mas brilha.
Não na distância. Aqui
no meio de nós.
Brilha.

(SENA, 1988b, p. 49-50)

1. INTRODUÇÃO

Este trabalho tem como objeto de análise a poesia de Jorge Gomes Miranda, poeta português nascido no Porto em 1965, com uma obra poética que já consta de treze livros publicados — o primeiro, *O que nos protege*, em 1995, e o mais recente, *Resgate*, em 2008. Propõe-se uma análise global dessa poesia, incluindo-se seus treze livros¹, numa abordagem que privilegia seu diálogo com o contexto social, com a realidade do mundo contemporâneo exterior ao poema. Esse tipo de abordagem revela-se inevitável quando se objetiva estudar uma obra poética atravessada pelas questões sociais que afligem os homens de seu tempo, repercutindo suas preocupações cotidianas no espaço aberto pela escrita. Parte-se, portanto, do entendimento de que, nas palavras de Ida Alves,

[...] estudar poesia não é restringir-se a abordagens radicalmente textualistas que consideram o poema um objeto fechado e autônomo, auto-referencial e auto-suficiente, mas sim uma textualidade também em movimento, que se abre ao fora de si, linguagem co-movida pelo mundo e movente de nossa percepção em relação aos outros. Palavra e mundo em ritmo dialógico permanente, provocando a partilha de afetos no espaço da pólis, por isso uma po-ética. (ALVES, 2013)

¹ Gomes Miranda publicou, até a conclusão desta dissertação, os seguintes livros de poesia: *O que nos protege* (1995), *Portadas abertas* (1999), *Curtas-metragens* (2002), *A hora perdida* (2003), *Postos de escuta* (2003), *Este mundo, sem abrigo* (2003), *O caçador de tempestades* (2004), *Pontos luminosos* (2004), *Requiem* (2005), *Falésias* (2006), *O acidente* (2007), *Velhos* (2008), *Resgate* (2008). Para facilitar as citações dos versos e poemas desses livros nesta dissertação, eles serão assim abreviados, respectivamente: OQNP, PA, CM, HP, PE, EMSA, CT, PL, RQ, FA, AC, VE, RG, seguidos do número da página.

Como o mundo que comparece na poesia de Miranda é essencialmente urbano, verificou-se, desde o início da pesquisa, a necessidade de buscar contribuições de áreas não diretamente vinculadas à teoria ou crítica literárias, mas que permitiam melhor compreender as questões sociais urbanas que permeiam os versos do poeta. Essa necessidade foi reforçada pela constatação de que o que há de mais interessante e produtivo na poesia de Miranda, tanto em termos formais e estilísticos quanto temáticos, faz-se em reação a uma cidade percebida como distópica, entendendo-se reação não necessariamente no sentido de resistência, mas no sentido de procedimentos e estados de espírito provocados ou estimulados por fatores externos. Assim, constituem formas de reação tanto a oposição combativa quanto o luto ou a melancolia, como também a configuração de uma linguagem poética que surge como resposta à distopia² urbana.

Optou-se, em vista disso, pela divisão da dissertação em duas partes: a primeira apresentaria a cidade grande contemporânea conforme percebida e descrita na poesia de Miranda; a segunda analisaria como essa poesia reage a essa cidade por meio da própria escrita.

A primeira parte, portanto, é mais descritiva do que analítica. Seu objetivo é expor o pano de fundo urbano configurado pela poesia de Miranda e sobre o qual ela busca atuar. Essa parte compõe-se de três capítulos. No primeiro, apresenta-se um cenário de terror, numa urbe extremamente violenta onde a vida cotidiana é sempre precária e ameaçada, e o cidadão sofre com a degradação dos valores humanos. O segundo concentra-se no nomadismo recorrente nesse meio, com a presença da figura

² Utilizamos, nesta dissertação, o termo distopia em seu sentido etimológico estrito, de origem no grego: “*dys*” (“ruim, infeliz”) + “*topos*” (“lugar”); portanto, “lugar ruim, infeliz”. O termo também tem servido para designar um tipo específico de ficção antiutópica, cujos representantes mais conhecidos são os romances *1984*, de George Orwell, e *Admirável mundo novo*, de Aldous Huxley. No entanto, em nenhum momento utilizamos o termo com esse último sentido, atendo-nos exclusivamente a seu sentido etimológico.

do nômade em busca de abrigo, de afeto e do restabelecimento de sua identidade fragmentada, num ambiente que já não fornece lugares de pertencimento nem referenciais identitários. No terceiro, descreve-se o cotidiano do homem nas grandes cidades capitalistas, regido por uma racionalidade burocrática e submetido a imperativos do consumo; cotidiano essencialmente solitário que compõe um cenário de crise das relações afetivas.

Essa primeira parte é transdisciplinar. Recorre a estudos de diferentes áreas — sociologia, urbanismo, antropologia e até psicologia — como forma de iluminar as questões urbanas presentes na poesia de Miranda e expor o modo como ela capta, com olhar preciso, as preocupações que assolam o mundo contemporâneo, neste se inserindo de forma visceral e intensa.

A segunda parte, também composta de três capítulos, concentra-se na análise propriamente dita da linguagem poética de Miranda, cujo interesse maior reside nas formas como ela reage ao mundo urbano distópico apresentado na primeira parte. Essa segunda parte é a mais importante e essencial da dissertação, pois tem como foco a própria escrita poética, o que justifica sua maior extensão e profundidade.

O primeiro capítulo dessa parte analisa o tom elegíaco que atravessa os versos de Miranda, entendendo-se a elegia não necessariamente como um lamento passivo, mas primordialmente como uma forma de reagir às mazelas do mundo, numa atitude que busca repará-las — ainda que oscilando entre a crença e a descrença nessa possibilidade — pela própria escrita poética, convocando uma coletividade, na qual se inclui o leitor, a agir para transformar a realidade.

O segundo capítulo dessa parte analisa dois pilares fundamentais da poesia de Miranda: o desejo de encontro com o outro e a memória afetiva. O outro — enquanto ente de afeto — e a memória são os principais refúgios para o homem num mundo

urbano em que não há abrigo, oferecendo refrigério num meio inóspito e ameaçador. A escrita poética apresenta-se como lugar de preservação dessa memória, não apenas porque a inscreve fisicamente na folha de papel, mas principalmente porque a torna objeto de partilha com os possíveis leitores, ancorando-a numa coletividade. Além disso, a própria poesia oferece-se ao leitor como um lugar de abrigo, onde ambos, poesia e leitor, entram em comunhão por meio de uma partilha de experiências de afeto e de memórias. A poesia e a memória afetiva configuram espaços de sobrevivência de determinados valores humanos, ameaçados pelos conflitos da vida urbana contemporânea.

O último capítulo trata dos recursos utilizados de forma recorrente pela poesia de Miranda — tais como a ironia ou a anáfora — para deslocar a percepção do cotidiano da cidade e, desse modo, incitar o leitor a modificá-lo. A poesia abandona qualquer hermetismo ou academicismo e privilegia a comunicação direta com o leitor. Aproxima-se fortemente do cotidiano deste como forma de tornar mais eficaz uma mensagem crítica que se pretende transformadora, a partir de uma vontade de liberar o homem de seus condicionamentos sociais por meio de deslocamentos em sua percepção, como se estes fossem o primeiro e indispensável passo para uma mudança mais significativa. O leitor é levado a perceber o automatismo e o esvaziamento afetivo de uma vida cotidiana aparentemente normal.

Portanto, a primeira parte apresenta os problemas, e a segunda as reações, de modo que, ainda que possuam uma certa autonomia, as duas partes dialogam entre si. Assim, o capítulo 3.1 responde ao capítulo 2.1, o 3.2 ao 2.2, e o 3.3 ao 2.3, ainda que se deva salientar que os capítulos não formam pares isolados, mas comunicantes, de modo que a mesma questão pode se apresentar, com vieses diferentes, em capítulos que não formariam par.

De fato, por conferir extrema importância à mensagem a ser transmitida, a poesia de Miranda caracteriza-se pela repetição — ainda que com variações — de determinados temas que lhe são caros (importante lembrar que a pedagogia também trabalha com a repetição), o que se refletiu na escrita deste estudo, que se viu obrigada a reiterar certas ideias para dar conta dos diversos matizes conferidos àqueles temas.

Como se pode perceber por esta apresentação da traça deste estudo, a poesia de Miranda se situa, no cenário da poesia contemporânea, no que Collot chama de “tendência hermenêutica”:

A poesia do século XX nos parece dividida entre duas orientações divergentes: uma tendência “hermética”, que privilegia o “fechamento do texto” e põe entre parênteses o sujeito e o objeto da escrita; uma tendência “hermenêutica”, que faz da linguagem o meio de uma interpretação de si e do mundo. [...] [Essa] divisão manifesta o desarranjo da consciência poética contemporânea, dilacerada entre a tentação da linguagem e a tentação do real.³ (COLLOT, 1988b, p. 7).

No entanto, ela parece não querer apenas interpretar o mundo, mas alterá-lo, ainda que com a consciência dos limites quase intransponíveis impostos por uma cidade adversa. Com efeito, o melhor dessa poesia, tanto nos temas quanto nas formas que elege, manifesta-se em suas reações a um mundo que ela percebe como em severa crise, aspecto comum à poesia moderna e contemporânea de um modo geral. Segundo Siscar,

[...] o sentimento de crise deve ser reconhecido como um traço característico, de natureza ética, da constituição do discurso literário moderno. [...] Desse mal-estar ou dessa crise derivam alguns de seus mais altos momentos, dos mais admiráveis de toda a história do gênero; não se trata, portanto, de uma mera circunstância, porém de algo que envolve a própria identidade do discurso poético. (SISCAR, 2010, p. 32)

³ “La poésie du XX^e siècle nous semble partagée entre deux orientations divergentes: une tendance «hermétique», qui privilégie la «clôture du texte», et met entre parenthèses le sujet et l’objet de l’écriture; une tendance «herméneutique», qui fait du langage le moyen d’une interprétation de soi et du monde. [...] [Cette] division manifeste le désarroi de la conscience poétique contemporaine, déchirée entre la tentation du langage et la tentation du réel.” (tradução nossa).

O permanente confronto entre o desejo de transformar o mundo e a consciência da quase impossibilidade dessa transformação leva a poesia de Miranda a um estado de oscilação entre, de um lado, uma forte distopia, e, de outro, uma crença utópica na palavra poética. De fato, sua eleição de dois poetas portugueses do século XX como referências importantes parece revelar essa oscilação: Joaquim Manuel Magalhães e Jorge de Sena, presenças frequentes na poesia de Miranda sob a forma de dedicatória de poema ou de citações e referências a ambos. Do primeiro, ela se aproxima pela distopia urbana associada a uma preocupação com o cotidiano⁴. Com o segundo, ela compartilha a crença no compromisso ético da palavra poética com o mundo.

No cenário da poesia portuguesa mais recente, a obra poética de Miranda é difícil de situar. Numa primeira impressão, ela parece se identificar com os chamados *poetas sem qualidades*, o que é sugerido nas dedicatórias de dois poemas, um a Manuel de Freitas (“Comédia humana”, de *Este mundo, sem abrigo*, 2003), e o outro a José Miguel Silva (“Toshiba satellite”, de *Pontos luminosos*, 2004). De fato, o prefácio de Manuel de Freitas à antologia dos poetas sem qualidades aponta algumas características desses poetas que poderíamos atribuir também a Miranda: a estreia literária na década de noventa do século passado, a capacidade de comunicar, e “um sentido agônico [...] e sinais evidentes de perplexidade, inquietação ou escárnio perante o tempo e o mundo em que escrevem” (FREITAS, 2002, p. 14). Além disso, assim como Joaquim Manuel Magalhães (eleito, por Freitas, como uma espécie de ícone da poesia sem qualidades), a poética de Miranda exhibe a “cicatriz pungente de um tempo que é o nosso e das cidades e perfídias que nos matam” (idem, p. 13).

No entanto, as semelhanças, apesar de significativas, não vão além dessas, e incluir Miranda no *grupo* dos poetas sem qualidades seria arriscado. Para além do

⁴ Obviamente, não considero aqui o livro *Um toldo vermelho* (2010), que, além de destoar da poesia anterior de Joaquim Manuel Magalhães, foi publicado posteriormente ao livro mais recente de Miranda.

motivo óbvio de não comparecer na antologia de Freitas, a poesia de Miranda traz uma característica essencial para o afastar daí: a crença na transformação da realidade pela palavra poética, não se restringindo, portanto, a exprimir um “sentido agónico”, nem a manifestar com indiferença a “cicatriz de nosso tempo”. O desejo de intervir no cotidiano do leitor, de libertá-lo de um automatismo alienante e incentivá-lo a resgatar seus afetos perdidos, engendra uma linguagem poética que o situa num lugar ímpar na poesia portuguesa recente.

Esta dissertação é motivada, portanto, pelo desejo de mostrar por que ela ocupa esse lugar ímpar, de revelar a complexidade que a constitui, escondida por trás de uma aparente simplicidade que alguns confundem erroneamente com simplicidade, como se o hermetismo fosse necessário e indispensável para se atingir uma linguagem poética complexa e inovadora; como se a capacidade de comunicar fosse um demérito e um indício de um suposto descuido no trabalho com a forma. A simplicidade e a comunicabilidade da poesia de Miranda resultam, ao contrário, de um intenso e apurado trabalho com a linguagem poética, como aqui se tentará demonstrar.

2. DISTOPIA URBANA

Na poesia de Gomes Miranda, a cidade configura-se por meio de uma relação com o sujeito lírico ou com os personagens poemáticos muito próxima de um paroxismo de tensão e conflito. O ambiente urbano não se revela propício à construção de identidades e sentidos existenciais, nem à inscrição de desejos. Há uma percepção da cidade enquanto lugar da violência, da decadência do homem, da perda de referências identitárias, da impossibilidade de pertencimento e abrigo, da crise das relações afetivas. A vida cotidiana na cidade é submetida a uma racionalidade controladora do homem, segundo uma lógica capitalista direcionada à produção e ao consumo.

2.1. “Uma navalha junto da sua garganta”: terror e precariedade

A cidade grande apresenta-se na poesia de Miranda como lugar da precariedade de uma vida cotidiana medíocre, sempre ameaçada por um meio violento em que o corpo é constantemente agredido, o ser humano se degrada, a morte está sempre à espreita, e o pânico ou o terror são os sentimentos que ocupam diariamente as mentes dos cidadãos, de modo que sobreviver na cidade torna-se quase impossível. Em “Paris,

a irrepitível luz de agosto”, a capital francesa é atravessada pela tensão entre a beleza artificial do lugar turístico e a dificuldade cotidiana de nela viver:

Primeiro foi o friso de mármore dos amantes no Museu do Louvre.
Depois, na estação de metro Busenvall, vimos dois rapazes serem espancados por cabeças rapadas aos gritos: «pédés, pédés». Na biblioteca do Pompidou, junto às estantes da literatura eslava, um grupo de homens: chegaram, sentaram-se no chão e começaram a tirar dos bolsos, de sacos de plástico baguetes, salsichas, sumos. Noutro canto, eram os livros portugueses, um jovem todas as tardes fazendo flexões. Num baloiço, duas crianças negras a desejosa de subir mais alto caiu e magoou-se a valer. Nas manhãs de quinta-feira da barbearia saía música árabe. Nas bancas os pregões, numa língua que muitas vezes te parece mais tua do que aquela que deixaste para trás. As medidas, o peso o olhar a balança eu vi as vozes erguerem-se qual uma tenda no deserto quando passava uma mulher muito bela. Nos jardins da Casa Rodin (imagem turística) deste-me a beber a irrepitível luz de Agosto. Paris um graffiti, escrito em português, em St. Germain des Prés numa rua entre a Gallimard e a La Hune: «o que falta à vida para ser um abismo enamorado?»

(CM, 35-36)

Um contraste se estabelece entre a Paris ideal dos pacotes turísticos e a Paris cotidiana adversa. Já nos primeiros versos, a imagem dos amantes no friso de mármore do Museu do Louvre, lugar turístico por excelência, destoa drasticamente da cena seguinte de espancamento dos homossexuais. A cidade mostra-se acolhedora nos espaços geralmente constantes daqueles pacotes, que oferecem a beleza dos jardins da Casa Rodin, “imagem turística”, com a sua “irrepitível luz de Agosto”, período de alta temporada. Os jardins constituem um lugar artificial, controlado e ordenado em meio ao caos urbano, espaço convertido em mercadoria para consumo dos visitantes, onde os

conflitos sociais são ilusoriamente apagados. Na Paris cosmopolita, qualquer um se torna consumidor, nela se fala a linguagem universal do comércio, cujas unidades de medida todos podem compreender, parecendo uma língua “mais tua do que aquela que deixaste para trás”.

Mas na estação de metrô — espaço diariamente frequentado pelos moradores da cidade, em contraste com os lugares turísticos visitados de modo breve e superficial —, os jovens neonazistas vêm desmentir a cidade supostamente acolhedora das diferenças. É nesse espaço cotidianamente vivido que a cidade revela sua verdadeira identidade. A alteridade é relegada a uma posição marginal, eliminada pela violência ou obliterada pela indiferença: se, por um lado, a biblioteca do Pompidou representa o cosmopolitismo parisiense, com estantes dedicadas às literaturas dos mais diversos países, por outro lado essas estantes reduzem-se a cenário de fundo para lanches de estudantes ou trabalhadores, ou para exercícios físicos. O padrão branco europeu impõe-se como condição para a ascensão social: a criança negra desejosa de subir mais alto cai do balanço e se fere. É o sujeito lírico imigrante, na sua condição de não-parisiense, portador do olhar da alteridade, que é capaz de perceber a Paris não destinada aos nativos e aos turistas. Um outro estrangeiro vem denunciar com seu grafitti — elemento subversivo da ordem asséptica imposta pelo meio urbano — uma cidade em falta, adversa ao enamoramento. O português em que foi escrito sugere que esse estrangeiro vem de países considerados periféricos no contexto mundial, tanto dentro da Europa quanto fora dela. É a posição à margem, tão cara à poesia de Miranda, que permite avaliar criticamente o centro e apontar a cidade como lugar de intolerância à alteridade, denunciada nos versos de um outro poema: “na cidade / vão escasseando os lugares abertos / a todas as idades e crenças” (EMSA, 54).

Os modos de perceber as grandes cidades modernas eram atravessados por uma contradição: de um lado, uma percepção eufórica, em que a urbe se apresentava como uma promessa de alegria, de realização plena das potencialidades do homem, de acolhimento e integração das diferenças; de outro lado, uma percepção disfórica, segundo a qual a cidade ameaçava destruir totalmente o homem, num fim apocalíptico cada vez mais próximo. Segundo Marshall Berman,

Ser moderno é encontrar-se num ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, transformação de si e do mundo — e, ao mesmo tempo, que ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos. Os ambientes e experiências modernos cruzam todas as fronteiras da geografia e da etnicidade, da classe e da nacionalidade, da religião e da ideologia; nesse sentido, pode-se dizer que a modernidade une toda a humanidade. Mas trata-se de uma unidade paradoxal, uma unidade da desunidade; ela nos arroja num redemoinho de perpétua desintegração e renovação, de luta e contradição, de ambiguidade e angústia. Ser moderno é ser parte de um universo em que, como disse Marx, “tudo o que é sólido desmancha no ar”. (apud HARVEY, 2012, p. 21)

As opiniões sobre a grande cidade moderna transitavam, portanto, entre o medo e o entusiasmo. Acreditava-se ainda, contudo, que, por meio de um projeto urbanístico bem elaborado e executado, e com o auxílio da ciência e da técnica, as mazelas urbanas seriam sanadas, e a cidade passaria a ser regida e ordenada por uma razão científica de cunho progressista, proporcionando ao cidadão um bem-estar como jamais houve antes. Para os partidários dessa crença,

[u]m certo racionalismo, a ciência, a técnica devem possibilitar resolver problemas colocados pela relação dos homens com o meio e entre si. Esse pensamento otimista é orientado para o futuro, dominado pela ideia de progresso. A revolução industrial é o acontecimento histórico-chave que acarretará o devir humano e promoverá o bem-estar (CHOAY, 2010, p. 8).

No entanto, as opiniões otimistas entram em sério declínio a partir da Segunda Guerra Mundial, principalmente com o horror representado por Auschwitz e pela explosão das bombas nucleares, que provocaram o extermínio de vidas humanas e a devastação de duas cidades numa proporção jamais vista antes. A crença no bem-estar

progressivo da humanidade por meio do desenvolvimento científico sofre um sério abalo: se antes a ciência era a peça fundamental de uma visão eufórica da modernidade, agora ela vem a ser um agente de destruição, de terror, alimentando uma visão disfórica quanto aos rumos do homem moderno. A ciência não é mais considerada capaz de emendar as mazelas urbanas; antes produz e alimenta novos fatores de degradação da vida nas grandes cidades. Estas deixam progressivamente de ser vistas como lugares de utopias e consolidam-se como espaços distópicos nos quais quase não é possível habitar. Nas últimas décadas do século XX, a percepção de uma irremediável distopia urbana vem agravar-se com a derrocada das grandes utopias político-sociais, notadamente o comunismo e o socialismo. A cidade como o lugar da concretização de um projeto coletivo, de um futuro construído a partir de ações no presente, cede espaço para uma urbe cujo único tempo possível é o presente imediato sem projeções num porvir. Cidade, portanto, sem futuro, condenada a viver em meio às ruínas da modernidade.

A poesia de Miranda situa-se num mundo pós-utopias, em que a euforia quanto à qualidade de vida nas cidades modernas já não tem mais lugar, e a grande urbe do início do século XXI surge como lugar destrutivo, arruinado, sem possibilidade de convívio real, reflexo da decadência ética do homem, inaugurando um “milénio de míseras vozes” (FA, 10), “no ano da desgraça de MMI” (FA, 17). Quando se vislumbra nessa poesia uma cidade como lugar de utopia, é geralmente para ser desmontada pela ironia ou pela denúncia, que vêm revelar a falsidade de um mundo urbano vendido pelos discursos oficiais — principalmente pelos discursos midiático e publicitário — como um lugar de realização plena do homem.

A percepção de uma urbe distópica é geralmente ampliada para a percepção de um mundo arruinado. As críticas acerbas ao mundo contemporâneo, tão profusas na poesia de Miranda, são geralmente críticas à cidade, visto que a natureza e o campo,

como se verá mais adiante, apresentam-se como um idílio agonizante ou já perdido, invadido pelo espaço urbano degradado.

A violência surge como o elemento de maior peso na configuração dessa cidade distópica, em que a figura do outro é frequentemente ameaçadora. Por vezes, ele representa uma ameaça sutil e implícita: um outro que se mantém à espreita, em posição de ataque iminente, com seus “olhares predadores” (PE, 58), suas “garras polidas” (OQNP, 38), suas “solicitações / amáveis como punhais” (HP, 81). O que é mais comum, entretanto, é a violência que se concretiza em ataques ou agressões físicas. Em “Adenda a um romance por escrever”, mesmo a casa, considerada geralmente o melhor abrigo contra a violência urbana, é atacada por agressores desconhecidos:

A casa a que chegamos às seis da manhã
apresentava grafittis insultuosos nas paredes.
Flores e vasos quebrados.
Há três semanas que a habitávamos,
as latas de tinta amontoavam-se ainda
na garagem.
Regressados de um fim-de-semana prolongado
a ira deu lugar à revolta e esta ao cansaço.
Uma vez mais um passo adiante:
luvas, balde e esfregão,
a chaleira ao lume.
(EMSA, 25)

Viver na cidade é sempre correr o risco de ser agredido pelos outros habitantes, numa relação de ódio de todos contra todos que a transforma num campo de batalhas em que o corpo tem sua integridade constantemente em perigo:

E de nada serve pelos restantes dias
mostrarmo-nos compassivos
de nós mesmos, com a certeza de que
em todas as praças há um corpo apedrejado,
(EMSA, 44)

Convalescente, quatro tiros no braço
e joelho direitos após uma rixa de bar,
(HP, 37)

Raro é o dia em que o sol se põe
sobre esta magnífica cidade
sem que os gritos de alguém a ser espancado

sejam emoção real e não televisionada
(CT, 64)

O destino? Em plena noite urbana,
numa rua sem saída,
uma navalha
junto da sua garganta.
(FA, 31)

Por vezes, a violência radicaliza-se em cenas de espancamento, como em “Paris, a irrepetível luz de agosto”, citado anteriormente, ou no poema “Imigrante de Leste”, em que a busca por melhores condições de vida em outro país revela-se tragicamente ilusória:

Os muros, a indiferença, as horas
de subjugação, tudo isso pensou
deixar para trás
e a namorada de olhos esplêndidos.
Na segunda noite na Praça da República
espancaram-no, roubaram-lhe o dinheiro
e o passaporte.
Levantou a cabeça.
O dia da independência do seu distante país
findou com o seu corpo,
fonte de grandiosidade,
símbolo de momentos
de ímpeto, deleite e volúpia,
numa obra pública soterrado.

Um jovem entre os vinte
e os vinte e três anos.
(EMSA, 21)

A urbe apresenta-se como lugar privilegiado da morte: “Outros convites para a morte dominam / a manhã industrial da cidade.” (EMSA, 53). Cidade e morte aparecem como elementos estreitamente associados, configurando um lugar que inviabiliza qualquer possibilidade de habitar, que torna cada vez mais próximo o fim de toda a existência: “Na cidade sucediam-se os massacres, / as emboscadas. Os habituais embustes.” (CM, 38). A morte surge como entidade totalitária e onipresente no meio urbano:

Sob os telhados, nas janelas mais altas
irrompe a música, o olhar áspero,
as blasfêmias — não há canto seguro
no mundo.
Por todo o lado o desapontamento,
os versículos da morte.
(PE, 25)

A percepção de que a morte habita todos os espaços do meio urbano conduz à sensação angustiante de perigo iminente. São recorrentes, nesse sentido, vocábulos no campo semântico da “ameaça”, do “prenúncio”, do “agouro”, do “pressentimento”, do “aviso”, em versos que anunciam uma tragédia prestes a acontecer:

Não é que não estivesse avisado:
à entrada da cidade uma falta de árvores
antecipava o fracasso.
(EMSA, 46)

agora que tudo ameaça ruir
à nossa volta e nem uma pedra
onde repousar ferido ombro
nos consentem.
(OQNP, 37)

Na distância, ave rapace,
faca pontiaguda e delinquente,
a dor
de visita esta noite aos lugares
derradeiros da cidade.
(PL, 51)

escapa-se dos seus olhos uma lágrima,
inútil prenúncio do desenlace.
(EMSA, 20)

O “alarme” é particularmente recorrente, anúncio desesperador do perigo que se aproxima:

Acossado
à meia-noite
numa praça de táxis,
ao redor, rostos convulsos,
alarmes, gritos.
(HP, 58)

Da cidade chegam notícias alarmantes
(CM, 31)

É tudo o que temos, nesta noite
acesa com alarmes na pupila,

sirenes nos tímpanos,
antes de tudo findar no túmulo
do poeta desconhecido
ou na vala comum.

(PL, 27)

No entanto, importante frisar que essa sensação de insegurança generalizada é temporalmente localizada: ausente outrora, ela assola especificamente a urbe do fim do século XX e início do XXI:

A cidade

Havia uma rua íngreme que subíamos
muitas vezes, talvez te lembres.
A cidade ainda não estava
aferrolhada: perigos sem dono,
olhares inconsequentes
face ao horizonte infecto;
ainda permitia que a criança
fugisse ao redil.

Não conhecias a súplica ou a invocação
e preenchias os teus dias com gestos leves,
solicitudes.

(RQ, 68)

ANOS 70

Esse bairro, na cidade dolente,
irradiava circular segurança:
aí a morada, hoje derruída,
da amizade, chegada a noite,
não necessitava de ferrolho;
aí ninguém, nem mesmo a chuva,
tinha motivos para estar de sobreaviso.
Sentimento de alarme, proximidade de perigo,
encontrou-o, mais tarde, nos sítios
onde existe funda oposição
entre o conhecimento e a liberdade.

(PL, 35)

Estabelece-se, portanto, um contraste radical entre uma cidade vivida de forma livre no passado e uma urbe distópica e degradada do presente, numa espécie de nostalgia utópica. O lugar desejado não se projeta para o futuro, mas exige um retorno impossível ao passado. A utopia da poesia de Miranda remete-se, portanto, ao tempo

pretérito, tornado um não-lugar caracterizado como um *eutopos*, uma eutopia, um lugar bom irrecuperável.

Frente à violência urbana, o medo generalizado apresenta-se como o sentimento mais característico do homem do novo milênio. A morte que habita a cidade é acompanhada do medo e da insegurança que habitam o cidadão:

O MEDO II

Aprendes. Esqueces. Lembras.
Tornas a aprender.
O medo caminha a teu lado
como uma sombra.
Uma culpa. Uma dor insepulta.

Dos outros, escutas certezas,
projectos, opiniões.
As vezes, perguntam-te
pela equação do futuro.
Guardas o silêncio.
Perguntam de novo.

E quando finalmente vais para falar,
o medo fala por ti.

(PL, 63)

Os rios morrem, as árvores adormecem
no outono e as marcas de tristeza
que há na ganga dessas raparigas
e rapazes que moram a mesma rua,
o mesmo medo,
continuam;

(OQNP, 59)

Pelo caminho, ainda que o rádio ligado
numa estação noticiosa
atribuísse à manhã plenitude,
a impressão de insegurança e opacidade
persistia sempre que olhava para fora.

(RG, 7)

Em verdade, o medo existe onde há homens convivendo entre si e com o meio, em qualquer sociedade de qualquer época. Segundo Lefèbvre (1969, p. 63), o medo sempre intermediou a relação entre o homem e o mundo, atuando como um agente importante para a criação de mecanismos de defesa e proteção que garantam a sobrevivência. Ele é o principal estímulo à relação com o sagrado, como forma de tentar

neutralizar as ameaças oriundas do meio. No poema “O medo”, Miranda parece corroborar essa noção:

Com o tempo acabamos por perceber
que o medo é a última oportunidade,
a luz que nos mantém precavidos
acerca do terror que nos cerca.
(EMSA, 45)

No entanto, o século XX assiste ao paroxismo do sentimento de medo, resultando num terror generalizado e difuso:

O terror substitui o medo: terror perante os perigos da guerra atômica, perante as ameaças de crise econômica. Terror não já em relação à natureza, mas à sociedade, apesar da passagem à racionalidade ideológica e prática. O terror não suprime os medos; pelo contrário, une-se a esses medos. As pequenas superstições da quotidianidade não são nessa altura suprimidas, mas «sobredeterminadas», suplantadas por grandes elaborações ideológicas contrárias à racionalidade [...]. (LEFÈBVRE, 1969, p. 63)

Na poesia de Miranda, a atualidade é o tempo do “terror que nos cerca” (EMSA, 45), do “pânico matinal” (RQ, 84), do “pânico da normalidade” (PE, 34) que constitui o cotidiano da cidade contemporânea, lugar por excelência do terror que vem mesmo invadir a vida doméstica:

Por momentos escuto o canto de
um pássaro na varanda,
antes de a buzina de um carro
me arremessar para o terror da manhã.
(CM, 39)

Compõem esse terror a decadência dos valores humanos e a precariedade da vida urbana, aspectos recorrentes na poesia de Miranda. Em “Prece”, a degradação de valores do mundo contemporâneo exacerba-se e generaliza-se:

Senhor, embora eu seja egoísta, e prefira conduzir
os meus passos até junto da orla do mar,
onde o silêncio cresce longe de ervas,
bairros degradados e seringas,
sou uma tua criatura.

Senhor, embora eu seja cobarde e prefira conduzir
os meus passos até onde o ar é mais puro
e esqueça os vagões selados, o tráfico de armas
e o comércio de órgãos,
sou uma tua criatura.

Senhor, embora eu seja vil e prefira conduzir
os meus passos até esse lugar
onde também se tecem os embustes, as ciladas
e a traição,
sou uma tua criatura.

Senhor, embora eu seja falso, cruel, delator,
rapace e usurário,
sou uma tua criatura.

(HP, 75)

O mundo contemporâneo é assolado pelas drogas, pela violência, pela comercialização da vida humana, pela degradação ambiental. Nem mesmo o meio natural — tantas vezes considerado na literatura o único lugar a salvo da corrupção do homem — consegue escapar, sendo também conspurcado pelos “embustes”, pelas “ciladas” e pela “traição”. Não há, portanto, qualquer espécie de refúgio para os habitantes desse mundo, corrompidos inevitavelmente por ele: o sujeito degrada-se com o meio, tornando-se “egoísta”, “vil”, “falso”, “cruel”, “delator”, “rapace”, “usurário”. A “prece” soa irônica, um pedido de misericórdia para uma sociedade e um homem indignos de comiseração, incapazes de serem salvos. A impotência de Deus parece realçada por uma distopia onipresente e onipotente, da qual não é possível fugir.

Num poema significativamente intitulado “Auto-retrato”, o sujeito não descreve a si mesmo, mas o mundo distópico, como se a degradação do ambiente exterior compusesse o retrato do próprio homem, numa relação de degeneração recíproca:

Nos outros livros, em verdade, afirmei
aquilo que neste, claramente, coloco em dúvida:
a tenaz esperança de um mundo capaz de escapar
ao eterno alinhamento de violência e impiedade.

Findo um milénio de pássaros agonizantes,
e no início de um outro, tudo vejo capitular
de novo: a cidade de ninguém, abatida
por construções clandestinas, desabamentos;

entre amigos, vocábulos de aspereza
comprometendo o entendimento;
negrura sem interrupção e homicida

nos gestos que dantes reflectiam o amor;
a perda lancinante do conhecimento
da poesia às mãos de ressentidos e diletantes.
(EMSA, 11)

Numa espécie de palinódia, o sujeito nega qualquer possibilidade de esperança na salvação da humanidade. Novamente, não é possível escapar da distopia: a violência parece eternizar-se, a cidade é um lugar em ruínas, as relações afetivas entram em crise, a comunicação entre os homens é comprometida, e mesmo a poesia encontra-se ameaçada. O mundo “capitula”, e com ele parece capitular o próprio sujeito. Primeiro poema de *Este mundo, sem abrigo*, “Auto-retrato” anuncia a visão distópica que predominará nesse livro, segundo a qual o homem e o meio degradam-se mutuamente.

O próprio corpo agoniza. A degradação do espaço citadino engendra a degeneração dos corpos que nele habitam ou transitam, numa relação em que o homem é cada vez mais impotente frente à cidade, acometido por uma espécie de “câncer urbano”:

Outrora crescendo ao ritmo fértil
das estações,
vai hoje nocturnamente
pelo dédalo urbano
crivado de mordças,
tumores que importa (na opinião dos
estrategas) extirpar.
(HP, 28)

O corpo em meio urbano é um organismo doente em estado grave, a cidade assemelhando-se a uma sala de emergência: “A cidade, qualquer cidade, / um Banco de Urgência.” (RQ, 23). A urbe põe o corpo em estado de periclitamento iminente:

Comecemos pelo fim: este corpo
sujeitado aos fumos da siderurgia nacional,
aos arditos discursos

sobre contensão salarial,
onde vai encontrar maneira de resistir
ao ano que ainda vai a meio?
(PE, 18)

Outras vezes, entretanto, essa relação é invertida, revelando uma afetação mútua entre homem e meio: a própria urbe adoece, destruída por aqueles que a habitam, como um organismo vivo que agoniza, numa espécie de “estertor urbano” (FA, 10) de “cidades indefesas” (FA, 27): “esses lugares infectos da cidade dolente” (EMSA, 60); “A cidade a essa hora é um corpo / deitado numa maca / que ninguém tenta reanimar” (AC, 30). Recorrente, nesse sentido, a imagem da urbe devastada ou desgraçada pelo homem: “esperava ser um dia / libertado do jugo de lembrar o que via / ao redor, na cidade devassada.” (PL, 29); “descobri que a cidade tinha sido devastada / por uma horda de bárbaros.” (CT, 50); “a paisagem destruída por gritos atrozes” (FA, 26); “chegaste a uma cidade / de violência reprimida, / caída em desgraça” (HP, 39).

Em “Lisboa”, a capital portuguesa sofre com seus habitantes, numa relação de partilha da dor, em que afetar e ser afetado são indissociáveis. A cidade impiedosa agora humaniza-se, ganha voz, apresentando-se mais solidária do que seus próprios habitantes:

Ouço o apelo inútil dos deserdados
que neste distante e tumultuoso reino
cauterizam as imagens
de um céu eivado de sangue

e não sei encontrar para eles palavras
ou gestos de compaixão,
fechada que estou na minha dor
de um porvir esculpido de vidros acres
junto a mais um corpo
esfacelado no alcatrão.
(PE, 20)

A queda moral do homem citadino materializa-se na imagem marcante dos recém-nascidos no lixo, como corpos desprezados e descartados pela urbe:

A subtileza verbal, os jogos de palavras
e o ritmo da poesia feridos
irremediavelmente
no dia em que os recém-nascidos
começaram a aparecer nos contentores.
(PE, 17)

O novo milênio assiste ao “naufrágio das leis e costumes” (EMSA, 13). O tempo presente, “tal um verme, / rasteja” (RQ, 30), “um tempo pardo e taciturno” (EMSA, 69), “esterilizado de ilusões” (RG, 25). A humanidade apresenta-se como uma “espécie condenada” (HP, 53). O mundo contemporâneo, enfim, está irremediavelmente degradado, moralmente decadente, o que parece simbolizado nas imagens recorrentes do lixo, da ruína, dos destroços, dos restos, das cinzas. Os detritos compõem frequentemente o cenário urbano: “junto a estátuas de heróis e monumentos / se amontoam pedaços de pizza, / copos de Coca-cola e jornais.” (HP, 78); “os arbustos cobertos de detritos” (HP, 79); “o lixo em monturos / habitacionais” (EMSA, 15). Na urbe, tudo parece se degradar e se converter em lixo, até mesmo as palavras e os corpos: “a cidade cambaleia até ao rio, dissonante. / Pelas ruas abandona corpos, desejos, / palavras, matéria em decomposição.” (FA, 36). As ruínas ou as edificações prestes a desabar vêm simbolizar a decadência e a precariedade da vida na cidade:

Acabam sozinhos nos arredores,
em prédios novos
que ao fim de dois anos abrem fissuras
nas paredes e nas canalizações.
(EMSA, 56)

O táxi que o trouxera do aeroporto
por rotundas e ruas desfalecidas
circundava o jardim, fronteiro ao hotel
(RG, 7)

Apesar de viver num limite
de prédios áridos, ruas que parecem destroços
devolvidos à superfície
(FA, 24)

Longe, num rumor, quase latido,
a cidade decompõe-se,
despoja-se dos sentimentos filiais.

A imagem das fábricas em ruínas denuncia, por sua vez, a falência de um modelo de civilização e progresso criado com a Revolução Industrial: “este inverno inscrito / entre as vias rápidas / e as fábricas em ruínas” (PE, 84).

A precariedade caracteriza a vida cotidiana na cidade contemporânea. Em “Sabor a cinza”, o próprio título do poema já sugere essa precariedade, cujos indícios podem ser percebidos nos detalhes mais banais do dia a dia do homem urbano:

Levanta-se. Um sabor a cinza
e a papel de embrulho na garganta.
Da véspera recorda o ruído dum saco
de lixo contra a parede das traseiras do bar,
dois corpos atulhados, surpreendidos
pelos faróis dum carro
a alta velocidade.
Abre a torneira do lavatório
e recebe uma água turva.
Rasga o plástico que cobre as camisas
que trouxe há três dias da lavanderia.
Os jeans. As meias. As sapatilhas.
O elevador está uma vez mais avariado.
Nas escadas o senhorio empilha sorrisos
mostrando o andar devoluto.
As ruas carregam os seus passos,
a camisa
que nunca foi de um branco imaculado.
Atrasado para uma entrevista
escapa-se dos seus olhos uma lágrima,
inútil prenúncio do desenlace.

(EMSA, 20)

Inicialmente, o “sabor a cinza”, o amargor do personagem parece provocado por uma precariedade externa a ele, inerente ao meio urbano, representada pela imagem dos “corpos atulhados” em meio ao lixo, provavelmente em busca dos restos de comida desprezados pelo dono do bar. No entanto, o resto do poema vem mostrar que a precariedade é inerente ao cotidiano doméstico do cidadão: a água que recebe é turva, sua roupa desbotada, o elevador de seu prédio constantemente avariado, o andar devoluto, provavelmente após seus moradores serem despejados pelo senhorio por falta

de pagamento, revelando uma crise econômica que transcende o nível individual e coletiviza-se. O personagem amarga o desemprego, o que leva a crer que será ele o próximo despejado por inadimplência, e a perspectiva de melhora de sua situação não existe, pois já se prenuncia em seu atraso o fracasso da entrevista de emprego.

De fato, o trabalho urbano na poesia de Miranda apresenta-se em falta ou em condições precárias, geralmente enfrentadas pelos que vivem na periferia de uma sociedade capitalista, obrigados a contentar-se com o trabalho pesado e insalubre que ela despreza. O imigrante, particularmente, sofre essa condição. Responsável pela modernização de um Portugal atrasado, no contexto europeu, em seu processo de urbanização e industrialização, ele se revela a maior vítima desse mesmo processo:

AFRICANO, DO BENFICA

Numa carta talhada a golpes de martelo e cinzel,
cauterizou os dias de lazer desorganizados:
domingos do Terreiro do Paço até Santos,
o barco para o Barreiro,
Setúbal, de camioneta apinhada e andaimes
tombados.
Deixou de fora os amigos «lá das obras»,
um ucraniano e outro
mais a leste, com quem partilhava o quarto,
os arroubos de entendimento
com o capataz, o dinheiro que poupava
para dois pares de camisa
de flanela na Feira da Ladra.

Um homem tem a grandeza daquilo em que acredita,
e ele fingia diante da mãe o amor e a segurança,
escamoteando a precariedade e a infecção
dos dias.
Não morresse soterrado
nessa noite iria ver o Benfica
diante de um prato de caracóis
e um jarro de vinho tinto.

(PE, 65)

O canteiro de obras é destinado aos trabalhadores imigrantes, provenientes de países ou continentes economicamente periféricos no contexto internacional. Capazes, portanto, pela sua falta de opções, de aceitar os trabalhos mais precários e extenuantes. Eles submetem-se a um estado de semiescraavidão: a remuneração é tão ridiculamente

baixa que não chega para o aluguel de um quarto, que precisa ser dividido com outros imigrantes, e mesmo a compra de dois pares de camisa na Feira da Ladra — onde se vendem artigos de segunda mão a preços populares — exige os esforços de poupar dinheiro por um tempo, o que pressupõe que pouco ou nada resta mensalmente do ordenado. A camioneta apinhada e os andaimes tombados indiciam as condições precárias que ameaçam constantemente sua sobrevivência. Seu restrito lazer é o futebol e um prato de caracóis acompanhado de vinho, talvez as únicas distrações que sua renda permite. A “infecção dos dias” sugere condições insalubres não apenas no trabalho, mas também na habitação. Humilhado e envergonhado de seu estado, esconde da mãe a precariedade de sua vida, perde a dignidade, torna-se um homem apequenado, já sem crenças nem esperanças. A morte por soterramento, sempre em estado de iminência, apenas materializaria a morte simbólica que já experimenta em seu dia a dia.

O trabalho extenuante do operário conduz à sua degeneração. Em “Um dia de trabalho”, a oficina é o lugar de uma precariedade degradante:

Na exígua oficina de candeeiros
junto a um torno mecânico,
terra num vaso sem a planta,
pontas de cigarros,
garrafas de plástico
com diluente e aguarrás.
Desperdícios.

Por um postigo, o navio
na extremidade de um dia
nafragando em chaga e lodo.
(EMSA, 19)

A vida parece quase impossível nesse ambiente: o vaso cheio de terra já não tem mais planta, que morreu provavelmente devido à insalubridade da oficina. A fumaça dos cigarros e o cheiro do diluente e do aguarrás devem tornar difícil a respiração. A degradação do local é materializada pelos restos, pelos “desperdícios” e pontas de

cigarro. A degeneração do operário é o resultado de um dia de trabalho nesse ambiente, metaforizada pelo navio naufragando em chaga e lodo.

A precariedade do emprego afeta particularmente a juventude, perdida “nos sobressaltos de um emprego precário” (EMSA, 16), ou amargando a falta de um trabalho remunerado:

PRIMEIRO EMPREGO

Alguém chegara antes dele ao café.
Esperou na mesa ao lado.
Hesitantes, ansiosos os dedos
o contorcido rosto.
Gestos em tudo iguais aos de
outro corpo que já chegava.

Evitou as páginas da política, dos espectáculos, do desporto.
«Jovem precisa-se». Olhou de novo.
«Deve possuir experiência». Um sorriso
logo seguido de um esgar.

Talvez naquela manhã Deus andasse pelos campos
no alto mar a fazer os seus milagres.
Mas naquela terra não.

(CM, 61)

A oportunidade de inclusão do jovem no mercado de trabalho, afirmada inicialmente com um «Jovem precisa-se», é logo ironicamente negada pela exigência de experiência. Há indícios no poema de que essa ausência de emprego para os iniciantes é uma crise coletiva: os gestos ansiosos do personagem que consulta os classificados são “em tudo iguais” aos de um outro que chegava, sugerindo que ambos enfrentam o mesmo problema. A ausência de perspectivas para os jovens traduz-se no sentimento da ausência de Deus, na impossibilidade de uma crença no porvir.

Com efeito, a precariedade da juventude na Europa contemporânea distópica (porque em profunda crise) é tema bastante recorrente na poesia de Miranda. A juventude encontra-se “desordenada, / perdida” (EMSA, 60), “entre o ferro velho” (PA,

21), “enferrujada” (FA, 16), com “pregos [lhe] golpeando” (FA, 30). As drogas vêm frequentemente acentuar essa degradação:

Este poema começa nas escadas de um prédio abandonado,
um grupo de rapazes em poses pouco ou nada coreográficas
de tão inevitáveis que são os gestos
dobrados sobre a seringa,
à procura da veia mais saliente, roxa
de tanto procurarem o azul, a flor
que desabrocha à sombra das raparigas.
Apenas uma os acompanha pela cidade,
pelos desvios prematuros;
as demais estiolam diante do mar.
(EMSA, 12)

Os rapazes, abandonados como o prédio em que se encontram, compõem uma cena degradante, “pouco ou nada coreográfica”, que não se presta a um trabalho estético capaz de torná-la imagem artística, de aproximá-la de algum modo de um ideal de belo. Eles estão “dobrados sobre a seringa”, numa posição de curvatura submissa ao vício, em busca de uma evasão para um “azul” impossível, de uma realização sexual e afetiva que compense uma juventude decadente. As raparigas “estiolam”, degradam-se, desviam-se prematuramente, diante de um mar que parece não constituir mais uma possibilidade de evasão, mas antes uma barreira intransponível que as condena aos limites opressivos da cidade.

Em “Tinha tudo”, as drogas vêm interromper tragicamente uma vida promissora:

Tinha tudo o que não se pode ter:
talento e beleza.
Aquele, não o dilapidava em versos
manufacturados em série
ao gosto do tempo,
não.
Numa sala de aulas a palavra vergava-
-o em explicações que adolescentes
por desenfado bebiam.
«Um palminho de cara»
arrastava aos sábados à noite
pelos bares da capital.
Omisso
quanto a origens proletárias,
no seu sorriso
de quando em vez irrompiam

fagulhas da forja
de seu pai,
onde aprendera a temperatura certa
para os raros versos
que uma overdose impediu
viesse talvez um dia a escrever.
(PE, 62)

O título do poema soa terrivelmente irônico: o “tudo” que o personagem supostamente teria contrasta com o nada a que se reduz no final. A juventude apresenta-se apenas como um potencial interrompido, incapaz de ser atualizado numa sociedade que não oferece perspectivas aos jovens não pertencentes à elite: talvez a origem proletária do personagem não lhe tenha permitido o incentivo e os meios necessários para concretizar seus talentos artísticos.

De fato, o jovem não oriundo de famílias abastadas é marginalizado, tratado como delinquente de fato ou em potencial:

Depois da vitória do clube desportivo
na estrada Norte-Sul
irrompeu numa estação de serviço,
em busca de Patinhas e sandes de frango.
Com cães e à coronhada a GNR
deu-lhe as boas-vindas,
o fim-de-semana nos calabouços,
coberto pelo cachecol azul e branco.
Deliciados, os telejornais e as rádios
abriam com «os habituais actos
de vandalismo das claques».
Tinha quinze anos, a avó
entrevada em casa.
Por um triz, a advogada oficiosa evitou
que o juiz o despachasse para a Tutoria.
À saída lembrou-se: continuávamos
em primeiro.
(PE, 10)

Espancado pela Guarda Nacional, transformado em vândalo pela imprensa sensacionalista, resta ao jovem o consolo trazido pelo futebol. Fazer parte de uma torcida constitui-se talvez na única possibilidade que lhe resta de pertencer a um grupo social, visto que a sociedade, com seus poderes oficiais instituídos, condena-o à margem. A precariedade familiar é indiciada na doença da avó, e a condição financeira

da família não lhe permite sequer pagar um advogado, dependendo da justiça fornecida pelo Estado, eficiente na repressão, mas frágil no amparo social.

Aos jovens que buscam independência, lhes é destinada uma vida instável, numa liberdade mais amargada do que fruída:

UM AMIGO

Não tinha um quarto
a rajada de uma canção
o cheiro do sobrado
e tudo o que na vida amámos.

Surgiria diante da mãe
molhado até aos ossos.
Procuram uns assim a santidade.
Amiúde lhes perdemos o rasto.
(PA, 46)

Saídos de casa em busca de algum ideal de vida enobrecedor — uma “santidade” —, terminam sem abrigo, sequer um quarto, “molhado[s] até aos ossos”, em completa precariedade. Veem-se obrigados a abdicar da independência em prol da sobrevivência, retornando ao abrigo da casa materna. O verso final do poema sugere que esta é uma situação corriqueira, comum aos jovens vivendo num país que não lhes fornece possibilidades de se desenvolverem. Perde-se-lhes o “rasto”, numa sociedade incapaz de acolhê-los e orientá-los. A primeira pessoa do plural no último verso confere um caráter universal ao enunciado, chamando uma coletividade, que inclui o próprio leitor, à responsabilidade pelo estado de abandono e desorientação da juventude.

Num poema ironicamente intitulado “O futuro radioso”, os jovens veem-se diante de apenas duas opções: uma vida independente na penúria, ou a continuação de uma adolescência imbecilizada sob a prolongada tutela materna:

Ainda se vêem alguns
no fim da adolescência
saindo de casa
dispostos a correr riscos.

Sóbrios de mais

para poder continuar
vêm-se alguns.
Apenas a lutar pelas sobras?

Os outros, a larga maioria,
assoam com destreza o nariz
ao lençol materno
até aos trinta anos;
no entretanto, colecionam
as receitas da avó,
abrem e fecham armários
perante o olhar babado
da restante família.

Encontram-se uns e os outros
às vezes, no intervalo do cinema,
ao balcão de um bar
e não se vêem,
irmãos de costas voltadas.
Duas metades de um mesmo fruto?
(EMSA, 55)

Um país em crise econômica evidencia-se frequentemente na figura de personagens depauperados, a ponto mesmo de chegarem à mendicância e à criminalidade. Numa série de poemas intitulada “Diário Econômico”, poemets em forma de nota de jornal trazem notícias sobre crimes e indignação, presumivelmente decorrentes de uma crise financeira, como sugere sua inclusão num periódico de economia. Em “3”, o jornal assume um uso bem diferente do de informar, servindo de proteção a um morador de rua:

Cobertores e jornais para se proteger do frio.
A edição de sexta-feira
do *Diário Económico*.
A fogueira
acesa num *bidon*.
Tudo ardia.
Madeira, papéis, desperdícios.
Teve a tentação de aproximar uma brasa
da sua mão e apertá-la
como se fosse um amigo de infância.
(HP, 34)

Nesse poema, o personagem aparentemente conforma-se com a miséria que a sociedade lhe reservou. Mas em “1”, “4” e “5”, os personagens insurgem-se contra ela

por meio do crime; no entanto, seu fim é invariavelmente trágico, incapazes de fugir das punições que a sociedade inflige aos que infringem as suas leis:

1

Por esticção roubou mais uma carteira
à porta da Bolsa de Lisboa.
Alguns metros adiante estatelou-se
no asfalto. A moto
a dois metros do corpo.

(HP, 32)

4

Aproximou-se do balcão e gritou:
“Isto é um assalto!”
O alarme silencioso soou
na esquadra da zona,
dez minutos depois a polícia deteve-o.
Espancaram-no. Foi condenado.
Dois anos depois saiu da prisão.
Finalmente tinha algo para contar aos filhos.

(HP, 35)

5

A um outro atribuíram-lhe número e
domicílio, raso e exíguo.
Um copo de cicuta.
O privilégio da palavra
que proferida, continuará inédita,
sem qualquer ressonância.
Sonegaram-lhe a máquina de flippers,
o sexo e o vento.

E tudo isto porque no dia dos seus anos
assaltara uma loja de conveniência.

(HP, 36)

Por vezes, a precariedade generaliza-se. Sem se localizar no cotidiano específico de um personagem, como se viu até aqui, ela surge como condição universal e inescapável do mundo contemporâneo. Num viés filosofante, uma “vida” inespecífica, quase uma categoria abstrata — aplicável, portanto, à vida de qualquer homem —, é apresentada como irremediavelmente precária, num tom de lamento:

De vaticínios e desabamentos é feita a vida do homem.
Na terra, poluída e escassa para os sonhos, vivemos.
Entre o derrube de uma árvore e o apelo da manhã
permanecemos.

(RQ, 42-43)

Uns acreditam na pena de morte
para os crimes de sangue.
Outros na vida depois desta morte
a que chamam vida.

(PL, 23)

Na escuridão da caverna
um medo vigia os nossos actos,
medo de que a vida seja apenas isto —
sombras projetadas na parede,
dor pelos caminhos,
até findar um dia, no sem sentido
de um corpo perecível.

Necessidade de saber, derradeiro
e redentor o desejo
ao acender no peito a ilusão
da vitória da vida
sobre o nada.

(RQ, 10-11)

A vida do homem contemporâneo apresenta-se em condição de tanta penúria que se transforma numa espécie de morte simbólica — esta “morte / a que chamam vida”. Uma vida em ruínas, feita de “desabamentos”, de ilusões, de “sombras projetadas na parede”, como na caverna de Platão. Mesmo a morte não pode ser digna: não se apresenta como o término natural de uma vida gloriosa e significativa, mas apenas como putrefação, um nada que invariavelmente vence a vida. O corpo, nessa morte que apenas degrada, reduz-se a uma simples matéria “perecível” e “sem sentido”.

2.2. “Este mundo, sem abrigo”: o nomadismo e a crise da identidade

Como exposto anteriormente, a cidade na poesia de Miranda é um lugar inóspito, violento, onde a integridade física do corpo está sempre em risco. Nela predomina, portanto, uma sensação de insegurança generalizada, o que é reforçado pela

percepção de que ela escapa a qualquer tentativa de controle. Segundo Bernardo Secchi, essa percepção advém do crescimento desmesurado das cidades no século XX, que enfrenta

[...] a perspectiva de um crescimento irrefreável da cidade e o temor de sua dissolução em formas de implantações dispersas das quais é difícil compreender a função e o sentido futuros; [...] o pesadelo de uma metrópole que se torna uma megalópole, lugar da concentração das massas de população cada vez mais imponentes, que perde a própria medida, que se torna desmesurada, estranha à experiência individual e coletiva de seus habitantes, que não é mais possível conhecer e dominar em seus aspectos técnicos e funcionais [...].

A angústia acompanha o século, e a cidade parece ser um dos lugares onde ela é delineada de maneira mais evidente. (SECCHI, 2009, p. 32).

O sentimento de pertencimento e integração a um espaço realiza-se apenas quando o indivíduo é capaz de controlá-lo e organizá-lo de acordo com seus próprios desejos, criando uma relação de identificação. Somente com essa identificação ele se sente seguro para investir afetivamente no espaço, apropriando-se dele como seu lugar de atuação. E essa apropriação pressupõe a possibilidade de agir sobre ele para modificá-lo: “A apropriação, como processo de identificação, é, em certo sentido, um agente transformador, pois ao apropriar-se do espaço o sujeito deixa sua marca ao transformá-lo, iniciando, assim, um processo de reapropriação constante [...]” (GONÇALVES, 2007, p. 29). O crescimento desmedido das grandes cidades contemporâneas impede qualquer tentativa de controle do ambiente urbano por parte do indivíduo, além de quase inviabilizar sua capacidade de transformá-lo. A relação de identificação entre sujeito e cidade fica, portanto, prejudicada. A urbe não oferece a segurança necessária para a criação de raízes e laços de pertencimento. Seu habitante, por consequência, não se sente parte dela, nutrindo a sensação de não ter abrigo seguro num meio que lhe escapa sempre ao controle.

Além disso, a ampliação dos espaços de circulação nas grandes cidades traz consigo a dificuldade de se criar vínculos afetivos com o território, de se encontrar um

sentido nos ambientes urbanos e nutrir uma sensação de pertencimento a um lugar. A difusão do automóvel modifica significativamente a paisagem urbana, já que os lugares para habitação e socialização se reduzem em prol do aumento considerável do espaço de circulação. Este torna a cidade menos significativa para as relações humanas, pois impõe um nomadismo que impede a criação de raízes nos territórios em que o sujeito urbano transita. “Não lugares”, na definição de Augé⁵, as autoestradas são quase todas iguais, constituem um espaço artificial, transitório e sem identidade marcada, resultando numa paisagem que não fornece pontos de identificação com o homem citadino, nem permite que este nela invista sua afetividade. Os espaços habitáveis e, principalmente, os lugares públicos de reunião coletiva, como as praças e os parques, permitem não apenas que o sujeito crie raízes na paisagem e se identifique com ela, mas também favorecem as interações e a criação de vínculos interpessoais. Já os espaços de circulação, pela velocidade e pressa que impõem, não permitem as interações. O automóvel é a exacerbação e exaltação do individual. A cidade, portanto, perde cada vez mais o seu sentido, visto que este, no que se refere ao espaço, reside no investimento afetivo que o sujeito faz em relação ao meio em que vive.

A sensação de ausência de abrigo comparece com frequência na poesia de Miranda — “não há canto seguro / no mundo” (PE, 25), “Este mundo, sem abrigo” (EMSA, 17) —, manifestando-se, de modo recorrente, na figura do que se assemelha a

⁵ Citando Michel de Certeau, Marc Augé considera que a configuração de um lugar depende da existência de corpos em relação num determinado espaço: “Michel de Certeau vê no lugar, qualquer que seja ele, a ordem ‘segundo a qual elementos são distribuídos em relações de coexistência’ [...]” (AUGÉ, 2012, p. 52). Por consequência, os não lugares seriam espaços em que os corpos (as pessoas) não entram em relação significativa. São, essencialmente, locais de passagem ou nos quais não se permanece o tempo suficiente para criar vínculos interpessoais, permitindo, quando muito, apenas interações breves e superficiais, incapazes de resistir à fugaz permanência no espaço. Os não lugares são, portanto, propícios à solidão e à incomunicabilidade. Por não permitirem interações duradouras, são também locais em que não se constrói uma história nem se constitui uma identidade a eles vinculadas: “Se um lugar pode se definir como identitário, relacional e histórico, um espaço que não pode se definir nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico definirá um não lugar” (idem, p. 73). Augé cita como exemplos de não lugares as vias expressas, os aeroportos, os meios de transporte, os grandes centros comerciais e as grandes cadeias de hotéis.

um nômade ou andarilho que “sem amparo e abrigo certo / anda pelo mundo” (PE, 64), numa busca quase sempre frustrada por um lugar que o acolha. No poema “As vinhas da ira”, um andarilho procura, numa “cidade devassada”, um “sítio para repousar as costas”:

Envelhecera. O cabelo começava
a ficar ralo e de vários dias a barba,
mas a sua expressão conservava
ainda estoicamente o vigor e o garbo

do condenado que junto a uma das
saídas do metro esperava ser um dia
libertado do jugo de lembrar o que via
ao redor, na cidade devassada.

Filho de Deus que de modo sucessivo
mentir e escarnecer do próximo não
aceitou, procurava agora onde cair vivo,

um sítio para repousar as costas, levado
por um cão que com altivez, mas em vão,
olhava quem pela escura porta era lançado.
(PL, 29)

Numa deambulação solitária que parece não ter fim — “há quanto tempo tentas resistir / e caminhas sozinha pela cidade?” (PE, 81) —, essa espécie de estrangeiro definitivo sequer tem sua presença percebida nos lugares que frequenta, amargando um anonimato que o condena à solidão. Como acontece em “A máquina”:

Havia uma máquina —
«uma jukebox?» —
encostada a uma das paredes.
Pela ranhura, no canto superior direito,
só aceitava moedas de cem escudos.
A chuva empurrara-me para aquele café,
a mesma que depois serviria para me abrigar
da solidão e do desespero.
Camiões amontoavam-se no exíguo terreno
fronteiro.
Quando entrei os rostos não se voltaram,
fixos que estavam, como corpos ao redor duma fogueira:
no ecrã da televisão um qualquer
combate de boxe.
Não era a minha cidade,
decidi adoptar uma postura defensiva.
Caminhei ao encontro do balcão
e pedi uma cerveja.
Ninguém se aproximou

e passado uma meia hora
saí como tinha entrado,
anônimo e cansado,
não sem antes ter introduzido uma moeda,
escolhido a música preferida
que alguém ouviria ou não.

(PE, 52)

Amargando a “solidão” e o “desespero”, o sujeito tem como “abrigo” a chuva, o que sugere sua dificuldade de encontrar um lugar que o acolha. O café é o lugar da incomunicabilidade, reforçada pela televisão, ironicamente comparada a uma fogueira, que, em tempos remotos, favorecia a socialização em torno do fogo. Estrangeiro na cidade, despercebido no ambiente do café, o sujeito tenta inutilmente estabelecer uma interação ao pedir uma cerveja, e termina por retornar à chuva, que ironicamente se revela mais acolhedora do que o próprio café.

A sensação de ausência de abrigo às vezes é alimentada pela condição de um meio urbano em ruínas, como no poema “As vinhas da ira”, visto acima, em que o personagem busca refúgio numa “cidade devassada”. Compõe as ruínas da urbe a destruição ou extinção dos lugares de afeto, contribuindo para aquela sensação. Em “O insepulto”, os escombros da casa associam-se à aflição da errância:

mas era apenas um homem prostrado
contra os restos da casa,
o negro sangue escoando-se
por uma vala.

Errante e a padecer de aflições
(VE, 42)

As recordações da infância perdem o lugar de afeto primordial em que se ancoravam: o “dramaturgo lembrou-se da casa / onde viveu a infância, hoje demolida” (PL, 59). Os lugares que trariam à memória a lembrança dos entes de afeto falecidos já não existem mais, como os que eram frequentados pelo padrinho:

Das outras mortes

e dos seus lugares preferidos
hoje extintos ou cabisbaixos

nada digo.
(RQ, 58)

Os lugares amados, associados aos familiares e a experiências afetivas pregressas, encontram-se, frequentemente, destruídos ou próximos do fim. Os sítios que se aprendeu a amar com um ente de afeto — no caso, novamente o padrinho — estão agora ameaçados:

Aprendizagem

Contigo aprendi a amar os sítios
onde ninguém chega para mentir:
pequenos cafés,
sem televisão
e com uma mesa de bilhar
nos fundos,
onde se sentam velhos
a contar lentamente
a reforma;
ou salas de cinema de bairro
a caminho do fim,
albergando em tardes de verão
seis ou sete
solitários;
não esquecendo esses bancos de jardim
com coreto
derruído,
e outros fronteiros
ao mar.

(RQ, 72)

Os lugares de afeto estão quase todos sob ameaça de extinção: as “salas de cinema de bairro” estão a caminho do fim, provavelmente substituídas por outros tipos de estabelecimento, e o coreto derruído do jardim indicia seu estado de abandono. Perdem-se, portanto, os espaços portadores de uma memória afetiva, onde o afeto que carregam lhes confere a capacidade de oferecer melhor acolhimento, pois fornece a sensação de segurança sob a proteção dos familiares.

De fato, o desvanecimento ou a desvalorização de uma memória afetiva são preocupações recorrentes na poesia de Miranda — “a memória / como letra de câmbio /

com os anos perdendo valor” (PE, 49) —, consequências não só da perda dos lugares de afeto que ancoram as recordações, mas também da fugacidade das relações interpessoais nas cidades contemporâneas, impedindo o tempo necessário para a consubstanciação de uma memória⁶:

o amor passageiro que começava
num bar, e te esquecia ao meio-dia
de domingo, ao abandonar o quarto
(PL, 52)

Outrora procuravas o instante sereno
nos olhos de quem te desejava,
agora o que provoca deleite
nos de quem vai esquecer-te.
(PE, 37)

A perda dos lugares de afeto e o desvanecimento da memória afetiva associam-se, por sua vez, a uma fragmentação da identidade, outro tema presente na poesia de Miranda. Em “Diálogo com a morte”, o sujeito tenta reconstituir uma identidade em pedaços:

— Permaneça eu em casa,
resistindo aos apelos
de mobilização,
ao espelho, a juntar destroços
de mim mesmo
(EMSA, 67)

O homem já não consegue se reconhecer, já não é capaz de identificar o que constitui sua própria subjetividade:

De súbito, sem curiosidade descobrimos
que tudo nos assusta um pouco mais e
pela manhã não fazemos
a mínima ideia de quem somos.
(HP, 81)

⁶ A crise das relações afetivas será apresentada com mais detalhes no próximo capítulo. Neste presente capítulo, interessa-nos, para o que nele se expõe, o desvanecimento da memória afetiva, diretamente relacionado à crise dos afetos que se verá posteriormente.

A percepção da cidade como ameaça e a perda dos lugares de afeto dificultam ao cidadão o sentimento de pertencer ao espaço urbano. O pertencimento a um lugar (ou a lugares) é um dos elementos essenciais para a constituição de uma identidade estável. Sem um território seguro e coeso, com o qual estabeleça relações de afeto, a identidade não tem onde se ancorar e, por consequência, fragmenta-se. Halbwachs observa que o sentimento de unidade do eu é condicionado pelo pertencimento a lugares: “O que chamamos de sentimento da unidade do nosso eu, em que às vezes enxergamos um princípio original de coesão dos estados, no fundo não é senão a consciência que temos a cada instante de pertencer ao mesmo tempo a diversos ambientes [...]” (HALBWACHS, 2003, p. 64). Segundo Rogério Haesbaert, a fragmentação identitária na contemporaneidade associa-se estreitamente à diluição de uma base territorial⁷:

[...] se no passado podíamos estabelecer identidades mais estáveis e buscávamos referenciais com uma base territorial mais concreta em nossos processos de identificação social, acreditando até mesmo numa coerência obrigatória entre coesão territorial e identidade cultural, neste final de século [XX] o que parece dominar é a fragmentação identitária. (HAESBAERT, 1999, p. 186)

Com efeito, o nomadismo na poesia de Miranda surge também como parte de uma busca por identidade numa urbe que não oferece uma base territorial segura. Em “Comédia humana”, a perambulação de um personagem andarilho pela cidade é comparada à tentativa de reconhecer o próprio rosto no espelho, numa busca por si mesmo:

Conheci-o, andava ele, sem sítio onde cair vivo,
pelas ruas, tentando infiltrar-se
no meio de grupos
de árvores, perseguindo olhares e gestos
na memória, como um louco que diante de um espelho
de bolso vai reconstituindo as suas feições.
(EMSA, 61)

⁷ No que se refere especificamente à memória afetiva, sua importância para a constituição da identidade será abordada mais detidamente no capítulo 3.2.

Como se pode perceber pelo que foi exposto até aqui, o nomadismo envolve uma busca angustiada por algo que nunca se alcança, o que diferencia radicalmente o nômade da figura do *flâneur*, outro tipo de caminhante urbano, muito comum na literatura do século XIX e início do XX⁸. A *flânerie* envolve, sobretudo, a fruição estética dos elementos da cidade, numa perambulação despreocupada, sem destino fixo nem objetivo definido. Segundo Sansot, a *flânerie* é acompanhada de uma certa alegria, que reside “na caminhada em si mesma, numa respiração livre, num olhar que nada ofusca, no sentimento de estar à vontade no mundo, como se fosse legítimo que dele desfrutássemos”⁹ (SANSOT, 2000, p. 35).

Um sentimento que certamente não cabe ao nômade de Miranda é o “estar à vontade no mundo”. De fato, sua angústia provém justamente da sensação de ser um estranho no meio urbano, de se sentir ameaçado por ele, de nele não encontrar um lugar de acolhimento e abrigo onde possa se fixar e enraizar sua identidade. O nomadismo não é uma perambulação despreocupada ou um passeio pela cidade, mas uma busca aflita por algo que sempre escapa: busca por abrigo, por afeto, por si mesmo¹⁰. Trata-se, portanto, de um movimento impulsionado por uma falta que se procura inutilmente

⁸ Julgamos importante estabelecer a distinção, pois a *flânerie* consagrou-se na literatura, desde o século XIX, como a forma mais reconhecida de caminhada pelas ruas da cidade. A figura do nômade, no entanto, parece-nos mais característica da poesia mais recente. Segundo Ida Alves, na poesia portuguesa contemporânea de viés urbano, “observamos uma atenção mais evidente sobre subjetividades que se figuram nas experiências de mobilidade, errância, travessia e nomadismo nas cidades” (ALVES, 2013).

⁹ “[...] dans la marche elle-même, dans une respiration libre, dans un regard que rien n’offusque, dans le sentiment d’être à l’aise en ce monde, comme s’il était légitime que nous en retirions l’usufruit.” (tradução nossa).

¹⁰ Tomamos aqui como referência as duas primeiras acepções da palavra “nômade” no dicionário *Aurélio*: “1. Diz-se das tribos ou povos errantes, sem habitação fixa que se deslocam constantemente em busca de alimentos, pastagens, etc. 2. Diz-se de indivíduo de uma dessas tribos ou povos.” (Ed. Positivo, 2009, p. 1406). O nomadismo, portanto, pressupõe uma busca interminável por atender a necessidades básicas de sobrevivência. No entanto, em Miranda ele assume uma maior dramaticidade, pois não é uma busca coletiva ou comunitária, mas de um indivíduo que se encontra irremediavelmente sozinho, contando apenas consigo mesmo e com sua própria sorte para garantir sua sobrevivência num meio urbano inóspito.

preencher, o que engendra um deslocamento sem fim e sem possibilidade de apaziguamento interior.

Não nos cabe aqui investigar e determinar as causas do nomadismo na poesia contemporânea. Parece-nos, no entanto, que o crescimento desmesurado e caótico das metrópoles dificulta a fruição estética dos elementos urbanos, que pressupõe uma certa atitude contemplativa. A redução dos passeios públicos em prol dos espaços de circulação de automóveis, somada ao aumento desproporcional da aglomeração de pedestres, quase impossibilita a perambulação livre pelas calçadas e a contemplação dos elementos presentes na urbe. Outro fator que dificulta a *flânerie* é a velocidade imposta pela circulação de pessoas, veículos e informações nas grandes cidades atuais, subtraindo ao cidadão o tempo necessário para a fruição. A cidade, portanto, perde gradativamente sua capacidade de proporcionar prazer estético para se tornar, cada vez mais, um lugar caótico do qual se deseja evadir, o que favorece a configuração de uma espécie de sentimento nômade.

Além da procura por um abrigo ou por uma identidade, a busca frustrada e interminável por afetos é outro motivo importante do deslocamento nômade na poesia de Miranda, consequência do que seria uma crise das relações afetivas nos grandes centros urbanos, como se verá no próximo capítulo. Em “Western”, um personagem solitário busca uma satisfação amorosa que se afigura impossível na prática, realizando-se apenas no campo da ficção e da imaginação:

Quando entrou no bar
ninguém lhe perguntou o nome,
o caminho dos seus olhos.
E era aquele o seu dia de anos.
Partira há tanto tempo
que na memória dos que ficaram
nunca fizera parte daquela
cidade, da vedação dos ritos.
Tinha o endereço de uma casa
num papel encardido,
a voz de uma mulher na cabeça.

Durante anos aguardara aquele momento.
Primeiro fitar-se-iam como se
não se conhecessem.
Depois, o reconhecimento.
As palavras.
Uma porta que se fecha
para a rua.
A camisa entreaberta.
Uma mão que se aproxima.

Olhou ao redor de si.
Era o único na sala.
O genérico estava quase no fim.
Deixou-se ficar um pouco mais
afundado na cadeira.
Na véspera, prendera nos dedos
este último instante do filme
até que a luz ensurdecidora
de uma lanterna o expulsara.

Essa mão que se aproxima.
A música. Os risos.
Tudo o que não tinha na sua
vida.

(CM, 44-45)

Se algum dia o personagem fez parte de uma comunidade, ou se teve raízes em algum lugar, essa relação de pertencimento já se perdeu, não restando sequer a lembrança de sua existência na memória dos moradores da cidade. Desvinculado de um território, ele se sente estrangeiro mesmo onde um dia habitou. Como o sujeito do poema “A máquina”, visto mais acima, ele amarga o anonimato, a solidão e a indiferença de um mundo para o qual sequer parece existir. Levando uma vida esvaziada de afetos, a experiência amorosa apresenta-se-lhe como uma possibilidade remota, num reencontro com um amor perdido que se realiza apenas imaginariamente. Resta-lhe vivenciar o afeto de modo mediado e virtual, entrando ficcionalmente no mundo onírico do cinema. No único momento em que estabelece uma interação, ou é percebido por alguém, é para ser expulso da sala de cinema pelo lanterninha. Quer viver uma história romântica, mas sua vida assemelha-se mais a um *western* norte-americano, em que é comum a presença de um pistoleiro andarilho, sempre estrangeiro nas cidades que frequenta, incapaz de se adaptar aos códigos sociais e ser aceito numa comunidade. No

entanto, sua entrada no bar tem efeito irônico, pois, se por um lado remete à entrada triunfal dos pistoleiros do *western* em bares de cidades desconhecidas, seguros de si mesmos e temidos pelos frequentadores do ambiente, por outro lado acaba por se revelar a chegada de um personagem apagado, ignorado, emocionalmente fragilizado, numa busca frustrada por uma experiência afetiva.

Em “As imagens”, o sujeito lírico erra pelas ruas, “perseguindo / a irreprimível promessa estival das raparigas” (CT, 45). Por vezes, a errância em busca de afetos não se materializa num deslocamento físico evidente, mas manifesta-se na procura inútil por realização amorosa em corpos que se revelam fugazes, num desejo perambulante e passageiro que não satisfaz as necessidades afetivas:

TESOURAS NA ESCURIDÃO

Nunca deu às palavras o percurso de uma estrela
no pulso
o torvelinho de um beijo
arrastando a mente de paisagens inconciliáveis
para uma praia ao fim da falésia.

Tesouras abertas na escuridão,
seus olhos navegavam sem rumo
numa escalada cega
o ar
cada vez mais rarefeito,
o coração,
ímã atraindo apenas limalhas.

Traíndo, o seu era o corpo de aluguer
e não o outro,
fugaz como luz sobre a água,
com a urgência de quem verte
cubos de gelo num copo de whisky.

Por vezes, depois de os convidados
abandonarem a festa, saía,
com a lua, tombada sobre o contentor do lixo,
partilhava os lamentos,
afagava o cão,
como quem reencontra a sua vida.

Em sonhos o vírus do amor perseguia-o,
juntava um sorriso doce ao pânico da
normalidade.

(PE, 33-34)

Numa busca inconsciente por amor, o personagem erra por corpos “de aluguer”, perseguindo cegamente a satisfação de um desejo fugaz que não se traduz em realização afetiva, obtendo apenas as sobras, as “limalhas” dos afetos. Essencialmente solitário, mesmo na companhia de outros, a errância de sua vida afetiva materializa-se nas saídas noturnas, “depois de os convidados / abandonarem a festa”, amargando uma solidão que busca inutilmente mitigar com a companhia do cão.

Em alguns poemas, o nomadismo parece motivado por um desejo de fuga. O errante noturno de “O relatório”, por exemplo, tenta inutilmente escapar de um cotidiano burocrático e opressor¹¹, representado pelas exigências de um trabalho desprovido de sentido e interesse:

«Vai fechar!
Paga ou ponho na conta?»
A voz cavernosa e familiar
do empregado distrai-o por momentos
das imagens roufenhas da televisão:
manobras militares, uma parada,
tanques alinhados.
Avistado pela porta entreaberta um vulto
atrasado arremessa um convite.
Sai para a rua,
mas não por muito tempo.
Eis que se abriga no *Mau-Mau*:
o incêndio extinto dos corpos
na pista
humedecendo cigarros,
o asilo do sexo ao balcão;
os elevados decibéis curvam-no,
quando se erguer,
a cabeça para trás,
os olhos cor de fogo-de-artifício,
ninguém reconhecerá mais
na gentileza da voz
a ferrugem de uma canção.
Ao seu redor, abraços,
abraça também quem mais tarde
junto ao rio o empurrará.
No pulso um vaga-lume acende
o riso. Incontrolável.
A esta hora, se se apressar poderá beber
ainda mais uma cerveja no *Indústria*.
Cruza-se com um grupo de pescadores
que sem redes respondem à sua saudação.

¹¹ O cotidiano burocrático, alienante e opressor das cidades capitalistas será o tema do próximo capítulo.

Sete e meia da manhã.
Não tarda as confeitarias abrir-se-ão
e tomará o pequeno-almoço.
Antes de passar por casa
para um banho rápido e mudança de roupa.
Da janela do escritório um cartaz
publicitário
instiga-o a novas e irremediáveis aventuras.
Atende o telefone.
Uma voz conhecida e estafada
pergunta: «Acabou o relatório que lhe pedi ontem?»
Desliga.
(EMSA, 22-23)

Não se trata, evidentemente, de um nomadismo em sentido estrito: o personagem tem endereço e trabalho fixos. No entanto, tampouco se trata de *flânerie*, pois sua andança pelas ruas da cidade não é acompanhada de um prazer estético, mas atravessada pelo desejo de evasão do cotidiano por meio da ingestão excessiva de bebidas alcoólicas. Além disso, a *flânerie* ocorre geralmente a céu aberto, e o andarilho do poema busca refúgio nos bares. O personagem parece situar-se, portanto, a meio caminho entre o nômade e o *flâneur*. É movido pelo desejo de “novas e irremediáveis aventuras”, mas que resulta de uma tentativa de fuga de uma vida cotidiana que o oprime. Há uma angústia característica do nomadismo, sorrateira e quase imperceptível, que subjaz às suas perambulações noturnas pela cidade.

Em “Uma história verídica”, o personagem inicia um nomadismo voluntário, novamente fugindo de um cotidiano desprovido de sentido e esvaziado de experiências afetivas:

Nada sentia que não fosse o eco
de vidas perdulárias
encontradas à saída do cinema
na esplanada do café.

Por vezes, nas páginas de um romance de
autor desconhecido, na voz
de uma qualquer cantora mexicana
pressentia esse estremecimento
essa história mais amada
— sempre a mesma —
um corpo outro corpo
sentindo o mesmo

que um pássaro junto às escarpas.

Os amigos achando-o mudado, distante
diziam-lhe: «nada como mudares de casa
ou de carro».
À neve dentro dos olhos habituara-se
a responder com monossílabos ou nem isso.
A tantas coisas ajustava agora as lentes.
Nem assim o ângulo de visão mudara.
Quando o vi pela última vez
comprara uma «Harley Davidson»
e resolvera ir aonde nunca vamos
o mundo
a casa da infância.

(CM, 46)

Novamente, o personagem é movido por uma angústia que ele procura sanar, por uma falta em sua vida que ele deseja preencher, no que parece ser também uma busca por si mesmo, pelo restabelecimento de sua identidade. Ele quer escapar a uma vida medíocre em que as experiências afetivas não são diretamente vivenciadas, mas realizadas apenas mediada e virtualmente, no plano imaginário da ficção — nas “páginas de um romance” ou na voz de uma “cantora mexicana”. Leva uma vida adaptada à sociedade capitalista em que vive, consome o entretenimento produzido pela indústria cultural, tem os bens que aquela julga mais importantes — carro e casa —, supostamente indispensáveis segundo um ideal burguês de felicidade. No entanto, esse ideal revela-se ilusório, pois é incapaz de conferir sentidos a uma vida esvaziada de afetos, soturna, cujos elos afetivos diretos com o mundo se romperam. O senso comum, representado pelos amigos, sugere a troca de bens materiais como solução para a sua aparente melancolia, pois, para a sociedade capitalista de consumo, o ‘ter’ seria capaz de modificar o ‘ser’. Ele inicia, contudo, um processo de mudança, começando pela transformação de sua percepção ou visão de mundo, “ajustando as lentes”, o que, no entanto, não se revela suficiente. Finalmente, toma uma medida mais radical: parte para o confronto direto com o mundo e a experiência, para o confronto consigo mesmo, indo à “casa da infância”, em busca de suas origens, do tempo passado primordial que

constitui sua identidade, como parte de um processo de libertação e de reconstrução do elo afetivo com o mundo.

Nesse poema, o nomadismo é não apenas associado a uma angústia, como nos poemas anteriores, mas também representa a conquista da liberdade, da libertação de uma vida medíocre. De fato, numa interpretação do nomadismo que foge à negatividade que lhe é comumente atribuída, Maffesoli defende que, no mundo contemporâneo, o deslocamento nômade constitui uma espécie de resistência contra as tentativas de dominação do sujeito empreendidas por uma sociedade de controle; a fixação do indivíduo num lugar conhecido é indispensável para que o Estado possa vigiá-lo e controlá-lo:

Será que o drama contemporâneo não vem do fato de que o desejo de errância tende a ressurgir como substituição, ou contra o compromisso de residência que prevaleceu durante toda a modernidade? [...] foi característico da modernidade querer fazer tudo voltar a entrar na ordem, codificar e, *stricto sensu*, identificar. [...] Michel Foucault e os trabalhos que ele inspirou mostraram bem como, no que concerne à produção, aos costumes, à saúde, à educação, à vida sexual, em resumo para tudo que se convencionou chamar de social, as massas foram domesticadas, assentadas no trabalho e destinadas à residência. [...] Fixar significa a possibilidade de dominar. [...] A regulamentação da “circulação”, a boa gestão das disfunções ou dos acidentes que ela não deixa de induzir permanecem, de antiga memória, a preocupação essencial do poder. [...] Cada coisa, cada um estando fixado em um determinado lugar, nada de arriscado ou imprevisível pode sobrevir. (MAFFESOLI, 2001, p. 22-26)

Por vezes, encontramos na poesia de Miranda o desejo de fugir dos condicionamentos da cidade. Os refúgios mais comuns são a memória afetiva ou a própria poesia, de caráter mais subjetivo e abstrato; o ambiente doméstico, ainda que geralmente sob a ameaça do meio urbano exterior; ou os parques e jardins, espécie de oásis em meio à cidade degradada¹². No entanto, as tentativas de fugir para fora dos limites físicos da cidade revelam-se quase sempre infrutíferas¹³. Em “O deus abandona

¹² Esses refúgios serão analisados na segunda parte.

o poeta”, a fuga dos condicionamentos sociais urbanos é uma possibilidade que não existe mais, e, mesmo quando ainda existia, ela parecia constituir uma perambulação incapaz de sair dos limites físicos impostos pela urbe:

Debruçados para a rua,
aceso o último cigarro,
exigimos à vida
— serpente emplumada
de respostas vãs a perguntas inúteis —
um tempo de exceção,
uma passagem por onde regressem
o perigo, a beleza e a desordem
dessas esplêndidas noites de Verão
em que fãmos pelas ruas da cidade
foragidos de cercos, domínios e exclusão.
(EMSA, 43)

De fato, quase não há mais espaços alternativos à cidade. À exceção de seus três primeiros livros, na poesia de Miranda o campo e a natureza — lugares que numa tradição literária ofereciam refúgio contra uma cidade corrompida¹⁴ — encontram-se irremediavelmente degradados ou perdidos, vítimas da industrialização ou da invasão de um meio urbano em expansão:

A sua vida? Desgovernada
carruagem de comboio por uma paisagem periférica
e industrial, vencida há muito a bucólica representação
do país: campos, vales e montanhas calcinados.
(EMSA, 61)

¹³ Nos três primeiros livros de Miranda, encontramos ainda, com alguma recorrência, o refúgio em espaços naturais ainda preservados, fora do perímetro urbano, geralmente em situações de idílio amoroso. No entanto, nos livros posteriores, esses espaços naturais preservados vão rareando, até predominar a presença de uma natureza completamente degradada, incapaz de constituir refúgio.

¹⁴ Raymond Williams mostra-nos como o campo é tradicionalmente representado na literatura como uma espécie de reservatório de valores e virtudes que não existem mais no meio urbano. A salvação para o homem citadino corrompido é estabelecer elos com o campo, onde é possível reencontrar a inocência perdida na cidade: “E a vida rural, tal como é tradicionalmente considerada, é aqui uma alternativa inocente à ambição, ao tumulto e à guerra” (WILLIAMS, 2011, p. 46).

Segundo Ida Alves, a degradação ou a perda da natureza marcam a poesia portuguesa contemporânea de viés urbano, configurando uma lírica anti-pastoral. Essas poéticas urbanas apontam

[...] uma incômoda ausência da paisagem natural, a sua redução ao insignificante, ao fragmento, ao detalhe, ou ao simulacro, num mundo fortemente degradado e, agora, também, cada vez mais virtual. A escrita lírica torna-se, ainda mais em contexto europeu, uma anti-pastoral inevitável. (ALVES, 2013)

Na poesia de Miranda, a natureza poluída e agonizante é uma imagem frequente: “o rio esboroadado / por descargas poluentes erra // numa apagada mudez sem destino” (PL, 43). Os ambientes naturais existem somente num passado idílico que não é mais possível recuperar. Sua destruição significa a perda de um lugar de afeto em que se ancorava uma memória afetiva e familiar:

INVESTIGAÇÃO

Quem ocultou, quem foi desleal
permitindo que o alegado poluidor
não fosse punido?
Desnecessário esperar pela conclusão
de inquéritos que terminam
com as provas destruídas
ou arquivadas.
Antes, deves seguir, sem escolta, os indícios:
o rio onde mergulhavas com as primas
nas férias grandes, encandeado,
jaz agora pela estultícia obscurecido.
Nas oleosas pedras o olhar vítreo de peixes,
moedas e preservativos.
Uma cidade transitória, encurralada.
Talvez tenhas tempo ainda para
não aumentar a modorra
das conversas
em derruídos jardins.
(PE, 86)

O ambiente natural constituía um refúgio, durante as “férias grandes”, de uma “cidade transitória, encurralada”; era o lugar, por oposição a essa cidade, da permanência ou fixação, e da liberdade. Nele se construiu e se ancorou uma memória afetiva de infância, que fornecerá posteriormente o refrigério capaz de restabelecer o

sujeito nos momentos adversos de sua vida adulta¹⁵; era, portanto, um espaço de construção de afetos, onde se formaram algumas das balizas que sustentariam sua identidade. Mas agora esse ambiente natural foi degradado, o que impossibilita reconhecê-lo como o lugar de afeto e de refúgio da infância. A memória e a identidade perdem uma das suas balizas espaciais. Além disso, sua destruição significa a ausência de refúgio da cidade, a condenação do sujeito a permanecer “encurralado” no meio urbano.

A perda dos ambientes naturais traduz-se em perda do abrigo e dos afetos. Em “Longe dos jardins”, um personagem erra sobre as ruínas do campo, desabrigado e sem o amparo familiar:

Vogava ainda
sobre as colheitas derruídas
um visitante
demandando albergue
para essa noite e seguintes,
quando ao covil dos filhos disse adeus.
(PE, 53)

Em “Um poema conservador”, a degradação do campo é sentida não apenas como a perda de um lugar de afeto, mas também como um sério abalo na capacidade do sujeito de conferir sentidos ao mundo:

Perdi o meu lugar, o meu lugar preferido.
Era uma curva de caminho,
em terra batida
destruída para construírem uma auto-estrada
onde outros perderam a vida.
Primeiro poluíram o rio,
depois chegaram as máquinas e deceparam
um renque de carvalhos centenários;
muito perto, começaram as explosões,
extraíam granito do monte
para construir casas na Alemanha.
Quando nas férias escolares regresssei do colégio
já não encontrei razão alguma para sair para os campos,
para o monte, apesar dos rogos dos amigos e

¹⁵ A função da memória afetiva como refrigério, presente de modo marcante na poesia de Miranda, será analisada no capítulo 3.2.

das investidas do cão.
Tudo me parecia sem sentido. Disforme.
Com o tempo perdi muita coisa: dinheiro,
mulheres e sobretudo tempo com idiotas
a tentarem convencer-me das vantagens
do progresso para as regiões do interior.
Ainda se fosse para que uma ambulância acudisse
mais depressa a um necessitado,
a camioneta levasse as crianças para a escola...
Agora... para tornar as aldeias lugar de passagem
ou, então, museus vivos para o turismo de segunda,
«foda-se lá isso» — como dizia o pároco da aldeia
quando perdia a jogar à malha.
Perdi o meu lugar, o meu lugar preferido.
Como quem num incêndio perde a casa.
(EMSA, 31)

Existente agora apenas no que restou das lembranças afetivas do sujeito, o campo da infância era um lugar que fornecia o abrigo e o sentimento de pertencimento que a cidade não pode mais oferecer. Ele propiciava, portanto, a construção de uma identidade estável e a possibilidade de atribuir sentidos à existência. Com a sua destruição, o sujeito lírico perde suas raízes, seu vínculo afetivo com um território e o elo que sustentava suas relações de afeto, representadas pelos amigos e pelo cão. Consequentemente, o sentido da própria vida é abalado, tudo parecendo “sem sentido” e “disforme”. Perde, enfim, um lugar para habitar, como atestam os versos finais do poema.

É sintomático associar essa percepção do campo como o lugar de abrigo perdido, com a figura do nômade desenraizado do ambiente urbano. Como se a perda da natureza fosse a destruição do último refúgio possível, condenando o homem a uma errância interminável na cidade, numa busca angustiada por abrigo, por afeto e pelo restabelecimento de sua identidade fragmentada.

2.3. “A lança ao peito dos dias”: o cotidiano em crise

O homem urbano na poesia de Miranda é geralmente submetido a um cotidiano programado, burocrático, automatizado, regido por um sistema capitalista de consumo que o despersonaliza, tornando-o um integrante indistinto de uma ampla massa de consumidores. A cidade é o lugar do desejo dominado, das relações humanas destituídas de afeto, convertidas em relações de consumo, o outro assumindo o caráter de mercadoria a ser comprada. Perpetrada por instâncias de poder impessoais, a espoliação diária do habitante da urbe — espoliação do fruto de seu trabalho, de sua liberdade, de seus afetos, de sua individualidade, de seu pensamento, de si mesmo, enfim — perpetua-se como uma agressão sub-reptícia, cuja invisibilidade é garantida por um processo reiterado de alienação.

A cidade é dominada por uma burocracia espoliante, cidade “dos recibos verdes, do rendimento mínimo e das petições” (HP, 78), “caída em desgraça, após a conquista / do sistema de tributação, / da taxa de portagem” (HP, 39). O cotidiano urbano tem uma “lança ao peito dos dias” (OQNP, 37), ameaçado por instâncias de poder que o burocratizam e o submetem à coação de suas leis — “aprendemos hoje, a verdade terrível, / que já quase nada acontece à margem / da Lei e das leis” (HP, 47) —, padronizando-o segundo um ideal capitalista de produtividade e consumo, e esterilizando-o de suas possibilidades criativas, em atividades monótonas e automatizadas, “no infecundo desalento dos dias” (RQ, 88).¹⁶

O tempo do homem citadino é pautado por atividades de uma rotina que lhe é imposta, na luta diária pela sobrevivência:

¹⁶ Importante frisar que a poesia de Miranda não se opõe ao cotidiano em si, mas apenas ao cotidiano esvaziado de afeto e de significado, voltado inteiramente para a produtividade e o consumo capitalistas, e submetido ao controle rígido de uma racionalidade ordenadora. É, geralmente, o cotidiano de um sujeito ou personagem solitários. O cotidiano das relações familiares e afetivas, por outro lado, é muito valorizado, como se verá na segunda parte desta dissertação.

CIDADE IRRECONCILIÁVEL

Ninguém chama duas vezes por ti
entre lençóis que não tiveram tempo de
aquecer o corpo, no atraso
costumeiro das manhãs
já sabes que vais sair com o rosto
ensaboadado de pequenos lanhos e
desilusão.

Ninguém, nem mesmo tu, quer ser
salvo no último momento
do naufrágio das leis e costumes,
com o espírito do novo milénio
segurando as calças mais coçadas
pelas ruas de uma cidade irreconciliável.

Ninguém, a caminho do metro, quer
respirar solidão e raiva
por entre o detrito das palavras
lançado das janelas e outros escapes,
o último a atravessar a passadeira
intermitente no sinal vermelho.

Ninguém quer aceitar o ronco do superior
hierárquico, amanuense e jornalista
com a tesoura recortando os artigos
a ler, fazendo figurinhas sem ética:
veleiros, príapos e galos de crista romba.

Ninguém se despede antes da cessação
do contrato, com medo do medo, da fome
vespertina,
roubando a si mesmo os dias
que virão ensanguentados de memórias e
lágrimas, os pratos sujos empilhados
na banca de alumínio.

(EMSA, 13-14)

O homem urbano comum — o que precisa se sujeitar às imposições do sistema capitalista para ter atendidas, muito precariamente, suas necessidades mais básicas — não tem controle sequer sobre seu tempo de sono, cujas horas lhe são espoliadas, “entre lençóis que não tiveram tempo de / aquecer o corpo”, constantemente em atraso frente a um sistema insaciável que lhe exige uma produtividade sempre crescente. Ele tem de ceder até mesmo em sua aparência, sujeitando-se a uma sociedade burguesa cujos ideais de assepsia exigem um rosto limpo e barbeado de seus subordinados, que buscam apresentar um aspecto agradável na esperança ilusória de uma promoção.

Esse homem está sozinho em sua luta pela sobrevivência, contando apenas com seus próprios esforços, “respirando” a solidão e uma raiva oculta por aqueles que julga responsável por sua condição precária. Tem de se submeter à hierarquia de um emprego burocrático, comandado pelo “ronco do superior hierárquico”, que se entrega a um ócio inútil enquanto seus subordinados trabalham. E aceita que lhe “roubem os dias”, o tempo que poderia dedicar a si mesmo e a seus afetos, porque tem “medo do medo”, da “fome vespertina” sempre à espreita.

A rotina do serviço militar por vezes aparece como o auge do automatismo do cotidiano, em atividades inúteis e sem sentido que excluem o desejo e o afeto, como em “2.º turno 91”:

Não corrias tão depressa quanto eu.
Uma outra diferença
que o tempo aluiu:
somente te lembravas da dor,
eu da alegria,
inverno mais duro
que teimo sempre em procurar salvar.

Na idade que vai dos dezoito aos vinte e três
conheceste o amor, a fadiga, a dor
de tudo parecer igual e diferente.

Um edital chamou-te a cumprir o serviço militar.
Nesse instante, o sangue deteve-se no seu ímpeto,
um muro ao teu redor levantou.
Regressaste a casa cabisbaixo. «Hoje um dia de verão»
disseram à noite na meteorologia.

Entre uma alvorada, uma formatura, um rancho,
uma inspecção, uma marcha
o sol nascia e punha-se.

A marchar, varrer o soalho, juntar os calcanhares
erguer a G3 até à frente do nariz
ao som da música *Apresentar armas*
aprendeste que a luz é apenas poalha cinzenta
a cair no verde da farda, na água racionada do cantil.

Os teus problemas são os teus problemas: as peúgas,
as botas, a arma, o catre, o arranjo da mochila,
barriga para dentro, peito para fora.
O sargento que te castiga por fazer menos flexões,
barra fixa, do que tu.

No fim-de-semana vais a casa.

Dizes que não estás descontente.
E não há mais nada a dizer.

Quando fitam o teu bronzado
sacodes a cabeça e sorris.
Compreendes que é preciso recomeçar tudo de novo.
Assim um sentimento penetra em nós:
é lenha verde, mas que nunca, nunca arderá.

«Dessas férias» como diz o teu antigo patrão
trazes três fotografias.
Onde estás sempre só.

Sabes que é preciso recomeçar tudo de novo.
Olhas ao teu redor.

(PA, 43-44)

O personagem poemático é submetido a um cotidiano rigoroso de atividades militares programadas e desprovidas de significado e importância para a sua existência. Enquanto “o sol nascia e punha-se”, ele desperdiça¹⁷ os seus dias a “marchar, varrer o soalho, juntar os calcanhares / erguer a G3 até a frente do nariz / ao som da música *Apresentar armas*”. A própria luz perde seu valor, é apenas “poalha cinzenta”, não sendo mais o elemento que revela o mundo, com sua beleza e suas misérias, mas o que reforça a limitação e a segregação impostas pelo quartel. O personagem encontra-se envolto em falsos problemas, em preocupações inúteis e sem objetivo: “as peúgas, / as botas, a arma, o catre, o arranjo da mochila, / barriga para dentro, peito para fora. / O sargento que te castiga por fazer menos flexões, / barra fixa, do que tu.”. O verso “Os teus problemas são os teus problemas” sugere sua alienação, seu mundo de horizontes estreitos, composto de questões que se restringem a seu universo particular, sem importância alguma para o resto da sociedade. Além disso, ele se sujeita a humilhações, punido pelo sargento unicamente por ser melhor do que ele. O quadro composto,

¹⁷ O tempo do cotidiano burocrático na poesia de Miranda é geralmente um tempo desperdiçado, pois que esvaziado de experiências afetivas significativas e contrário às capacidades criativas. A noção de vida desperdiçada retornará com frequência nessa poesia, geralmente uma vida desprovida de afetos e pautada por atividades sem sentido, ou pela lógica capitalista da produção e do consumo.

portanto, é o de uma vida medíocre, controlada, oprimida, desprovida de afeto e de sentido.

Perante esse cotidiano imposto, o personagem limita-se a resignar-se e conformar-se, sendo “lenha verde” que nunca arderá, que nunca experimentará qualquer tipo de paixão ou emoção libertadora e vivificante, pois seu desejo encontra-se submetido pela rigorosa disciplina militar. Essa resignação é ampliada pelo fato de que ele parece ter algum nível de consciência da mediocridade de sua vida, pois afirma que não está descontente, o que parece trazer implícito que tampouco está contente. Além disso, diz duas vezes para si mesmo que é preciso recomeçar tudo de novo, ou seja, tenta se convencer — muito melancolicamente — de que é necessário voltar a seu cotidiano repetitivo e previsível, subjugado por um estrito controle externo, que tem seu poder e sua força realçados pela reiteração dos vocábulos que indicam ordens a serem cumpridas ou restrições impostas: “cumprir o serviço militar”, “formatura”, “marcha”, “marchar”, “juntar os calcanhares”, “erguer a G3 até à frente do nariz”, “*Apresentar armas*”, “farda”, “água racionada no cantil”, “barriga para dentro, peito para fora”, “o sargento que te castiga”, “patrão”, duas vezes “é preciso”. Essas ordens arbitrárias vêm reforçar a passividade do personagem que as cumpre. O corpo, principalmente, é estritamente dominado, como sugerem as marchas, as formaturas e os exercícios. Esse controle (mesmo quando é ainda uma expectativa), tanto o do corpo quanto o dos hábitos, é ressentido pelo personagem: “Um edital chamou-te a cumprir o serviço militar. / Nesse instante, o sangue deteve-se no seu ímpeto, / um muro ao teu redor levantou. / Regressaste a casa cabisbaixo”. O controle externo não apenas restringe a liberdade do personagem, mas mata-o simbolicamente, subtraindo-lhe a possibilidade de viver segundo o seu desejo, impedindo-o de manifestar livremente sua afetividade, espoliando-o daquilo que o constitui.

Essa espoliação da própria subjetividade é reforçada pelo contraste entre o serviço militar e a vida do personagem anterior à sua convocação. Antes, sua vida era emotivamente rica, cheia das alegrias e das decepções que a tornam complexa e significativa: “Na idade que vai dos dezoito aos vinte e três / conhecestes o amor, a fadiga, a dor / de tudo parecer igual e diferente.”. A convocação para o serviço militar parece ter interrompido a vida do personagem ao esvaziá-la de paixões e emoções, tornando-a apática, oprimida e solitária. O anúncio da meteorologia — «Hoje um dia de verão» — aumenta a dramaticidade do impacto que ela causou no personagem, como se, a partir da convocação, ele não fosse mais usufruir do verão, o que é atestado nas estrofes seguintes, em que perde seus dias com exercícios militares.

Como costuma acontecer na poesia de Miranda, neste poema surge como preocupação central a questão da liberdade do homem, necessária para que as experiências afetivas — que são o motor mesmo dessa poesia — sejam vivenciadas em sua plenitude. O serviço militar imposto parece ter produzido um distanciamento afetivo e psicológico do personagem em relação a seus familiares, resultando num vazio de afetos¹⁸, como se as formas de controle da sociedade produzissem o distanciamento afetivo entre as pessoas: “No fim-de-semana vais a casa. / Dizes que não estás descontente. / E não há mais nada a dizer.”. Mais adiante, revela-se mais claramente sua solidão: “«Dessas férias» como diz o teu antigo patrão / trazes três fotografias. / Onde

¹⁸ Entendo aqui afeto no sentido que lhe confere Spinoza: “Por afeto compreendo as afecções do corpo, pelas quais sua potência de agir é aumentada ou diminuída, estimulada ou refreada, e, ao mesmo tempo, as ideias dessas afecções. [...] Assim, quando podemos ser a causa adequada de alguma dessas afecções, por afeto compreendo, então, uma ação; em caso contrário, uma paixão.” (SPINOZA, 2007, p. 163). Ou seja, afeto implica afetar e/ou ser afetado, pressupõe interação entre sujeitos, provocando modificações em si mesmo e nos outros. Spinoza divide os afetos em duas modalidades: os afetos de alegria, que proporcionam “excitação ou contentamento”, e os afetos de tristeza, causadores de “dor ou melancolia” (idem, p. 177). Em Miranda, ambas as modalidades são valorizadas, pois os afetos de tristeza, apesar de não trazerem conforto ou refrigério, integram-se na formação de uma sabedoria calcada nas experiências afetivas, como se verá no capítulo 3.2. Eles possuem, portanto, uma função formativa do homem. A crise dos afetos, por consequência, caracteriza-se, basicamente, pelo isolamento do homem num cotidiano solitário — sozinho, ele não pode afetar nem ser afetado — ou composto apenas de relações fugazes e superficiais, incapazes de “afetá-lo”.

estás sempre só.”. Há, portanto, uma funda oposição entre as imposições sociais e a livre manifestação dos afetos.

O trabalho surge, de modo recorrente, como o elemento que promove a submissão do homem a um cotidiano burocrático, impedindo a manifestação de comportamentos que não se adequem às normas e aos códigos de conduta de uma sociedade de controle:

O MÃOS LARGAS

Alguém me contou que outrora fazia tudo
o que lhe apetecia,
como dizem ter feito Deus até ao sétimo dia:
assaltava ourivesarias,
para oferecer topázios, esmeraldas e ametistas
às namoradas.
De verbo afiado tinha, contudo, uma regra:
as flores, pagava-as do seu bolso.
Qual repórteres da sua má estrela, desfaziam-se
antes de darem fruto.

De cognome «o mãos largas»,
hoje transporta cobertores,
caixas de cartão,
vinho branco.
Maturação e decadência atiraram-no
para este portal de loja de marca,
de onde me saúda
quando por lá passo:
«Não tem por aí um cigarrito», pergunta.
«Não fumo», retorquia eu das primeiras vezes,
até que passei a andar sempre
com um maço no bolso.

Leitor amigo, que depois de mim
perto dele passarás,
se ele te pedir lume,
não o negues.

Semelhante a Deus
sem amparo e abrigo certo
anda pelo mundo
depois de aqueles que o defendiam
terem vacilado em escândalos
eclesiásticos e sexuais.

(PE, 63-64)

O “mãos largas” é um personagem que seguia unicamente o seu desejo, “fazia tudo o que lhe apetecia”. Burlava as estritas normas sociais — assaltando ourivesarias

— numa vida dedicada aos afetos, oferecendo “topázios, esmeraldas e ametistas” roubados para as namoradas como parte de uma estratégia de sedução. A vida para os afetos exigia o desrespeito aos códigos de conduta socialmente impostos.

A busca pela sobrevivência, no entanto, subjuga sua rebeldia. A única maneira de ter suas necessidades básicas atendidas é curvar-se às normas da sociedade, aceitando um trabalho que reprime suas manifestações de afeto, suas capacidades criativas e sua subjetividade. Trabalho inteiramente voltado para o consumo, para as exigências do valor de troca, num “portal de loja de marca” onde não há espaço para a manifestação de desejos que não sejam aqueles devotados à mercadoria. O único prazer que parece restar ao “mãos largas” é o proporcionado pelo cigarro, que seu baixo ordenado sequer lhe permite comprar, tendo de recorrer à caridade alheia para consegui-lo. O rígido código moral de conduta exige que ele se dobre, que ele abdique de seu desejo, que ele se aliene de si mesmo. Código moral ironicamente defendido por uma sociedade cristã imoral, envolvida em escândalos sexuais.

O homem urbano, portanto, tem o seu desejo domesticado¹⁹, num processo de alienação de si que tem no trabalho repetitivo e monótono um de seus principais agentes. Segundo Lefebvre, a alienação nas atividades laborais tem como um de seus principais fatores a substituição da obra pelo produto. Até o século XIX — isto é, até o capitalismo concorrencial e a consolidação de um “mundo da mercadoria” —, os

¹⁹ A relação entre a cidade contemporânea e a domesticação do desejo aparece com certa frequência na poesia de Miranda. Em “Do destino”, por exemplo, “o desejo submete-se nos semáforos” (PE, 72). Em “Bibliotecas”, o desejo parece sujeitado a uma burocracia: “Tempo escasso para passar / alvarás ao desejo, / matéria perecível / tal as visões” (PE, 48). De fato, como observa Lasch, o desejo foi severamente reprimido no século XX em prol do que se entendia por comportamento civilizado, regido por uma racionalidade essencialmente urbana: “Os povos do século XX erigiram tantas barreiras psicológicas contra as emoções fortes, e investiram nessas defesas tanta energia derivada de impulsos proibidos, que eles não conseguem mais se lembrar de como é a sensação de ser inundado pelo desejo” (LASCH, 1991, p. 11). Original: “Twentieth-century peoples have erected so many psychological barriers against strong emotion, and have invested those defenses with so much of the energy derived from forbidden impulse, that they can no longer remember what it feels like to be inundated by desire.” (tradução nossa).

homens em seus ofícios geravam mais obras do que produtos. A obra caracteriza-se pela sua singularidade, por seu estilo próprio, resultado de um trabalho subjetivo único e historicamente situado, cujas condições não podem ser inteiramente repetidas. Fruto, portanto, de um processo de criação atravessado por uma subjetividade, individual ou coletiva, proporcionando uma relação de identificação entre o trabalho e o seu resultado material. Partícipe direto e ativo da criação, o trabalhador adquire a consciência de todo o processo de gestação da obra.

O produto, por sua vez, caracteriza-se pela sua fácil reprodutibilidade. Insere-se num processo de produção em série e em larga escala, que resulta numa massa de objetos indiferenciados facilmente transformáveis em mercadorias. O operário nada cria, apenas auxilia a reprodução sem a possibilidade de questionar o processo e interferir no resultado final de seu trabalho, conformando-se a uma passividade acrítica. Não há qualquer singularidade no que produz, qualquer resquício de estilo próprio que possa individualizar o produto e resultar numa relação de identificação entre o operário e o que ele ajuda a reproduzir. Além disso, ele participa de uma única etapa do processo de produção em série. Não desenvolve, portanto, a consciência da totalidade desse processo, incapaz de recriá-lo em todas as suas etapas, alienado de seu trabalho e do produto que dele resulta, além de cerceado em suas capacidades criativas. Segundo Lefebvre (1969, p. 50), a “alienação social transforma a consciência criadora (incluindo os aspectos da criação artística na «realidade») numa consciência passiva e infeliz”.

A sociedade de controle, em seu processo de dominação e alienação do homem urbano, tem como ideal de bom cidadão o representado pelo “português de estimação”:

O PORTUGUÊS DE ESTIMAÇÃO

Faz palavras cruzadas, lê
banda desenhada,
mastiga os alimentos
pelo menos três vezes,
cultiva o desejo com parcimónia,

qual a percentagem do seu corpo
que não prescreve?

Pondera sempre antes de dizer sim,
nunca diz rotundamente não
e golpeia o futuro
com alguns resultados visíveis.

Veste fato completo aos dias de semana,
ao domingo,
fato de treino e sapatilhas,
flana por entre as prateleiras
do hipermercado.

Não perde um acto eleitoral,
o preferido de políticos
e outros estagiários.

(EMSA, 57)

O cidadão de “estimação” é domesticado em seu desejo, cultiva-o “com parcimónia”, pois o controle do desejo é essencial à manutenção da ordem, dado o seu potencial libertário e revolucionário trazido pela imprevisibilidade de seus objetos e de suas manifestações. Entregue a atividades inofensivas e pacificadas, fã de “palavras cruzadas” e “banda desenhada”, o homem de “estimação” não toma partido, não defende uma opinião, situando-se antes numa posição passiva e evasiva entre o sim e o não, sempre disponível a deslocar-se de um polo a outro segundo as circunstâncias e os discursos, eleitor ideal para os políticos que se garantem apenas pela sua retórica, não pelas suas práticas sociais. Caracterizado por um automatismo extremo em suas ações, dominado em seus hábitos de vestimenta e até mesmo em seu ato de mastigar, ele flana “entre as prateleiras do hipermercado”, tendo como seu principal lazer consumir, mantenedor fiel de um sistema capitalista de produção e consumo.

A alienação e o controle do homem urbano são garantidos principalmente pela programação rigorosa das horas de seu dia. O tempo na cidade é “compartimentado” (EMSA, 33), rigidamente dividido em atividades sobre as quais o cidadão tem pouco poder de escolha. No entanto, essa dominação é efetuada também pela compartimentação e controle do espaço:

Não há lugar, disseste, para o incerto.
Tudo restrito, compartimentado.
Vê: as casas, o mar, o vento.
A vigilância dos que cantam
sobre os que sofrem.
(EMSA, 17)

O cotidiano da cidade é programado e dirigido pela racionalidade científica, pela lógica da produtividade e do consumo, resultado de um urbanismo progressista que busca organizar o espaço urbano de modo a restringir o campo de ação de seus habitantes e delimitar os comportamentos permitidos. Uma disposição do espaço que favoreça, portanto, o controle do homem citadino, submetendo-o a uma hierarquia difusa, porém inescapável e onipresente. Segundo Choay,

[...] as aglomerações do urbanismo progressista são locais de limitação. Aqui ainda uma palavra-chave: *a eficácia*. Este valor justifica a rígida determinação do quadro de vida. A inscrição, irremediavelmente fixada, de cada uma das atividades humanas em termos espaciais simboliza o papel reificador desse urbanismo de que se pode dar uma imagem mais impressionante do que o fez o próprio Le Corbusier: “Nada mais é contraditório... cada um bem alinhado em ordem e hierarquia ocupa seu lugar”. E, de fato, o indivíduo uma vez definido em termos de desenvolvimento físico, de funcionamento, de produtividade, de necessidades-tipos universais, que lugar é deixado para o campo infinito e indeterminado dos valores a serem criados e dos desejos possíveis? Até a unidade última do sistema, o apartamento da família (reprodutora), não escapa à limitação; no jargão dos especialistas, ele tem o nome expressivo de célula. Assim a nova cidade torna-se, a um só tempo, o lugar da produção mais eficaz e uma espécie de centro de criação humana, no horizonte do qual se projeta, ameaçadora, a imagem analítica do pai castrador dos filhos. O papel é conservado (em todo caso no nível dos primeiros modelos do urbanismo progressista) pelo urbanista, detentor da verdade. “É assim que o rebanho é conduzido”, confessa Le Corbusier, para quem, aliás, “o mundo precisa de harmonia e de fazer-se guiar por harmonizadores”. Segundo os casos, o urbanista-pai assemelhar-se-á a um demiurgo-artista ou terá a pretensão de encarnar a tecnologia. (CHOAY, op. cit., p. 25-26)

Os conjuntos habitacionais são, talvez, a representação mais evidente da sujeição do homem urbano por meio do controle de seu espaço. Num dos poemas da série “O Bairro”, esses conjuntos aparecem como blocos sem marcas pessoais que limitam o campo de ação e despersonalizam seus habitantes:

Limitados pela via de cintura interna,
o amor fabril e alguns gestos desgarrados
de árvores sem nome, erguiam-se
os blocos de A a Z.
Pintados de cor-de-rosa tal as boas maneiras
defumadas e luzentes.
Os requerimentos, as cartas de amor escritas
em grupo no patamar,
entre dois lances de escadas.
Encapados cadernos escolares, os deveres por fazer,
debaixo das pedras, sinetes duma das balizas.
Entrou no café. Há anos que não se viam.
A prisão tornara o seu olhar mais escuro.
Chamou o outro para a sua mesa
e entre duas cervejas ouviu-o perguntar
pela namorada.
O gesso do céu cada vez mais sujo.
(PE, 13)

Segundo Lefebvre, o espaço do habitar é isolado em relação ao resto da cidade como parte de uma estratégia de controle da população proletária, que crescia em número nos centros urbanos em decorrência do processo de industrialização:

Na segunda metade do século [XIX], pessoas influentes, isto é, ricas ou poderosas ou as duas coisas ao mesmo tempo [...], em suma alguns notáveis descobrem uma nova noção. A III República assegurará o destino dessa noção, isto é, a sua realização na prática. Concebem o *habitat*. Até então, “habitar” era participar de uma vida social, de uma comunidade, aldeia ou cidade. A vida urbana detinha, entre outras, essa qualidade, esse atributo. Ela deixava habitar, permitia que os cidadãos-cidadãos habitassem. [...] No fim do século XIX, os Notáveis isolam em função, separam-na do conjunto altamente complexo que era e que continua a ser a Cidade a fim de projetá-la na prática, não sem manifestar e significar assim a sociedade para a qual fornecem uma ideologia e uma prática. Os subúrbios, sem dúvida, foram criados sob a pressão das circunstâncias a fim de responder ao impulso cego (ainda que motivado e orientado) da industrialização, responder à chegada maciça dos camponeses levados para os centros urbanos pelo “êxodo rural”. Nem por isso o processo deixou de ser orientado por uma estratégia. (LEFEBVRE, 2001, p. 23-24)

Os conjuntos habitacionais surgem como a exacerbação máxima do conceito do *habitat*, do espaço de moradia, isolado do centro da cidade, estrategicamente planejado como meio de contenção do proletariado:

A racionalidade estatal vai até o fim. No novo conjunto instaura-se o *habitat* em estado puro, soma de coações. O maior conjunto realiza o conceito do habitar, diriam certos filósofos, ao excluir o habitar: a plasticidade do espaço, a modelagem desse espaço, a apropriação pelos tipos e indivíduos de suas

condições de existência. É também cotidianidade completa, funções, prescrições, emprego rígido do tempo que se inscreve e se significa nesse habitat. (idem, p. 26)

No poema transcrito acima, o conjunto habitacional foi construído segundo uma racionalidade castradora. O espaço é confinado, limitado pela “via de cintura interna”, e sua despersonalização — ou seja, sua ausência de marcas pessoais impressas por seus habitantes — faz-se sentir nos mínimos detalhes: os blocos são nomeados de A a Z, nomenclatura padrão que segue uma lógica racional de organização, determinada pelos arquitetos que projetaram o conjunto, não pelos que nele habitam; são todos eles pintados de cor-de-rosa, indistintos, portanto, uns dos outros, não personalizados pelos moradores por meio da cor, mas seguindo as convenções de uma decoração padronizada segundo um gosto socialmente imposto, “tal as boas maneiras / defumadas e luzentes”; e mesmo as árvores plantadas no conjunto não têm nome, não são reconhecidas pelos moradores, já que eles não as escolheram, tornadas sem identidade como o próprio espaço e seus habitantes.

As consequências desse espaço controlado, padronizado e despersonalizado fazem-se sentir na subjetividade daqueles que o habitam, nas relações que estabelecem entre si e com o próprio espaço. Mesmo os sentimentos e desejos tornam-se padronizados e despersonalizados: o amor é “fabril”, esvaziado de caracteres subjetivos, como que uniformizado por uma lógica de produção industrial em série que o transforma numa mercadoria indiferenciada; e as cartas de amor são equiparadas a requerimentos, escritas em grupo segundo um formato pré-estabelecido, como se o próprio sentimento amoroso nelas expresso fosse também programado e determinado previamente. Não há, portanto, lugar para a subjetividade nesse espaço. Além disso, ele é sentido como restrição da liberdade de ação, como estreitamento de horizontes: o personagem dos versos finais saiu da prisão de fato para entrar na prisão simbólica do

conjunto habitacional “limitado” pela via de cintura interna, e termina confinado no café situado dentro do conjunto, tendo por horizonte o “gesso do céu cada vez mais sujo”, provavelmente não muito diferente do que ele encontrou na prisão.

Ao ser isolada em espaços de habitação geralmente nos subúrbios — longe, portanto, dos meios de produção e do poder de decisão dos centros urbanos —, a classe operária e trabalhadora perde sua consciência social centrada na produção e se volta para as questões referentes ao consumo, ao entretenimento calcado no consumismo. Segundo ainda Lefebvre, os agentes governamentais e os urbanistas talvez tivessem empreendido, num primeiro momento, o processo de “suburbanização” dos operários com intenções que consideravam benéficas, mas que culminaram num resultado prejudicial aos trabalhadores. Esses agentes

[c]onsideravam como benéfico colocar os operários (indivíduos e famílias) numa hierarquia bem distinta daquela que impera na empresa, daquela das propriedades e dos proprietários, das casas e dos bairros. Queriam atribuir-lhes uma outra função, uma outra condição, outros papéis, que não aqueles ligados à condição de produtores assalariados. Pretendiam conceder-lhes assim uma vida cotidiana melhor que a do trabalho. Assim, imaginaram, com o habitat, a ascensão à propriedade. Operação notavelmente bem sucedida (ainda que suas consequências políticas nem sempre tenham sido aquelas com as quais os promotores contavam). O fato é que sempre se atingiu um resultado, previsto ou imprevisto, consciente ou inconsciente. A sociedade se orienta ideológica e praticamente na direção de outros problemas que não aqueles da produção. A consciência social vai deixar pouco a pouco de se referir à produção para se centralizar em torno da cotidianidade, do consumo. (idem, p. 24-25)

Desse modo, os direitos trabalhistas, centrados na produção, cedem gradativamente espaço para os direitos do consumidor. O habitante da urbe perde a consciência de sua importância e de seu papel no processo produtivo, ao mesmo tempo que reivindica uma maior participação no consumo, que passa a orientar, cada vez mais, o cotidiano das grandes cidades capitalistas.

Em “Bairros e condomínios”, os cidadãos parecem programados por um cotidiano aburguesado e voltado para a aquisição de bens materiais:

Antes da procriação os mais espertos
mudam-se de um cenário bíblico onde
Abraão anoitece sentado
na varanda com fissuras,
Caim mata Abel com espingarda
de canos serrados,
e Raquel engravida aos treze anos.
Longe de laranjais, limoeiros e outros desperdícios
da natureza, os filhos da Revolução
crescem na companhia de antenas hiperbólicas,
bicicletas com três rodas, vigilância democrática.

Aos trinta e muitos ei-los cartesianos
e oficiantes de mesa posta no terraço
chegada a Primavera:
pratos e talheres de plástico
voltados para o jardim
de outros prédios e fumo branco;
cansados seguranças das poucas posses:
a máquina de lavar roupa
e louça, o microondas,
as centrifugadoras,
o carro estacionado
na garagem comum.
Em situações de convívio
sempre muito metódicos
no estender da mão direita.

Não sabem que começam
a perder mal nascem.

(PL, 36-37)

Num mundo dominado pela mercadoria — essencialmente imanente —, parece não haver espaço para a sacralidade ou a transcendência; todo sagrado é rebaixado à materialidade da realidade cotidiana, socialmente precária: Abraão sofre com as condições materiais de sua moradia, a morte de Abel por Caim torna-se mais um exemplo da violência desse mundo imanente, e a gravidez de Raquel é transformada num problema social, mais uma a entrar nas estatísticas de gravidez precoce na adolescência. A perda do sagrado é completa, pois mesmo esse “cenário bíblico” degradado é abandonado. Afastado também de qualquer possibilidade de um idílio natural — “longe de laranjais, limoeiros e outros desperdícios / da natureza” —, o homem urbano liberta-se de uma ditadura declarada para se submeter aos mecanismos

de controle de uma “vigilância democrática”, para ser criado e direcionado por uma televisão de poderes “hiperbolizados”.

Como meio de sobreviver numa cidade adversa e dirigida pelo consumo, esse homem desenvolve uma racionalidade “cartesiana” e fria — “as flores fechadas / da filosofia cartesiana”, como diz um poema de *Postos de escuta* (p. 29) —, torna-se “metódico” e calculista em suas relações. Em estudo clássico sobre a “vida mental” na metrópole, Simmel observa que o habitante da grande cidade abandona a emocionalidade em suas relações e adota a razão e o cálculo como forma de se precaver contra um ambiente externo cujas constantes mutações são sentidas como ameaçadoras e desestabilizantes:

Assim, o tipo metropolitano de homem — que, naturalmente, existe em mil variantes individuais — desenvolve um órgão que o protege das correntes e discrepâncias ameaçadoras de sua ambientação externa, as quais, do contrário, o desenraizariam. Ele reage com a cabeça, ao invés de com o coração. Nisto, uma conscientização crescente vai assumindo a prerrogativa do psíquico. A vida metropolitana, assim, implica uma consciência elevada e uma predominância da inteligência no homem metropolitano. A reação aos fenômenos metropolitanos é transferida àquele órgão que é menos sensível e bastante afastado da zona mais profunda da personalidade. A intelectualidade, assim, se destina a preservar a vida subjetiva contra o poder avassalador da vida metropolitana. (SIMMEL, 1967, p. 15)

No entanto, essa racionalidade não se traduz num pensamento crítico capaz de libertar o cidadão dos condicionamentos de um cotidiano programado para o consumo. Ele vive num ambiente invadido por um excesso de mercadorias: “a máquina de lavar roupa / e louça, o microondas, / as centrifugadoras, / o carro estacionado / na garagem comum”. Esvaziado de afeto em suas relações, ele se apega a esses objetos como se fossem seus entes de afeto, “cansado segurança de suas poucas posses”. Mas são afetos descartáveis, como “pratos e talheres de plástico”, pois a mercadoria precisa ter um prazo de validade curto para que o consumo se perpetue. Em meio ao excesso de

produtos, o homem urbano vive paradoxalmente na precariedade, numa vida sempre em falta, sempre em perda: “Não sabem que começam / a perder mal nascem”.

Em “Crenças”, o consumismo apresenta-se como a nova religião do homem contemporâneo, apregoada pela publicidade:

Acreditar no improvável
foi outrora sinal de fé, esperança
no prometido pelas religiões:
uma outra vida ou ventura nesta.

Hoje querem que acreditemos
na publicidade,
nos produtos com selo
e garantia de qualidade:
livros, filmes, cd's,
roupas, carros e
eletrodomésticos
rodeados pela enganosa
banda sonora do amor.

(EMSA, 65)

Frente à descrença suscitada por um mundo distópico, onde as utopias não têm mais lugar, a publicidade oferece-se como uma nova crença, fornecendo a ilusória segurança dos produtos com “selo / e garantia de qualidade”. Numa estratégia de venda em que as mercadorias são investidas de afeto, rodeadas “pela enganosa / banda sonora do amor”, as relações afetivas com outros seres humanos são esvaziadas e substituídas por relações com as próprias mercadorias, apresentadas como um afeto substituto supostamente mais confiável do que os sentimentos oscilantes dos homens. Ideia semelhante aparece no poema “Hábitos”:

Habitua-se a tudo:
ao hierárquico trabalho de equipa
nos empregos,
à salsugem dos discursos à mesa
familiar,
à prosa de enxurrada e feminina,
à poesia culturalista e a crédito,
à crítica de poesia draconiana e ciclópica,
às impreteríveis eleições onde escolhem
o ao fundo do túnel,
às prestações da casa e do carro,
às explosões e aluimentos autárquicos,

às praias e ao mar concessionados,
aos fundos comunitários...

A tudo se habituam
porque lhes prometem
os néons, os letreiros, os ecrãs,
que estrada fora
não tarda surgirá a ventura
e a casa principal
do amor.
Acabam sozinhos nos arredores,
em prédios novos
que ao fim de dois anos abrem fissuras
nas paredes e nas canalizações.

(EMSA, 56)

Os cidadãos a tudo se habituam — ao engodo democrático, participando de “impreteríveis eleições onde escolhem / o ao fundo do túnel”, à ordem imposta do “hierárquico trabalho de equipa / nos empregos”, à exploração econômica e às intermináveis “prestações da casa e do carro” — porque seguem a publicidade como nova religião, essa que os ilude com promessas de realização afetiva por meio da aquisição de novos bens — “A tudo se habituam / porque lhes prometem / os néons, os letreiros, os ecrãs, / que estrada fora / não tarda surgirá a ventura / e a casa principal do amor” — como parte de um sistema capitalista que torna as relações humanas em relações de consumo, e o afeto em mercadoria a ser comprada. E esse homem urbano, submetido a um cotidiano opressor, termina sozinho, alienado de seus afetos, interiormente arruinado em meio a um mundo exterior também em ruínas: “Acabam sozinhos nos arredores, / em prédios novos / que ao fim de dois anos abrem fissuras / nas paredes e nas canalizações”.

A racionalidade desenvolvida pelo habitante da cidade é necessária ao cálculo das perdas e ganhos — inerente aos negócios e aos ajustes de compra e venda — nas relações interpessoais, como se estas fossem transações comerciais, e o outro lado da interação fosse considerado apenas quanto aos lucros que pode proporcionar. Para o homem urbano, as pessoas com as quais se relaciona não possuem uma subjetividade

singular; ele as trata como indivíduos indiferenciados, tornados números. Simmel observa que a inteligência peculiar ao homem metropolitano desenvolveu-se num processo de adaptação a uma economia eminentemente monetária:

A metrópole sempre foi a sede da economia monetária. Nela, a multiplicidade e concentração da troca econômica dão uma importância aos meios de troca que a fragilidade do comércio rural não teria permitido. A economia monetária e o domínio do intelecto estão intrinsecamente vinculados. [...] A pessoa intelectualmente sofisticada é indiferente a toda a individualidade genuína, porque dela resultam relacionamentos e reações que não podem ser exauridos com operações lógicas. Da mesma maneira, a individualidade dos fenômenos não é comensurável com o princípio pecuniário. O dinheiro se refere unicamente ao que é comum a tudo: ele pergunta pelo valor de troca, reduz toda qualidade e individualidade à questão: quanto? Todas as relações emocionais íntimas entre pessoas são fundadas em sua individualidade, ao passo que, nas relações racionais, trabalha-se com o homem como com um número, como um elemento que é em si mesmo indiferente. Apenas a realização objetiva, mensurável, é de interesse. (op. cit., p. 15)

Nas relações econômicas de pequenos grupos, produtores e consumidores negociam diretamente; conhecem-se, portanto, de tal modo que o produtor individualiza sua produção de acordo com os gostos e interesses do consumidor, e este recebe daquele os motivos que o levaram a determinada valoração de seus produtos. Tratam-se como subjetividades singulares com interesses específicos. Na psicologia econômica dos grandes grupos, como no caso das grandes cidades, produtores e consumidores não entram mais em contato direto. Segundo ainda Simmel, a

metrópole moderna [...] é provida quase que inteiramente pela produção para o mercado, isto é, para compradores inteiramente desconhecidos, que nunca entram pessoalmente no campo de visão propriamente dito do produtor. Através dessa anonimidade, os interesses de cada parte adquirem um caráter impiedosamente prosaico; e os egoísmos econômicos intelectualmente calculistas de ambas as partes não precisam temer qualquer falha devida aos imponderáveis das relações pessoais. A economia do dinheiro domina a metrópole; ela desalojou as últimas sobrevivências da produção doméstica e a troca direta de mercadorias [...]. (idem, p. 16)

O homem urbano age, portanto, nas relações com os outros cidadãos, como agiria um homem de negócios:

JANTAR DE NEGÓCIOS

Meios sorrisos,
três doses de fanecas,
água mineral,
cintos de segurança
à mesa.

Sancionando perdas e ganhos
em cada gesto.
Todos muito solenes
de gravata
no sexo.

(EMSA, 59)

Com o comedimento calculado de um “meio sorriso”, o homem de negócios — tipo ideal de metropolitano — não demonstra qualquer tipo de efusividade emocional, limitando-se a manifestar uma simpatia dissimulada com o objetivo de seduzir a outra parte e obter dela as maiores vantagens na batalha da negociação. Submete o desejo a rígido controle, pondo “gravata no sexo”, pois o desejo perturba a razão necessária ao cálculo das “perdas e ganhos” nas relações, que subjaz a todos os seus gestos. Utiliza “cintos de segurança / à mesa” como forma de se precaver contra o outro, sentido como possível ameaça que precisa ser derrotada. É geralmente “muito solene” no convívio social, adotando uma formalidade que afaste qualquer envolvimento emocional e íntimo em suas relações, o que lhe subtrairia a frieza necessária para obter vantagens na negociação sem levar em conta o bem-estar do outro; frieza, portanto, característica do bom predador.

Numa análise das cidades estadunidenses, mas aplicável às metrópoles capitalistas de um modo geral, Lewis Mumford observa que as cidades modernas e contemporâneas norte-americanas foram concebidas de modo a privilegiar o homem de negócios e sem família:

No número de maio de 1925 referente às plantas de terreno do Plano Regional, o Dr. Joseph Hart observava que o plano de cada cidade havia sido concebido para uma fase única da existência, a dos adultos sem responsabilidades familiares. Ele lembrava o velho ditado: “A *multidão dos*

bulevares nunca envelhece”, isto é, o bulevar, devido à sua razão de ser e à sua utilidade, atrai grupos que têm sempre a mesma idade, porque têm os mesmos interesses e perseguem os mesmos objetivos.

[...] Uma grande parte de nossos planos recentes, nos Estados Unidos em todo caso, foi consagrada à vida da população masculina adulta, na medida em que esses planos relacionam-se aos negócios, à indústria, à administração, à circulação, aos transportes, ignorando uma parte importante da atividade daquela população.²⁰ (MUMFORD, 1970, p. 49)

A alta mobilidade e fluidez do capital impõe a mobilidade daqueles que o reproduzem: o homem devotado aos negócios não pode estar preso a laços familiares, deve encontrar-se sempre livre para ir aonde surgem as melhores oportunidades de lucros cada vez maiores. Segundo Bauman, hoje “o capital viaja leve — apenas com a bagagem de mão, que inclui nada mais que pasta, telefone celular e computador portátil. Pode saltar em quase qualquer ponto do caminho, e não precisa demorar-se em nenhum lugar além do tempo que durar sua satisfação” (BAUMAN, 2001, p. 70). A metrópole contemporânea favorece um cotidiano doméstico solitário, o que pode ser encontrado de modo muito recorrente na poesia de Miranda. No segundo poema da série “Parsifal, Richard Wagner”, a solidão está presente de modo marcante em cada detalhe do ambiente doméstico de um personagem em segunda pessoa, identificável com o próprio leitor²¹:

Disse-o a porta fechada com violência.
Nenhum olhar correspondia ao teu,
nenhum gesto era sinónimo de outro.

Fui olhando em redor: a cozinha imaculada,
sem serventia, a cama feita

²⁰ “Dans le numéro de mai 1925 concernant les relevés de terrain du Plan Régional, le Dr Joseph Hart remarquait que le plan de chaque ville avait été conçu pour une phase unique de l’existence, celle des adultes sans responsabilités familiales. Il rappelait le vieux dicton: «*La foule des boulevards ne vieillit jamais*», c’est-à-dire que le boulevard, étant donné sa raison d’être et son utilité, attire des groupes qui ont toujours le même âge, parce qu’ils ont les mêmes intérêts et poursuivent les mêmes objectifs. // [...] Une grande partie de nos plans récents, aux Etats-Unis en tout cas, a été consacrée à la vie de la population masculine adulte, dans la mesure où ces plans concernent les affaires, l’industrie, l’administration, la circulation, les transports, tout en ignorant une partie importante de leur activité.” (tradução nossa).

²¹ Posteriormente analisaremos o esforço da poesia de Miranda por incluir o leitor no espaço do poema, seja como forma de instigar-lhe um pensamento reflexivo e crítico de sua própria condição, seja para oferecer-lhe um lugar de abrigo ficcionalmente produzido pela poesia.

com a destreza da maior solidão;
a sala sem a doce desarrumação do amor,
e na mesa de carvalho escurecido
um computador desligado de qualquer rede.

Um sofá de couro, preto, contra a parede,
algumas revistas de arquitectura, muito
folheadas,
e uma fotografia, sozinha, junto à janela,

o que restava,
no ano da desgraça de MMI.

(FA, 17)

A ausência de família resulta numa “cozinha imaculada”, pois os solteiros cozinham com bem menos frequência que os casados com filhos. Do mesmo modo, são vários os indícios de ordem no ambiente: além da cozinha imaculada, a cama está feita “com destreza” e a sala arrumada. Parece não haver amor onde há excesso de ordem: o amor introduz uma “doce desarrumação” que libertaria o homem de um cotidiano asséptico e programado. A racionalidade organizativa, característica da mentalidade empresarial e do ideal de produtividade, parece coadunar com a solidão e a ausência de afetos, pois estes introduziriam uma emocionalidade que poderia conduzir a atitudes irracionais e contrárias à ordem. O “computador desligado de qualquer rede” acentua o isolamento e incomunicabilidade do personagem. E essa solidão doméstica de algum modo se associa à decadência do homem: ela é o que restou “no ano da desgraça de MMI”.

De fato, na poesia de Miranda, os ambientes domésticos dos personagens ou sujeitos líricos solitários frequentemente possuem detritos, escombros, sujeiras, matérias em decomposição ou restos espalhados pelo chão, o que geralmente não ocorre nessa poesia quando se trata de ambientes em que residem famílias. A partida do ente de afeto por diversas vezes resulta num lar em decomposição, reforçando o estado de abandono a que se entregou o personagem ou sujeito solitário. Isso parece apontar para a

degradação de uma vida carente de afetos. O isolamento e a atomização do indivíduo contribuem para sua própria decadência:

Todas as manhãs ao acordar
o corpo descobre ser ainda cedo para desistir.
Pela casa os indícios da noite:
garrafas vazias, copos sujos, cigarros
em cinzeiros improvisados;
livros com páginas dobradas,
papéis pelo chão.
(EMSA, 52)

Um pátio vazio, inúteis carregamentos de pedras,
sobrescritos rasgados,
eis a minha casa.
(CM, 57)

Escrevo-te cartas. *As maçãs apodrecem
na cozinha.* Deito-me a meio da tarde
para descansar de não ouvir a tua voz.
(CM, 39)

Com o volume do rádio no máximo
os jornais empilhados junto da janela
esquecer que a meu lado alguém
acreditava na beleza.
(CM, 24)
(grifos nossos)

Com efeito, o cotidiano solitário aponta para um esvaziamento da vida afetiva do homem das grandes cidades. Na poesia de Miranda, o amor e os afetos encontram-se em crise num cenário urbano que impõe a fugacidade das relações e transforma o amador num objeto a ser consumido e depois descartado pelo ser amado:

Consumimos quem nos ama,
em dias de muito sol, refrigerante na mão.
Inclinados a aceitar a transumância dos
sentidos, impuros perdigueiros
(PE, 56)

O amor é submetido ao mercado, torna-se uma relação de compra e venda, entra no cálculo das perdas e ganhos característico das transações comerciais: “A estatística permite ainda afirmar que o amor / a esmo sai mais barato” (EMSA, 54). Rebaixado a um valor em decadência, ele se apresenta como um corpo em queda:

Queres que continue? O amor?
Um corpo que tropeça nas escadas
até ao rés-do-chão, a cabeça
coberta de feridas: delírio, solidão.
(EMSA, 46)

Num meio urbano adverso e incontrolável, o outro é visto como uma ameaça em potencial, como já vimos anteriormente. Faz-se necessário, portanto, precaver-se contra ele, submetê-lo de modo a neutralizar a ameaça que representa, inclusive nas relações afetivas. O amor torna-se um campo de batalhas, feito de agressões mútuas muito sutis e disfarçadas de afeto: “Os arranhões na face chamam-se, neste tempo, / afagos, campo de manobras da alma” (CM, 49). Num poema significativamente intitulado “O combate”, o encontro com o outro é comparado a um ringue em que se deve buscar estratégias para derrotar o adversário:

Misteriosa, inconstante, rebelde
— podes esgotar todo o arsenal
de lugares comuns que
nunca conseguirás defini-la —
a alegria chega um dia
à tua vida e não estás preparado.

Para tentar conquistá-la vais utilizar
todas as astúcias aprendidas nos filmes:
dizer que também tu
preferes jazz a música clássica,
teatro alemão ao romance sulista americano.

De fingimento em fingimento
supondo ser esse o caminho mais curto
para o seu coração.
Vã tentativa.

A experiência que frequentemente alardeias
nos parques de campismo,
em reuniões de amigos,
revela-se igualmente infrutífera.

Tarde (demasiado tarde?) descobres
que no ringue difícil de um encontro
de Verão
o teu corpo é o primeiro a ir às cordas.

À noite, a mesma seiva, o mesmo erro
só que desta vez é a solidão
que dá o K. O. fatal.

Segundo Christopher Lasch (1991), a partir da segunda metade do século XX, aproximadamente, um narcisismo patológico começa a se estabelecer como o traço mais característico da mentalidade do homem nas sociedades capitalistas, em gradativa substituição às neuroses compulsivas e obsessivas que predominavam na época de Freud, o que o levou a cunhar o termo *cultura do narcisismo* para definir o estágio atual daquelas sociedades²². O narcisista contemporâneo caracteriza-se por um exacerbado autocentramento aliado à exigência da performance pessoal como catalisadora das relações sociais. Ele é o resultado de uma cultura pautada pelas imagens midiáticas, de uma sociedade do espetáculo onde o sucesso e a realização pessoais estão vinculados à conquista da celebridade, da exaltação da própria personalidade, mais do que à conquista de uma reputação de ordem moral, valorizada outrora como fruto dos benefícios efetivos que o sujeito produziu para o coletivo e da integridade de seu caráter:

Hoje os homens procuram o tipo de aprovação que aplaude não suas ações, mas seus atributos pessoais. Eles não desejam ser tão estimados quanto admirados. Anseiam não a fama, mas o esplendor e a excitação da celebridade. Querem ser invejados mais do que respeitados. O orgulho e o acúmulo de posses, pecados de um capitalismo em ascensão, deram lugar à vaidade. [...] Enquanto a fama depende da realização de ações notáveis aclamadas na biografia e nos livros de história, a celebridade — recompensa daqueles que projetam uma exterioridade vívida ou agradável, ou de algum outro modo atraem atenção para si mesmos — é aclamada nos meios de comunicação, nas colunas de fofoca, nos *talk shows*, nas revistas dedicadas às “personalidades”.²³ (LASCH, op. cit., p. 59-60)

²² Em verdade, Lasch analisa a sociedade norte-americana do século XX, mas suas conclusões parecem aplicáveis às sociedades capitalistas ocidentais de um modo geral, pois estas geralmente adotam o capitalismo norte-americano como modelo.

²³ “Today men seek the kind of approval that applauds not their actions but their personal attributes. They wish to be not so much esteemed as admired. They crave not fame but the glamour and excitement of celebrity. They want to be envied rather than respected. Pride and acquisitiveness, the sins of an ascendant capitalism, have given way to vanity. [...] Whereas fame depends on the performance of notable deeds acclaimed in biography and works of history, celebrity — the reward of those who project a vivid or pleasing exterior or have otherwise attracted attention to themselves — is acclaimed in the news media, in gossip columns, on talk shows, in magazines devoted to “personalities.” (tradução nossa).

O outro, portanto, reduz-se a um espectador passivo do esplendor de nossa própria imagem, a um olhar admirativo desprovido de subjetividade própria. A sensação de realização pessoal passa a depender da capacidade de seduzi-lo. Isso é reforçado pela percepção de que o mundo contemporâneo é cheio de perigos, de que as relações interpessoais são campos de batalhas em que é preciso se precaver contra os riscos que oferecem, constituindo-se a sedução, para o indivíduo narcisista, como o melhor instrumento para submeter um outro ameaçador. Para seduzi-lo, o narcisista se vale de astúcia e de ardis, teatraliza as suas ações para impressioná-lo, dissimula suas intenções para iludi-lo, como um predador que calcula friamente os seus atos para melhor surpreender a presa. Segundo Birman,

[...] a exigência de transformar os incertos percalços de uma vida em obra de arte evidencia o narcisismo que o indivíduo deve cultivar na sociedade do espetáculo. Nessa medida, o sujeito é regulado pela performatividade mediante a qual compõe os gestos voltados para a sedução do outro. Este é apenas um objeto predatório para o gozo daquele e para o enaltecimento do eu. As individualidades se transformam, pois, tendencialmente, em objetos descartáveis, como qualquer objeto vendido nos supermercados e cantado em prosa e verso pela retórica da publicidade. Pode-se depreender, com facilidade, que a alteridade e a intersubjetividade são modalidades de existência que tendem ao silêncio e ao esvaziamento. (BIRMAN, 2001, p. 188)

A consequência mais provável do narcisismo é a solidão e seu conseqüente vazio afetivo. Segundo Freud, amar envolve transferir para um objeto externo parte da libido antes direcionada ao ego. O narcisista não consegue operar essa transferência, o que lhe dificulta nutrir sentimentos amorosos em relação a alguém que não seja ele próprio²⁴

²⁴ Importante observar que, para Freud, o narcisismo é patológico apenas quando o indivíduo não consegue transferir parte de sua libido para um objeto externo, reservando-a para o seu próprio ego; envolve, portanto, a perda de mobilidade da libido. No entanto, uma certa dose de narcisismo é desejável e necessária para o instinto de sobrevivência do homem e sua autoconservação, e, em determinados momentos, como na doença, por exemplo, a libido precisa voltar-se inteiramente para o ego para que o corpo consiga se restabelecer.

(FREUD, 1996, p. 81-108). A incapacidade de estabelecer trocas afetivas leva-o ao isolamento ou a relações superficiais e emocionalmente distantes.

No poema de Miranda transcrito acima, “O combate”, o título já indicia a percepção do homem contemporâneo de que as relações afetivas seriam como campos de batalha. No encontro com o outro, o sujeito sente-se como num “ringue difícil de um encontro de Verão”. Nesse combate das relações, emprega artifícios que julga capazes de seduzir e submeter o adversário, adota “todas as astúcias aprendidas nos filmes”. Vai de “fingimento em fingimento”, evitando expor sua interioridade — que poderia revelar suas fraquezas, armas a serem utilizadas pelo inimigo —, supondo seduzir pela dissimulação. Como todo narcisista, tenta impressionar os outros com seus supostos atributos pessoais, alardeando “experiência” nos “parques de campismo” e nas “reuniões de amigos”, pois sabe que arrebatá-los com seu brilho pessoal é a melhor forma de dominá-los. Mas todas as suas estratégias revelam-se inúteis, pois contribuem para a sua incapacidade de estabelecer relações de afeto significativas. Inapto para as trocas afetivas, ele termina invariavelmente sozinho, derrotado pela solidão.

A crise das relações afetivas é preocupação central na poesia de Miranda. A desintegração familiar, o distanciamento entre os homens, a dificuldade de comunicação são alvos frequentes de sua crítica. Como se verá na segunda parte, sua poesia persegue obstinadamente o restabelecimento e a revalorização dos afetos, pois somente eles poderiam resgatar o homem da degradação de um mundo urbano distópico.

3. REAÇÕES À DISTOPIA

Não se limitando a denunciar a degradação da grande cidade, nem a registrar os problemas e preocupações do mundo contemporâneo, a poesia de Miranda buscará meios de intervir na realidade do leitor comum para modificá-la de alguma forma. E esse anseio de intervenção influencia decisivamente os recursos formais e estilísticos que ela adota, além dos valores que lhe servem de pilares. Esses recursos e valores são os alvos de análise desta segunda parte, que intenta demonstrar como a escrita poética de Miranda responde àquele anseio.

3.1. “Escutei as confidências da sombra”: a escrita elegíaca

O tom elegíaco predomina na poesia de Gomes Miranda, motivado pela percepção de uma realidade insatisfatória, sempre em situação de perda e de precariedade, como já demonstramos anteriormente. No entanto, trata-se de uma elegia que não se restringe ao lamento resignado; antes quer responder às mazelas do mundo, ainda que tenha a consciência de suas severas limitações num meio urbano adverso, o que a faz se situar numa posição intervalar, oscilando entre a crença e a descrença. O

caráter elegíaco dessa poesia alimenta-se de uma tradição milenar, de modo que sua análise se enriquece quando feita em diálogo com essa tradição.

Em suas origens na Grécia arcaica e clássica, a elegia era definida sobretudo por aspectos formais, por uma métrica fixa: poemas escritos em “dícticos elegíacos”, compostos de um hexâmetro e um pentâmetro de ritmo dactílico²⁵, destinados a serem cantados ao som do *aulos*, espécie de flauta. Utilizados pela primeira vez por volta de meados do século VII a.C. — nomeadamente por Tirteu de Esparta, Calino de Éfeso e Arquíloco de Paros —, os dícticos elegíacos serviam a objetivos bastante diversos na sua gênese grega: “a elegia serviu para exortar à coragem guerreira, veicular os caprichos da relação amorosa, chorar as dores do exílio, cantar a alegria convivial, transmitir preceitos morais e filosóficos, ou até educar os cidadãos na civilidade e na justiça (como fez Sólon).” (LAGE, 2010, p. 165). Não havia, portanto, uma temática em comum que atravessasse e unificasse os vários poemas elegíacos daquela época.

A partir do século VI a. C., o díctico elegíaco vai gradativamente assumindo uma função mais definida. As inscrições metrificadas na Grécia arcaica e clássica eram muito empregadas para celebrar a memória dos mortos, e o díctico elegíaco — possivelmente por sua semelhança com os epitáfios, também em dícticos — começa a ser adotado com objetivos fúnebres, mas convivendo ainda com outros modelos de canto mais utilizados para essa função. Somente no fim do século seguinte, a definição de *élegos* como um “canto lamentoso” torna-se mais amplamente aceita e difundida (SILVA, 2010, p. 126). Segundo Maulpoix, dentre os vários gêneros de cantos de

²⁵ Maulpoix, no entanto, citando Pierre Grimal, fornece uma descrição da métrica elegíaca ligeiramente diferente: “Mas sua definição antiga é, primeiramente, métrica: o hexâmetro épico nela alterna com ‘duas tripodias dactílicas catalécticas justapostas’, isto é, com um hexâmetro de ‘tempos vazios’, bastante próximo do pentâmetro” (MAULPOIX, 2000, p. 192-193). Original: “Mais sa définition antique est d’abord métrique: l’hexamètre épique y alterne avec ‘deux tripodies dactyliques catalectiques juxtaposées’ c’est-à-dire avec un hexamètre à ‘temps vides’, assez proche du pentamètre.” (tradução nossa).

espírito fúnebre, a elegia “tende a se colocar como a forma mais pura de lamentação, pois sua propriedade é acalantar a tristeza pelo canto”²⁶ (op. cit., p. 189). Pierre Grimal observa que a métrica e o ritmo do dístico elegíaco colaboram para esse efeito, pois produzem a impressão de um “desenvolvimento interrompido, como se quebrado por um soluço”²⁷ (apud MAULPOIX, op. cit., p. 193).

Progressivamente, a elegia consolida-se como o gênero por excelência do luto e do lamento pela perda, inicialmente pela morte de personagens de importância histórica, depois pelos mortos em geral, inclusive os entes de afeto mais próximos, e, finalmente, pela perda ou ausência de um objeto dileto que pode assumir uma infinidade de formas: a elegia lamenta objetos perdidos tão variados quanto

os mortos, quer os próximos quer os distantes, quer os que resultam de uma perda privada, quer os que resultam, por exemplo, de uma guerra ou de uma catástrofe natural; a identidade, por exílio ontológico; a pátria; o amor; um ideal; uma utopia histórica; Deus ou os deuses; a infância; a natureza, e, à medida que se iam descobrindo os limites da linguagem, a perda da própria elegia e a perda da própria poesia. (LAGE, op. cit., p. 165)

A elegia perde a métrica que a definia, assumindo várias medidas e modelos, ou mesmo a ausência de metrificação. Passa a ser identificada não mais por aspectos formais, mas pela temática: “é a determinação temática própria de um poema de substância lutuosa ou melancólica, virado para o passado ou para um objecto visto como irremediavelmente perdido, que se torna corrente e vai dominando o senso comum sobre o gênero” (RIBEIRO, 2010, p. 151). A elegia chega ao século XX já sem se definir “tanto por ser uma forma literária fixa como sobretudo por constituir uma categoria existencial que comparece em qualquer tipo de poema e assume diversas

²⁶ “[...] elle tend à se poser elle-même comme la forme la plus pure de la déploration, puisque sa propriété est de bercer la tristesse par le chant.” (tradução nossa).

²⁷ “L’ensemble donne ainsi l’impression d’un ‘développement heurté, comme brisé par un sanglot’.” (tradução nossa).

configurações” (FLOR, 2010, p. 147). Ela se torna uma espécie de estado de espírito ou de modo de estar no mundo que extrapola os limites da própria poesia, perdendo seu caráter de substantivo definidor exclusivamente de um gênero poético e transformando-se num adjetivo capaz de qualificar objetos os mais variados:

ao se definir segundo critérios que privilegiam a subjetividade mais do que a forma, a elegia deixa de ser um gênero inteiramente à parte para ceder lugar ao *elegíaco* que é uma categoria, uma qualidade, um tom, um estado de espírito ou uma atmosfera suscetível de se difundir em obras as mais diversas.²⁸ (MAULPOIX, op. cit., p. 203)

A consciência da perda irreparável do objeto desejado reforça a angustiante constatação da efemeridade e transitoriedade da vida e das coisas do mundo, engendrando um processo característico da atitude elegíaca, constituído pelos estágios da dúvida, da disforia e do desespero pessimista (FLOR, op. cit., p. 141). No entanto, a elegia — ao menos a produzida até o início do século XX — busca também uma sublimação ou reparação da perda. Segundo Maulpoix, a escrita elegíaca é, ao mesmo tempo, “expressão de uma perda ou de uma destruição de si, e esforço de reconstituição e de rearticulação”²⁹ (op. cit., p. 213-214). Desse modo, a elegia empreende uma tentativa de recuperação ou compensação de um passado ideal perdido. No caso, um passado essencialmente épico:

Mais do que simplesmente lamentar a derrota ou o desaparecimento, a elegia incita a *recobrar* sua coragem. Mais do que chorar uma figura ilustre desaparecida do patrimônio da humanidade — como o faz a *oração fúnebre* — ela medita sobre a sorte e o destino de todos.

De modo que essa forma lírica aproxima-se do gênero épico a montante e a jusante: de um lado, ela procede de uma idealidade épica que apresenta como perdida, e de outro lado ela tende a uma espécie de moral épica que incita a reencontrar: trata-se, em verdade, de religar ao interior de si os fios que se

²⁸ “En se définissant selon des critères qui privilégient la subjectivité plutôt que la forme, l’*élégie* cesse d’être un genre à part entière pour céder la place à l’*élégiaque* qui est une catégorie, une qualité, un ton, un état d’esprit ou une atmosphère susceptible de se diffuser dans les œuvres les plus diverses.” (tradução nossa).

²⁹ “[...] à la fois expression d’une perte ou d’une déperdition de soi, et effort de reconstitution et de réarticulation.” (tradução nossa).

romperam na história. É, muito largamente, uma poesia da *reparação*. Uma totalidade interior vem substituir uma totalidade exterior perdida.³⁰ (idem, p. 190)

A épica tradicional situa-se num estágio anterior à perda e transcende as contingências do tempo, num esforço de totalidade e universalidade em que o conhecimento humano ainda seria capaz de abranger o Cosmos e entrar em contato com a sua harmonia:

Superada a fase do lirismo egotista, o poeta [épico] ingressa numa dimensão ativa, positiva, varonil, *heroica*, acionada pelo esforço de visualizar a realidade de um prisma cósmico. Poesia de alcance universalista, gravita em torno do sentimento e do conhecimento simultâneo da perfeição e harmonia do Cosmos. (MOISÉS, 2012, p. 200)

No épico, o “eu” liberta-se de seus próprios limites em direção a uma totalidade que o transcende, ele “se expande até ilimitadas fronteiras, a fim de abarcar o mundo exterior como um todo” (idem). Até o século XVIII, atravessava a épica um tom majestoso, e o seu herói “simbolizava as grandezas da pátria e mesmo de toda a espécie humana” (idem, p. 201). O homem, portanto, preservava ainda sua unidade e inteireza, seguro de que suas ações eram orientadas e garantidas pelos deuses.

A épica, em suma, trabalha com um mundo em que a harmonia e a ideia de totalidade ainda não foram perdidas; mesmo quando estas se encontram ameaçadas, ela é ainda capaz de restabelecê-las por meio das ações e peripécias de seus heróis.

Na elegia, a harmonia está já irremediavelmente perdida, e a totalidade despedaça-se em fragmentos que não podem mais fornecer a ideia de um todo,

³⁰ “Plutôt qu’à simplement déplorer la défaite ou la disparition, l’élegie invite à *relever* son courage. Plutôt qu’à verser une figure illustre disparue au patrimoine de l’humanité – comme le fait *l’oraison funèbre* – elle médite sur le sort et sur la destinée de tous. // De sorte que cette forme lyrique tient du genre épique en amont et en aval: d’une part elle procède d’une idéalité épique qu’elle présente comme perdue, et d’autre part elle tend vers une espèce de morale épique qu’elle invite à retrouver: il s’agit, en vérité, de renouer à l’intérieur de soi les fils qui se sont rompus dans l’histoire. C’est, très largement, une poésie du *ressaisissement*. Une totalité intérieure vient s’y substituer à une totalité extérieure perdue.” (tradução nossa).

incapazes de se recomparam novamente numa unidade. O herói épico varonil cede lugar a uma subjetividade elegíaca debilitada; a moral, os valores e o código de honra que norteavam as ações heroicas são agora postos em dúvida, decompondo a verdade única em verdades relativas que se contradizem e geram um sentimento de desorientação; o ideal épico inabalável que aclarava os horizontes agora sucumbe à corrosão de qualquer ideal totalizante, resultando num horizonte obscuro e imperscrutável; a possibilidade de conhecer o universo em sua plenitude é agora desacreditada, dando lugar a conhecimentos parciais e limitados incapazes de apreender e reconstituir a totalidade do mundo. Se o herói épico impunha aos homens a robustez de suas ações, o sujeito elegíaco pouco consegue fazer a não ser observar e analisar a realidade, num tom queixoso que muitas vezes desacredita da possibilidade de nela intervir, entoando um discurso moralizante que questiona sua própria capacidade de atuação no mundo.

É esse ideal épico de harmonia e totalidade, de conhecimento pleno do universo, de potência do homem perante a realidade, que a elegia aspira resgatar. Segundo Schiller, a busca de um ideal é o que mobiliza o sentimento elegíaco:

[...] na elegia a tristeza só pode decorrer de um entusiasmo despertado pelo ideal. [...] A tristeza por alegrias perdidas, pela idade de ouro desaparecida do mundo, pela felicidade da juventude e do amor que se esvaiu, etc., só pode constituir matéria para uma poesia elegíaca se tais estados de paz sensorial puderem ser simultaneamente representados como objectos de harmonia moral. [...] O conteúdo do lamento poético nunca pode portanto ser um objecto exterior, devendo sempre ser um objecto interior e ideal; mesmo quando aquele se refere a uma perda na realidade, ele deve primeiro transformá-la numa perda ideal. Nesta transformação do que é limitado em algo ilimitado consiste na verdade o tratamento poético. (apud RIBEIRO, op. cit., p. 152)

Essa aspiração ao ideal fornece à elegia uma dimensão ética, fá-la empreender esforços de compreensão das questões sociais que impedem a realização desse ideal:

quando os problemas sociais essenciais excedem o poeta, isto é, quando ele não pode se formar uma imagem épica do mundo, a poesia lírica passa ao primeiro plano: ela decompõe os problemas, aborda-os pelo sentimento e

representa os esforços do sujeito, do indivíduo que busca se formar uma imagem épica do mundo.³¹ (TÔKEI apud MAULPOIX, op. cit., p. 202)

A escrita elegíaca surge, portanto, do impulso de reordenar o mundo, de trazer novamente o concerto, situado num passado ideal perdido, ao desconcerto de um mundo presente degradado. Segundo Ribeiro, a elegia traz “uma reflexão poética [...] sobre a distância intransponível entre ideal e realidade” (op. cit., p. 152). Ela cumpre um trajeto interior entre dois estados interligados, mas distintos:

O primeiro multiplica-se em sintomas de disforia, desencadeados pela experiência traumática da perda que se afigura irremediável e definitiva. O segundo estado, todavia, denota a gradual reconquista de um certo apaziguamento interior, derivado da esperança numa consolação final, quando a irrupção da catástrofe se revelará ser um mal apenas aparente e transitório, dada a possibilidade de toda a privação ser compensada. (FLOR, op. cit., p. 144)

Nessa esperança de compensação ou reparação, a elegia assume, desde suas origens gregas, uma espécie de missão educadora, pois busca conduzir sua audiência no caminho da realização de um ideal, que pressupõe o restabelecimento de determinados valores perdidos. Já a elegia guerreira — o tipo de elegia mais antigo de que se tem notícia, com poemas do século VII a. C. — desempenhava uma função pedagógica e política. Com origem na épica, desta se distingue por suas reflexões e exortações se endereçarem a “cidadãos concretos, em momentos históricos identificáveis” (SILVA, op. cit., p. 126), e não num plano mitológico e simbólico como nas epopeias. A elegia empenhava-se na exortação dos jovens para a guerra em defesa de uma coletividade. Ela vem chamá-los à responsabilidade pelo bem-estar coletivo, revelando a “sua missão de educadora, em uníssono com toda a restante literatura arcaica” (idem, p. 127). A elegia

³¹ “lorsque les problèmes sociaux essentiels dépassent le poète, c’est-à-dire lorsqu’il ne peut se former une image épique du monde, la poésie lyrique passe au premier plan: elle décompose les problèmes, elle les aborde par le sentiment et représente les efforts du sujet, de l’individu qui cherche à se former une image épique du monde.” (tradução nossa).

grega defendia, enfim, os valores e princípios morais e éticos que deveriam reger a *pólis*, principalmente o princípio de justiça e o valor da coragem guerreira:

É pelo canto e pela poesia que se veicula o ensinamento doutrinário. [...] A educação ateniense não atribuía importância menor que a espartana ao conteúdo ético destes cantos e a seu valor para a formação moral: reservava um bom lugar aos poetas gnômicos [...]. Mas o clássico propriamente ateniense, aquele que, como Tirteu para Esparta, encarna a sabedoria nacional, é certamente Sólon (arconte em 594-593). Sólon teve, realmente, em vista este fim educativo, ao compor suas *Elegias*, que se apresentam na forma de apóstrofes moralizadoras dirigidas a seus concidadãos; tal foi, efetivamente, o papel que ele desempenhou na cultura ateniense [...]. A moral de Sólon, como a de Tirteu, instala-se no quadro comunitário da cidade, embora seu conteúdo seja diferente: seu ideal é a *eûvoúia*, o estado de equilíbrio devido à justiça [...]. (MARROU, 1971, p. 74-75).

Se não há, nas origens gregas, um eixo temático próprio à elegia, dada a sua diversidade, pode-se, no entanto, identificar um tom pedagógico comum que lhe fornece alguma unidade: “É visível a multiplicidade de motivos — de lamento, de guerra, da fundação e história de cidades, de sentimentos, de natureza política ou gnômica —, mas inegável um tom permanente de exortação, reflexão ou pedagogia” (SILVA, op. cit., p. 123). Segundo Maulpoix, essa função educadora inicial conferiu à elegia um caráter sentencioso e moralizador (op. cit., p. 194). Adotando uma reflexão intensa sobre a sorte e as ações do homem, ela empreende uma tentativa de desvendamento e conhecimento da realidade, o que faz do poema e do poeta elegíacos portadores de um saber que deve ser transmitido à sua audiência ou a seus leitores. O luto elegíaco configura-se como uma espécie de ritual de iniciação ao conhecimento do mundo, conferindo ao poeta a autoridade de uma sabedoria proporcionada pela experiência da perda:

[...] a elegia romântica transcreve um percurso iniciático, a partir de um estado original de inocência ou ignorância e em direção a uma fase final de pleno conhecimento ou sabedoria, passando pelo momento intermédio onde ficou cristalizada a experiência da privação e da morte. (FLOR, op. cit., p. 145)

O luto torna-se mesmo um meio de acesso ao mundo, ou um modo de neste se situar: “É propriamente o luto que insere o poeta no mundo”³² (MAULPOIX, op. cit., p. 211). Após passar pelo ritual iniciático da experiência da perda ou da privação, o poeta torna-se apto a aconselhar ou mesmo admoestar seus leitores. Sua palavra alcança um status aforístico, o “poeta se ergue do particular ao geral” e “o íntimo tende a nela [na elegia] abraçar o universal”³³ (idem, p. 204).

No poema de Miranda “A luz”, as agruras e sofrimentos experimentados pelo sujeito lírico, e sua conseqüente superação, conferem-lhe a capacidade de melhor enxergar o mundo, uma sabedoria diretamente resultante da experiência:

Escutei as confidências da sombra,
a voz emudecida do poço,
afoitei-me por caminhos esboroados,
o céu rastejante.

Abundância de indícios e lugares
impiedosos conheci
— eis-me, inteiro, de regresso,
sem imposições, sem mãos servis
à casa restaurada
sobre novas fundações.

Ainda mais reveladora é decerto a luz
quando a vislumbramos a partir
de um horizonte soturno.

(RQ, 91)

De fato, o tom pedagógico é flagrante na poesia de Miranda. Após intensa reflexão sobre a condição humana num mundo em ruínas, após experimentar os estágios sucessivos da esperança e da desilusão, o sujeito lírico/poeta julga-se portador de um saber, sendo capaz de aconselhar os jovens leitores em meio ao sentimento de desorientação característico da contemporaneidade. Constata-se um discurso exortativo que remete, com a devida atualização, à função da elegia grega arcaica e clássica de

³² “C’est proprement le deuil qui met le poète au monde.” (tradução nossa).

³³ “C’est dire que le poète s’élève du particulier au général et que l’intime tend à y embrasser l’universel.” (tradução nossa).

educar os jovens para a *pólis*, em conformidade também com a preocupação de Miranda com os rumos da juventude num mundo distópico, como visto na primeira parte desta dissertação. Em “Cidades e raparigas”, transcrito integralmente a seguir, um sujeito lírico experiente dirige-se a seus jovens leitores:

*Há cidades que lembram corpos
reclinados na areia; amplas
como pensamentos luminosos.
Outras, sótãos
bafientos e sombrios.
Quais prefiro?
As que junto ao mar acolhem
bicicletas e raparigas.*

*De muitas
esqueci o nome.
Embora, tantas vezes,
tenha partilhado com elas
a insolência de
um festim tardio.*

*Lembro um verão em que
na primeira manhã
trazia o pensamento posto numa
cadeira de esplanada
de onde avistava a marina
em todo o seu esplendor.
Aí, perguntei a uma folha de papel
se a rota dos veleiros
era a mesma do amor:
de baía a glaciár.*

*Na véspera, porque demorava
a adormecer, vim à varanda do hotel e
ouvi: alguém apregoava um incêndio,
a palavra mãe.*

*Outrora fui recoletor de
notícias: fios de alta desatenção;
hoje procuro anestesiar
as calamidades e o terror
com observações nocturnas.*

*Por então, o inescapável retorno
do trágico e as alterações climáticas
do coração não me punham de sobreaviso,
na cumeada de alguma certeza.
Anos depois, vou a ver, e
cheias e incêndios persistem ainda
como os principais sinónimos
da juventude.*

*A entrada nos seus domínios, de novo,
muitas vezes provoca o desânimo e a ira.*

*O caminho pode estar escuro, chover torrencialmente,
e temos de adiar para data indeterminada
a confissão dos mais íntimos pormenores.
Inicialmente o que fica por perceber é a razão
pela qual as câmaras de vigilância
colocadas estrategicamente
no cimo dos edifícios governamentais
continuam a desfigurar o nosso rosto.
Ou porque se tem de pagar dízimo
quando queremos atravessar para o outro lado.*

*Jovem, que por aqui passas,
não tenhas desígnios particulares,
nem busques nos editais
a felicidade.
Cedo aprende que nesta terra
de nada vale mostrarmo-nos
descontentes.
Se ficamos de pé ou sentados a
clamar ao deus
das contribuições alfandegárias
é indiferente.*

*Por certo, muito mais haveria a dizer
do combate entre os sábios e os violentos,
os discretos e os pérfidos,
mas um compromisso inadiável
obriga-me a ficar por aqui.
Seja como for, julgo não ser este
o momento certo para revelar
tudo aquilo que em livre meditação
nas areias das praias de Lagos
este verão consegui apurar.*

(RG, 9-11)

O sujeito lírico — que aqui busca se confundir com a figura do próprio poeta³⁴ — apresenta-se como portador de um saber adquirido pela experiência e pela reflexão, sendo esta proporcionada por aquela, o que acentua a importância concedida às vivências pessoais. Ele adquiriu um saber sobre as cidades, fruto de muito viajar — o que parece reforçado pelo fato de se encontrar num hotel —, e também sobre o amor, resultado de experiências amorosas com tantas raparigas que já não consegue lembrar o nome de todas elas.

³⁴ Veremos, em breve, como a poesia de Miranda busca produzir esse efeito de associação do sujeito lírico à figura do poeta pessoa física, compondo o que Joaquim Manuel Magalhães (1999, p. 268) chama de “retórica da sinceridade”.

No entanto, as experiências não seriam válidas se não se tornassem sabedoria por meio de reflexão e análise, mas de um modo que só o poeta seria capaz de realizar, pois suas reflexões fazem-se no diálogo com a folha de papel — “perguntei a uma folha de papel” —, no pensar e sentir simultâneos próprios do fazer poético. A sabedoria do poeta adquire, portanto, a autoridade que lhe confere a poesia, o que o habilita a aconselhar seus leitores com prudência e acerto. Acrescem-se a isso as conclusões sobre a contemporaneidade proporcionadas por sua atitude de “livre meditação / nas areias das praias de Lagos”, o que o individualiza num mundo acelerado que não permite a lentidão contemplativa, “numa sociedade onde nos apressam e onde frequentemente nos submetemos cordialmente a tal assédio”³⁵ (SANSOT, 2000, p. 11).

Contudo, importante perceber que o ensinamento transmitido aos jovens é carregado de desilusão e pessimismo. Há um desencanto que nem mesmo o canto do poeta é capaz de atenuar. Não adianta, frente a um mundo em decadência, ter “desígnios particulares”, menos ainda queixar-se ou mostrar-se “descontente”, o que parece fazer do lamento elegíaco um discurso sem efeito. Apesar de preservar um tom aforístico e pedagógico característico da elegia tradicional, a poesia de Miranda põe em dúvida a efetividade de qualquer sabedoria, pois as utopias que antes forneciam a crença num porvir estão agora em completa derrocada, e a contemporaneidade não conseguiu fornecer ideais capazes de substituí-las. Os valores e saberes de uma geração caíram por terra, e parece não ter restado nada a ensinar aos mais jovens. Num ato de insistência que se sabe sem efeitos, o poeta persiste ainda em seu propósito de transmitir um conhecimento, mas sem a esperança de que este venha a produzir grandes transformações, tanto pessoais quanto coletivas. Em “O chamamento”, os ideais de uma

³⁵ “[...] dans une société où l’on nous presse et où souvent nous nous soumettons de bon cœur à un tel harcèlement.” (tradução nossa).

geração são reduzidos a vestígios inócuos e insignificantes, e o chamado à mudança a um tu leitor parece ecoar no vazio:

Parecia acontecer à beira da janela do teu quarto
no momento em que abandonaras a roupa pelo chão,
desligaras a luz do candeeiro,
cobrias com um lençol o peito.
Inicialmente um leve sopro nas cortinas,
uma exaltação nas páginas de um livro.
De novo o silêncio.
As sombras foram as primeiras a gritar.
Do que não pudemos ser ficaram
fogueiras indecisas na banheira,
a t-shirt amarela com bâton,
marcas de molas de plástico nos ombros.
O corpo igual e diferente.
Irei contar outra vez a mesma história?
Tudo acontece vamos nós no sono mais profundo:
objectos fora de sítio,
rastilhos de sonhos nos bolsos da camisa,
mudanças que durante a manhã
nos fazem acreditar num chamamento:
voltamos a cabeça
e já não é por nós que chamam.
O tempo que era nosso pode ainda correr pelos silvados.
O sangue não.

(CM, 42)

O discurso elegíaco de Miranda é fraturado pelo pessimismo, por uma desilusão amarga com poucas possibilidades de redenção³⁶, fratura inaugurada pela poesia moderna:

[...] a entrada na modernidade poética, em meados do século XIX, faz-se por meio de uma virada crítica contra as complacências chorosas dos românticos. [...] Trata-se então de abandonar a postura de languidez em prol de mais reflexividade. É nas discordâncias mesmo da reflexão que o sentimento elegíaco vai se abrigar e se aprofundar. [...] A fratura e a discordância constituem, a partir de então, a tonalidade mais importante do sentimento elegíaco.³⁷ (MAULPOIX, op. cit., p. 206-207)

³⁶ Veremos mais adiante, no entanto, que a própria poesia de Miranda nos obrigará a relativizar esse pessimismo.

³⁷ “[...] l’entrée dans la modernité poétique, au milieu du XIX^e siècle, se fait à travers un retour critique contre les complaisances plaintives des romantiques. // [...] Il s’agit alors de quitter la posture de l’alanguissement pour plus de réflexivité. C’est dans les discordances mêmes de la réflexion que va se loger et s’approfondir le sentiment élégiaque. // [...] La fêlure et la discordance constituent désormais la tonalité majeure du sentiment élégiaque.” (tradução nossa).

Esse discurso fraturado e discordante é bastante evidente em “Credo agnóstico”:

Sob a luz tépida de junho
escreves como quem descobre um corpo
sem sombras,
ou como quem contempla uma paisagem
em ruínas?

Pela memória dos que amaste e morreram, escreves.
Pelo apaziguamento, pela ordem no caos
das impressões e sentimentos, escreves.
À procura do rasto daquilo que foi teu
numa noite, e nunca regressou.

Escreves, ainda que, em certos dias, te pareça
ser essa a mais inútil das actividades,
um credo agnóstico,
prece a ninguém destinada.

Escreves, como quem leva o corpo à exaustão
para depois adormecer melhor, despertar
de novo para ir ao encontro dessa miragem,
a felicidade,
cujo ferrete levamos no corpo,
assim um animal
a caminho do abate.

(PL, 44)

Como na elegia tradicional, a escrita poética é mobilizada pelo desejo de perenizar a memória dos que morreram, e também pelo impulso de “apaziguar”, de pôr “ordem no caos / das impressões e sentimentos”. É um esforço, portanto, de reparação da perda, de restabelecimento de uma harmonia perdida, de “procura do rasto daquilo que foi teu / numa noite, e nunca regressou”. No entanto, essa mesma escrita resulta de um credo, mas um credo agnóstico, fraturado pela percepção de que ela é “a mais inútil das actividades”, “prece a ninguém destinada”. O poeta elegíaco contemporâneo encontra-se frente a “corpos sem sombras”, destituídos de substância a ser perenizada³⁸, ou perante paisagens em ruínas, cuja integridade não pode ser recuperada. O

³⁸ J. Chevalier e A. Gheerbrant, em seu *Dicionário de símbolos*, apontam a associação entre a sombra e a alma: “Segundo uma tradição, o homem que vendeu sua alma ao diabo perde com isso sua sombra. O que significa que, por não se pertencer mais, ele deixou de existir enquanto ser espiritual, enquanto alma. Não é mais o demônio que faz sombra sobre ele; ele não tem mais sombra, porque não tem mais ser.” (2012, p. 843).

restabelecimento de um ideal perdido, de uma unidade ou harmonia desagregadas, torna-se agora uma “miragem”, e a busca da felicidade conduz inevitavelmente à morte, ao “abate”. A crença que mobilizava a escrita poética está agora irremediavelmente fraturada, o discurso elegíaco discorda de si mesmo e não é mais capaz de conduzir a qualquer reparação. A elegia moderna e contemporânea tende ao desencanto e ao niilismo, no âmbito de um processo de secularização que afastou a possibilidade da salvação:

O traço fundamental da elegia moderna e contemporânea é a sua secularização, que deriva da secularização da morte, da perda e do luto. Esse processo terá tido início no final do século XVIII: com o nascimento da clínica, diz-nos Foucault, “a saúde substitui a salvação”. Nas *Flores do mal* de Baudelaire o cadáver surge-nos já destituído de metafísica, e a morte positivada. Mas tudo se acelera em 1882, quando Nietzsche anuncia, em *A gaia ciência*, que “Deus morreu”. Com essa proclamação simbólica do deicídio inicia-se uma caminhada imparável da metafísica rumo à ontologia e da transcendência rumo ao niilismo e ao desencanto. (LAGE, op. cit., p. 167-168)

O niilismo e o desencanto intensificam-se no decorrer do século XX, mantendo-se e até mesmo exacerbando-se no começo do XXI. A poesia elegíaca, desde o início do século passado, é marcada pela inviabilidade do luto, pela descrença nas possibilidades de reparação das perdas que se acumularam ao longo dos últimos cem anos. O horror trazido pelas duas Guerras Mundiais incitou o recrudescimento de um discurso poético fúnebre, mas agora numa espécie de elegia em que o lamento pelas perdas em massa de vidas humanas não pode mais ser superado pelo luto, pois os valores e ideais humanistas, que até então impulsionavam a sublimação da perda, estão agora severamente abalados por um morticínio que inviabiliza qualquer crença na possibilidade de realização desses mesmos ideais e valores.

As guerras sempre existiram na história da humanidade. No entanto, a violência das guerras do século XX — com destaque, obviamente, para as duas Guerras Mundiais

— assumiu proporções inéditas, causando uma devastação e um impacto jamais vistos antes. Segundo Hobsbawm,

[L]ocais, regionais ou globais, as guerras do século XX iriam dar-se numa escala muito mais vasta do que qualquer coisa experimentada antes. Das 74 guerras internacionais travadas entre 1816 e 1965 que especialistas americanos, amantes desse tipo de coisa, classificaram pelo número de vítimas, as quatro primeiras ocorreram no século XX: as duas guerras mundiais, a guerra do Japão contra a China em 1937-9, e a Guerra da Coreia. Cada uma delas matou mais de 1 milhão de pessoas em combate. A maior guerra internacional documentada do século XIX pós-napoleônico, entre Prússia-Alemanha e França, em 1870-1, matou talvez 150 mil pessoas, uma ordem de magnitude mais ou menos comparável às mortes da Guerra do Chaco, de 1932-5, entre Bolívia (pop. c. 3 milhões) e Paraguai (pop. c. 1,4 milhão). Em suma, 1914 inaugura a era do massacre [...]. (HOBSBAWM, 1995, p. 32)

A elegia vem lamentar os mortos nas guerras, mas acaba por lamentar também a perda ou a impotência da própria elegia, incapaz de expressar em sua magnitude a dor gerada pelos massacres que assolaram a primeira metade do século. Sobre a poesia de Georg Trakl, poeta austríaco que vivenciou a Primeira Guerra Mundial, diz Ribeiro:

Numa tal paisagem feita de puras imagens verbais fortemente autónomas, o desassossego poético, diferentemente do que exigia Schiller, não se resolve no triunfo de uma natureza ideal em que o sujeito encontra conforto e orientação na angústia, nem, por outro lado, a linguagem constitui já o porto seguro que acolhe o sujeito e lhe proporciona a tranquilidade almejada frente às tempestades da existência. A experiência da guerra irá potenciar a dimensão do lamento [...]. São poemas que deixam irromper sem qualquer limitação a violência de uma realidade dissonante expressa em imagens de dilaceração marcadas por uma melancolia que está para além de qualquer possibilidade do trabalho de luto, já que é o próprio presente que surge na forma de uma catástrofe sem sentido. (RIBEIRO, op. cit., p. 156)

Essa percepção de catástrofe sem fim, com a decorrente impossibilidade de superação pelo trabalho de luto, prolonga-se por todo o século XX e entra no século atual. Tornam-se frequentes as imagens de terras devastadas³⁹, alimentadas pelas ruínas deixadas pelas guerras, e depois reforçadas pela degradação dos espaços naturais com a

³⁹ O poema *The Waste Land* (1922), de T. S. Eliot, é talvez o exemplo mais conhecido de presença da terra devastada. Vimos, na primeira parte, como a imagem da cidade em ruínas é recorrente na poesia de Gomes Miranda.

intensificação do processo de urbanização. Como visto no capítulo 2.2, a natureza idílica e ideal — onde as perdas vivenciadas em meio urbano podiam ser sublimadas pelo luto e pelo consolo do abrigo natural — cede espaço à paisagem em ruínas:

[...] enquanto o espaço campestre fora o lugar ameno da paisagem natural, capaz de reflectir e manifestar sentimentos humanos como as mágoas da melancolia e do luto, tornava-se viável idealizá-lo em termos arcádicos, próprios da elegia pastoral fúnebre. Contudo, as várias linhas de trincheiras e as vastas áreas esventradas por metralha, bombardeamento e gases tóxicos haviam dado origem a uma terra devastada, paisagem de desolação e morte, cuja contemplação era insuscetível de dispensar abrigo, refúgio ou consolação. (FLOR, op. cit., p. 149)

Às guerras e aos massacres do século XX vem juntar-se a derrocada das grandes utopias sociais no fim desse mesmo século, principalmente o comunismo, gravemente abalado pela desintegração da União Soviética. Caem por terra as esperanças quanto à possibilidade de uma sociedade futura em que as mazelas humanas estariam sanadas. À ausência de salvação espiritual com o deicídio proclamado por Nietzsche soma-se a impossibilidade de salvação por meio de ações sociais coletivas. Configura-se um horizonte negativo ou distópico, não mais habitado por quaisquer ideais.

Segundo Collot (1988), a imagem do horizonte constitui um espaço de representação onde se projetam as expectativas e os ideais de uma geração, ou a ausência dos mesmos. O horizonte confere limites à paisagem percebida, permitindo que ela se configure como um todo passível de ser apreendido e apropriado pelo olhar do sujeito. Mas ele também aponta para o que está além de si mesmo, para um além-horizonte, estabelece a fronteira entre o visível e o invisível, e esse invisível é preenchido pela fantasia e pela imaginação, é nele que o sujeito projeta a dimensão do desejo e os anseios quanto ao porvir:

o horizonte é imediatamente a imagem do porvir, meu olhar dirige-se a ele como minha vida se lança para o futuro. [...] A juntura da terra e do céu

representa a passagem do real ao possível; o horizonte parece esconder a inesgotável reserva das virtualidades inexploradas.⁴⁰ (COLLOT, 1988a, p. 14)

Para os românticos franceses⁴¹, o horizonte conduzia à transcendência, nele habitava o divino, por trás dele projetava-se um lugar ideal, onde se realizariam as utopias sociais, a liberdade e a justiça entre os homens numa época marcada por revoluções, em que ainda se acreditava na possibilidade de constituição de uma sociedade mais igualitária.

A partir da segunda metade do século XIX, constata-se na poesia francesa a presença de um horizonte negativo ou vazio, resultado da queda dos ideais libertários românticos com o golpe de 1851, que restaurou o império sob a regência de Napoleão III. O horizonte vazio ou negativo na poesia é característico de momentos posteriores a quedas de utopias e ideais que norteavam a sociedade até então.

A poesia de Gomes Miranda insere-se num contexto de crise dos ideais e expectativas que norteavam grande parte do mundo até o fim do século XX. As guerras e massacres que assolaram o século, e a derrocada das utopias sociais que o rematou, derrubaram os ideais e expectativas que poderiam preencher o horizonte. Por trás deste não se encontra mais o porvir. Acrescem-se a isso os graves problemas ambientais trazidos pela intensificação do processo de urbanização, pondo mesmo em dúvida a possibilidade de habitar o mundo num futuro não muito distante. Na poesia de Miranda, esses aspectos da sociedade contemporânea manifestam-se na imagem de um horizonte marcadamente distópico e negativo, um “horizonte infecto” (RE, 68), “soturno” (RE, 91), “escuro” (AC, 12), não propício à projeção de ideais ou esperanças de um futuro

⁴⁰ “L’horizon est immédiatement l’image de l’avenir, mon regard se porte vers lui comme ma vie s’élance vers le futur. [...] La jointure de la terre et du ciel représente le passage du réel au possible; l’horizon semble receler l’inépuisable réserve des virtualités inexplorées.” (tradução nossa).

⁴¹ Toda a teorização aqui apresentada sobre o horizonte na poesia é baseada nas análises de Michel Collot nos dois volumes de *L’horizon fabuleux* (1988). Apesar de nesse livro Collot deter-se especificamente na poesia francesa, muitas de suas conclusões podem ser aplicadas à poesia portuguesa.

promissor. Mesmo o céu é difícil de ser visualizado: “Há muito tempo que viajava / sem conseguir vislumbrar o céu.” (CT, 23). Quando aparece, é “um céu eivado de sangue” (PE, 20), um “céu na penúria” (HP, 15), “desalentado” (RE, 22), “solitário” (PL, 33), “rastejante” (RE, 91), “sujo” (PE, 13), “obsuro” (FA, 27), esse “céu que, ó Baudelaire, / outrora trazia albatrozes / e hoje B52 e Apaches” (HP, 24), contribuindo para configurar um lugar distópico de violência e degradação, geralmente em meio urbano, como vimos na primeira parte.

As guerras e massacres dos séculos XX e XXI não influenciaram o tom elegíaco e o horizonte distópico apenas na poesia de Miranda, mas engendraram na poesia portuguesa em geral o que Lage identifica como uma elegia histórica⁴², pois

[...] põe em cena, essencialmente, distopias nacionais ou mundiais, ou é presa da má consciência histórica característica da Europa do nosso tempo, possuída de melancolia democrática, objecto, depois do pós-Guerra, de um luto interminável. Pese embora um certo alheamento face ao morticínio do século XX, tragédias como a Primeira Grande Guerra Mundial, Auschwitz, o Gulag, Guernica, o Gueto de Varsóvia, Hiroshima, o Vietnam, as guerras fratricidas no Kosovo e na Bósnia, ou mesmo os atentados do 11 de setembro de 2001, em Nova Iorque, foram encontrando o seu espaço de luto em elegias de Álvaro de Campos, Adolfo Casais Monteiro, Carlos de Oliveira, António Gedeão, Fernando Namora, Eugénio de Andrade, Vasco Graça Moura, Alberto de Lacerda, Manuel Alegre, A. M. Pires Cabral, Paulo Teixeira, e não muitos mais. (LAGE, op. cit., p. 173)

Jorge Gomes Miranda certamente pode ser incluído nesse rol de cultores de uma elegia histórica, voltada principalmente para as guerras e massacres do fim do século XX. Encontramos em sua poesia referências a conflitos contemporâneos específicos, como a Guerra da Bósnia (EMSA, 24), os confrontos entre palestinos e israelenses (PL,

⁴² A elegia de tema histórico não é uma novidade da poesia do século XX. Na Grécia arcaica do século VII a. C., já se podiam encontrar “poemas em dísticos elegíacos de assunto histórico, associado com frequência a elementos mitológicos, que tratavam da fundação e da evolução cívica de comunidades, ou de acontecimentos históricos recentes de manifesta relevância” (SILVA, op. cit., p. 128). Elegias de guerra também já existiam nessa época. No entanto, importante frisar que o tom era radicalmente diferente. As elegias históricas e guerreiras da Grécia arcaica e clássica buscavam, sobretudo, exortar os jovens à guerra em defesa de uma coletividade, ou celebrar e exaltar a coragem modelar dos mortos em batalhas. Na elegia histórica do século XX não há celebração nem exaltação, mas apenas o lamento e a denúncia de carnificinas que não deixam espaço para o luto. Elegia feita, portanto, sobre as ruínas e as perdas irreparáveis das guerras.

5) e, com bastante recorrência, a Guerra do Iraque — motivo principal do livro *Pontos luminosos* e indiretamente referido em poemas de *A hora perdida* —, além de alusões a eventos mais antigos, como a captura de judeus para os campos de concentração nazistas (PL, 38-39).

As guerras na poesia de Miranda apresentam-se como a radicalização extrema da violência de um mundo distópico. Constituem-se, frequentemente, como experiências mediadas pela televisão. O livro *Pontos luminosos*, de 2004, traz já em seu título a referência à mediação, alusão às imagens televisivas das balas traçantes na Guerra do Iraque, que neutralizavam a violência da guerra para o telespectador no que se assemelhava a um jogo de vídeo game asséptico e inofensivo. Em “Descrição da guerra em Bagdad” — série de sonetos que dialoga com “Descrição da guerra em Guernica”, de Carlos de Oliveira⁴³ —, um repórter de imagens tenta captar com sua câmera o horror da destruição causada pelo bombardeio da capital iraquiana, num trabalho que parece remeter ao esforço do poeta elegíaco de descrever a dor provocada pela morte em massa:

⁴³ Para que se estabeleça um rápido contraste com o poema de Miranda que será transcrito, eis abaixo o primeiro soneto da série “Descrição da guerra em Guernica”, de Carlos de Oliveira:

I
Entra pela janela
o anjo camponês;
com a terceira luz na mão;
minucioso, habituado
aos interiores de cereal,
aos utensílios
que dormem na fuligem;
os seus olhos rurais
não compreendem bem os símbolos
desta colheita: hélices,
motores furiosos;
e estende mais o braço; planta
no ar, como uma árvore,
a chama do candeeiro.

(OLIVEIRA, 1976, p. 124)

DESCRIÇÃO DA GUERRA EM BAGDAD

I

Entra pela janela
o repórter de imagem;
com a câmara de filmar ao ombro;
minucioso, habituado
aos interiores de pedra,
aos objectos
que jazem na fuligem;
os seus olhos urbanos
sentem-se sufocar diante dos símbolos
desta destruição: crateras,
corpos calcinados;
e faz um zoom: numa parede em ruínas,
escorre ainda a
mancha de um quadro.

II

Em baixo, contra o chão,
decapitada em directo
para os que não podem escapar,
os fragmentos duma estátua.
Em avanço os tanques e os jornalistas,
em retirada a vida
daquele corpo em sufoco numa maca
à entrada do hospital.
As bombas fundiram três dos quatro geradores:
outros corpos mutilados por entre
bisturis, palavras, baldes
servindo de aparadeiras.
Os cadáveres enterrados no jardim.
(A câmara, um abutre.)

III

Peças desaparecidas
das civilizações suméria, assíria e caldaica —
estatuetas, harpas, aves mitológicas,
representações do herói lendário Gilgamesh,
tabuinhas de argila com caracteres
cuneiformes gravados,
placas de gesso oriundas dos túmulos de Ur
(a cidade natal de Abraão);
quem tentou salvar o dia, o seu resíduo
de gente e poucos bens? opor à química da guerra,
aos reagentes dissolvendo a construção,
o canto de um povo
agora distante do Eufrates,
dantes o Jardim do Éden?

IV

Casas desidratadas
no alto forno; e olhando-as,

em ruínas, ao outro dia,
o repórter de imagem pensa:
estes rostos sérios diante de uma cratera
suspeitam que os dias serão destino de
morte e ignorância eterna;
e entre detritos, uma imagem
valerá mais que mil palavras?
Nítidas ou sumidas em videofone,
as imagens não captam as moscas,
nem o branco e espesso odor da morte.
O Paraíso? Altíssimo e
impreciso, quase uma sombra.

V

Ninguém
que lhes estendesse calmamente um lençol
de linho branco por cima do corpo
ou as mãos deformadas
num brando gesto colocasse
(Seria a câmara a fazê-lo?).
Ninguém,
nem mesmo as suplicantes imagens;
surdas, irão cravar-se na memória
dos que julgam estar a salvo
sem saber que apenas aguardam a próxima
purga. E dos vetustos, que nunca vêem
aquilo que estorva os seus comentários,
que dizer, enquanto um outro incêndio desce?

VI

Neste tempo de palavras sem densidade,
tensões extremas
entre as zonas brandas da linguagem,
pouco fica de um edifício de tons dourados:
os degraus das escadas, a oscilar.
Um nome (o de Quem?)
entoado, de rastos, por um grupo de
mulheres idosas que procuram
debaixo do lixo e da calça
restos do que foi a vida;
sobrevive no ar um grito;
sustém-no uma criança
com os braços erguidos.
Nos olhos, as imagens caídas por terra.
(PL, 6-11)

Como é frequente na poesia de Miranda, os poemas apresentam-se como *flashes* do cotidiano, no caso, um cotidiano abalado pela guerra. O poeta parece assumir o papel do próprio repórter de imagens, construindo versos que se configuram como cenas captadas por uma câmara. A linguagem televisiva comparece nos recursos possibilitados

pela filmagem, como que ampliando a capacidade de visão: o zoom que dá a ver a mancha de um quadro na parede em ruínas, a imagem em direto dos fragmentos da estátua, o movimento da câmara capaz de registrar o avanço dos tanques. Assim também as enumerações de elementos, como imagens que se sucedem para compor o cenário de destruição ou para inventariar as perdas da guerra, ampliando a capacidade de descrição da realidade: “outros corpos mutilados por entre / bisturis, palavras, baldes / servindo de aparadeiras. / Os cadáveres enterrados no jardim.”; “Peças desaparecidas / das civilizações suméria, assíria e caldaica — / estatuetas, harpas, aves mitológicas, / representações do herói lendário Gilgamesh, / tabuinhas de argila com caracteres / cuneiformes gravados, / placas de gesso oriundas dos túmulos de Ur”.

No entanto, mesmo ampliando a capacidade de visão e de descrição da realidade, as imagens captadas pela câmara não conseguem assimilar e mostrar em sua real dimensão a perda, a dor e o luto trazidos pela guerra: “e entre detritos, uma imagem / valerá mais que mil palavras? / Nítidas ou sumidas em videofone, / as imagens não captam as moscas, / nem o branco e espesso odor da morte”. Do mesmo modo, as imagens são incapazes de intervir e transformar a realidade, pouco efeito produzindo nos telespectadores, como se constata em todo o quinto soneto. No verso final do último poema da série, as imagens têm sua falência decretada: “Nos olhos, as imagens caídas por terra”.

De fato, a impossibilidade de as imagens captarem o horror da guerra parece remeter à impotência da própria poesia elegíaca de nomear a dor e a perda diante da magnitude que estas atingiram com os sucessivos massacres e destruições em massa que

assolam o mundo desde o início do século XX⁴⁴. Se as imagens fracassam, o poder da poesia também se encontra combalido “neste tempo de palavras sem densidade”.

No entanto, mesmo que consciente de seu falhanço, o repórter de imagens não deixa de refletir, de analisar e interrogar a realidade: “Casas desidratadas / no alto forno; e olhando-as, / em ruínas, ao outro dia, / o repórter de imagens pensa: / estes rostos sérios diante de uma cratera / suspeitam que os dias serão destino de / morte e ignorância eterna; / e entre detritos, uma imagem / valerá mais que mil palavras?”. Assim também o poeta elegíaco moderno ou contemporâneo, mesmo consciente do inevitável fracasso de sua empreitada, não se limita mais a lamentar a realidade, visto que o luto não é mais possível, mas a confronta com um questionamento crítico, único recurso que lhe resta para resistir a um mundo adverso:

O poema elegíaco não se ergue mais a partir de um luto sentimental mais ou menos circunstanciado, nem se alimenta de uma tristeza vaga, ou de um “mal do século” indefinido. De imediato, ao contrário, ele se opõe, se insurge como palavra interrogativa, interrogadora. [...] O poeta interroga. Ele se coloca como aquele que questiona, antes de ser aquele que celebra ou que lamenta.⁴⁵ (MAULPOIX, op. cit., p. 212)

A interrogação é recurso mais do que frequente na poesia de Miranda. Como visto anteriormente, a elegia é mobilizada por uma vontade de desvelamento e conhecimento do mundo, e a interrogação surge como parte natural desse impulso, remontando à maiêutica socrática como método de condução à verdade: “A elegia

⁴⁴ A associação entre imagens (geralmente compondo pequenas narrativas) e poesia é bastante natural dentro do conjunto da obra poética de Gomes Miranda. Um de seus livros intitula-se justamente *Curtas-metragens*, o que confere a cada poema o caráter de um pequeno filme. Os poemas construídos a partir de fotografias também são comuns, como se percebe em maior quantidade em *O caçador de tempestades*. Do mesmo modo, *Falésias* tem todos os seus poemas em diálogo com peças de ópera, que os nomeiam. Enfim, vários poemas de Miranda acompanham o cotidiano de personagens urbanos, como *flashes* ou pequenas narrativas fílmicas.

⁴⁵ “Le poème élégiaque ne s’élève plus à partir d’un deuil sentimental plus ou moins circonstancié, ni en s’alimentant d’une tristesse vague, ou d’un «mal du siècle» indéfini. D’emblée, au contraire, il se dresse, il s’insurge comme parole interrogative, interrogatrice. [...] Le poète interroge. Il se pose comme celui qui questionne, avant d’être celui qui célèbre ou qui déplore.” (tradução nossa).

também se vale de uma focalização epistémica, convocando verbos cognitivos — ‘saber’, ‘conhecer’, ‘descobrir’, ‘pesquisar’, ‘reconhecer’, ‘explorar’ — o que se liga, sem dúvida, à sua dinâmica heurística, alimentada pelo uso reiterado da interrogação [...]” (LAGE, op. cit., p. 166). Assim, em Miranda, as perguntas por vezes são empregadas para introduzir e investigar um problema, ao mesmo tempo que se aventam possíveis respostas a ele, em busca de um conhecimento que se revela sempre inconclusivo:

AS LUTAS NO BOSQUE

E a luz, onde habita?
Nas veredas que percorres em Setembro,
teus passos acompanhando a mudança
das cores e das formas?
E o erro, o engano
que caminho seguem
dentro de nós?
O da memória dos dias e das horas
cobertos de espessa neblina,
impedindo os barcos de se fazerem ao mar,
ou o esquecimento
das lutas no bosque
contra um inimigo imaginário?

Talvez seja a altura de desejares
alguns instantes de silêncio.
(HP, 62)

Em verdade, as perguntas não conduzem a respostas, mas a outras perguntas ou a um vazio de soluções gerador de angústia, pois o conhecimento final, harmonizador e totalizante revela-se inexistente ou inalcançável:

CÉLÉBRATION DE MARIE-MADELEINE, ERIC TANGUY

Não me vou reconhecer no retrato
íngreme dos poemas:
folhee os caminhos planos, térreos,
pobres, Senhor.
A chuva apagou todas as máscaras,
tua voz uma vela no negrume.

Trago amêndoas, cravinho, tâmaras
e açafão para junto do teu corpo.
Quando na noite vacilas
pedes-me que te chame pelo nome

que para ti inventei.

Mas será que as palavras decompõem as feridas?
E o que de nós perdura são apenas
gestos de amor?
Ou nada nunca nos redime de uma calamidade,
as pedras lançadas contra o rosto,
os pregos golpeando a juventude?
É difícil dizer.

(FA, 30)

Em análise das *Elegias de Duíno*, de Rilke, Lage constata que a interrogação na elegia moderna e contemporânea não conduz a um conhecimento seguro e definitivo — ainda que preserve grande parte de seu tom pedagógico, herdado dos gregos —, mas desemboca no vazio de uma dúvida sempre renovada, na solidão e no desamparo trazidos pela ausência de certezas:

É verdade que a interrogação elegíaca apenas se limita a conduzir aquele que interroga ao vazio e ao seu insanável isolamento. Como nas *Elegias de Duíno*, a pergunta esgota-se no próprio ímpeto interrogativo. Interroga-se o mistério da morte entrosada no esquema da vida, na certeza de não haver outra resposta que não mais interrogações, mistério adensado e renovada solidão. (LAGE, op. cit., p. 166)

A interrogação apresenta-se, portanto, como catalisadora de uma reflexividade incessante. Além disso, na poesia de Miranda, ela assume outra função importante: chamar o leitor a assumir sua parcela de responsabilidade pela situação distópica do mundo contemporâneo, ao mesmo tempo que o incita a transformar essa realidade⁴⁶. De

⁴⁶ A interrogação assume vital importância na poesia de Miranda, sendo um dos principais recursos por ele utilizados para instigar reflexões sobre a condição atual do mundo, e também para promover deslocamentos na percepção da vida cotidiana. Segundo consta em “Diálogo entre o poeta e o poema”, “a incerteza no poema é estruturante” (CT, 47). Ou, ainda, prefere o poeta “substituí[r] peremptória afirmação / pelo umbral de uma pergunta” (PE, 53). Além disso, a interrogação produz um outro efeito importante: estabelecer um diálogo com o leitor, incitando-o a revelar sua voz própria, como um ser que deve ser ouvido em sua liberdade e singularidade — efeito fundamental numa poesia que persegue uma aproximação do leitor, como se verá no último capítulo. Sansot aponta essa função da interrogação:

“Eu interroguei, alguém responde à minha interrogação. O diálogo, mesmo em sua forma rudimentar, instaurou uma ordem radicalmente diferente daquela das determinações mecânicas em que uma causa produz um efeito, e existem de fato palavras, as da intimidação, da repressão, de um saber todo-poderoso, que se inscrevem no registro da causalidade. Quando eu falo ao outro num modo interrogativo [...], eu o considero como uma liberdade e, como resultado, eu reafirmo, eu apoio sua condição de ser livre. Eu me

fato, Maulpoix identifica a interrogação elegíaca como um meio de implicar o leitor no problema apresentado, inserindo-o numa coletividade. O *ubi sunt* (“onde estão”), oriundo da arte oratória de Cícero, é a pergunta que impulsiona toda a reflexão e o pensamento elegíacos, pois direciona o discurso para um objeto perdido. E nessa pergunta está implícito um endereçamento ao leitor:

É uma forma de endereçamento disfarçada de interrogação geral. Há um “digam-me onde?” por trás do “onde estão?” [...]. Esse digam-me implica retoricamente o leitor na expressão do lamento pessoal. Ele liga, desse modo, o sujeito a uma aparência de coletividade, mesmo na perda.⁴⁷ (MAULPOIX, op. cit., p. 191)

Neste poema de *O que nos protege*, a pergunta parece incitar o leitor a sair de sua passividade e agir como parte de um coletivo, em busca de uma outra condição para o mundo atual:

A cara precipita-se pelo mundo,
uma camada de gelo prossegue seu caminho:
vamos acumular palavras sobre palavras
ou seguir o sol com um canto sem memória?
(OQNP, 39)

dirijo a ele na segunda pessoa, infinitamente próximo e distante, distraído ou disponível, e não como um elemento tomado numa sucessão de sequências objetivas. Eu espero muito dele: que ele me informe e, para além de toda informação, que ele me faça escutar seu canto próprio, que ninguém mais pode formular em seu lugar [...].” (op. cit., p. 44-45)

Original: “J’ai interrogé, on répond à mon interrogation. Le dialogue, même dans sa forme rudimentaire, a instauré un ordre radicalement différent de celui des déterminations mécaniques où une cause produit un effet, et il existe en fait des paroles, celles de l’intimidation, de la répression, d’un savoir tout-puissant, qui s’inscrivent dans le registre de la causalité. Quand je parle à l’autre sur un mode interrogatif [...], je le considère comme une liberté, et du coup je réaffirme, j’étaye son statut d’être libre. Je m’adresse à lui à la seconde personne, infiniment proche et lointain, distrait ou disponible, et non comme un élément pris dans la succession des séquences objectives. J’attends beaucoup de lui: qu’il m’informe et, au-delà de toute information, qu’il fasse entendre son chant propre, celui que nul autre ne peut formuler à sa place [...].” (tradução nossa).

⁴⁷ “C’est une forme d’adresse déguisée en interrogation générale. Il y a un «dites-moi où?» derrière le «où sont?» [...]. Ce dites-moi implique rhétoriquement le lecteur dans l’expression de la plainte personnelle. Il lie par là le sujet à une apparence de collectivité, jusque dans la perte.” (tradução nossa).

Na poesia de Miranda, o leitor é constantemente lembrado de que faz parte de uma coletividade e de que tem responsabilidades em relação a ela. Além disso, é instigado, com bastante insistência, a refletir e pensar criticamente a condição atual e os rumos do mundo em que vive. Daí o uso sistemático da primeira pessoa do plural, muitas vezes em frases interrogativas que convidam a pensar sobre o coletivo:

O CENTRO DO VULCÃO

E nós?
Passamos quase todo o tempo aqui —
no centro da cidade
a embrulhar os sentimentos,
quais objectos de vidro,
em papel de jornal.

Qualquer mudança, convenhamos,
labora no erro de permanecer longamente
oculta no fundo dos olhos.

O que defendemos no limite
de terra onde nos foi dado viver
não é um lugar murado, excludente,
um qualquer condomínio
de sentidos.

Tudo o que foi acaso nosso um dia
em plenitude e vontade indómita
pertence-nos, é a nossa herança.

Ainda que fatigada a mente, esqueça,
há no corpo uma memória
da contemplação fugaz da beleza,
uma serenidade espelhando o desejo,
um lugar de silêncio
onde estamos a amar.

(PE, 21-22)

A pergunta que abre o poema convoca o leitor à reflexão sobre o estado atual de uma coletividade, na qual é inserido. O predomínio da primeira pessoa do plural é flagrante, criando uma comunidade composta pelos leitores, pelos não-leitores e pelo próprio poeta/sujeito lírico, que partilhariam uma mesma condição. Parece implícito nesse ‘nós’ insistentemente reiterado o que Rancière entende por partilha do sensível:

Denomino partilha do sensível o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um *comum* e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa portanto, ao mesmo tempo, um *comum* partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um *comum* se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha. O cidadão, diz Aristóteles, é quem *toma parte* no fato de governar e ser governado. (RANCIÈRE, 2009, p. 15-16)

A partilha do sensível, portanto, é o modo como se reparte o que é de natureza comum ou coletiva, determinando lugares que cada sujeito pode ocupar nesse coletivo. No entanto, ela tende a não ser igualitária, pois a sociedade estabelece quem pode nela tomar parte. Assim, num exemplo mais radical, o escravo dela estaria excluído. Mesmo as sociedades democráticas definem a partilha do comum de acordo com a posição social do sujeito e a visibilidade que esta lhe confere:

A partilha do sensível faz ver quem pode tomar parte no comum em função daquilo que faz, do tempo e do espaço em que essa atividade se exerce. Assim, ter esta ou aquela “ocupação” define competências ou incompetências para o comum. Define o fato de ser ou não visível num espaço comum, dotado de uma palavra comum etc. (idem, p. 16)

A arte, no entanto — particularmente o teatro e a escrita —, é capaz de subverter essa partilha calcada na posição social de cada um:

Do ponto de vista platônico, a cena do teatro, que é simultaneamente espaço de uma atividade pública e lugar de exibição dos “fantasmas”, embaralha a partilha das identidades, atividades e espaços. O mesmo ocorre com a escrita: circulando por toda parte, sem saber a quem deve ou não falar, a escrita destrói todo fundamento legítimo da circulação da palavra, da relação entre os efeitos da palavra e as posições dos corpos no espaço comum. (idem, p. 17)

A escrita e o teatro são “duas grandes formas de existência e de efetividade sensível da palavra” que se revelam “comprometidas com um certo regime da política, um regime de indeterminação das identidades, de deslegitimação das posições de palavra, de desregulação das partilhas do espaço e do tempo” (idem, p. 17-18).

A poesia de Miranda parece preocupada em promover essa desregulação de uma partilha determinada socialmente *a priori*. O uso do ‘nós’ geralmente ocorre em versos ou poemas que desestabilizam a percepção do coletivo⁴⁸, além de produzir o efeito de garantir ao leitor um lugar e uma participação nessa partilha do sensível. A primeira pessoa do plural faz o leitor ocupar novamente seu espaço no coletivo, retirando-o do isolamento individualista característico das sociedades capitalistas. No entanto, o caráter crítico do ‘nós’ faz com que este não se limite a reinserir o leitor no comum, mas torne-o responsável por ele.

No poema transcrito acima, o comum não é mais comum, resultado de um processo de espoliação que o compartimentou em lugares “murados” e “excluintes”. O coletivo foi excluído da partilha, o que parece ter por consequência o corte dos vínculos afetivos de cada sujeito com a comunidade: estão todos “a embrulhar os sentimentos”, num “qualquer condomínio de sentidos” em que os afetos estão enclausurados num âmbito restrito — individual e individualizante —, o que implica que na verdade não existem, pois precisam necessariamente transcender os limites do sujeito isolado para configurarem uma existência.

O leitor, enquanto integrante do ‘nós’, é responsabilizado pelo estado atual do bem coletivo, pois também se deve a ele a ausência de uma ação social transformadora, fazendo com que “qualquer mudança” labore “no erro de permanecer longamente / oculta no fundo dos olhos”. O poema reafirma a necessidade de reverter o processo de espoliação e compartimentação do comum, partilhando-o novamente de modo igualitário: “Tudo o que foi acaso nosso um dia / em plenitude e vontade indómita / pertence-nos, é nossa herança”. O verbo “defendemos” na terceira estrofe vem inserir o leitor numa ação coletiva, incitando-o a vencer sua própria passividade e agir pelo

⁴⁸ No último capítulo, detalharemos os recursos utilizados por Miranda para desfazer os lugares-comuns e deslocar a percepção do cotidiano urbano, buscando, desse modo, transformá-lo.

restabelecimento da igualdade da partilha. E parece guiar essa ação a memória do lugar que um dia coube a cada um, onde os afetos ainda eram possíveis, um “lugar de silêncio / onde estamos a amar”.

A preocupação com os rumos de uma coletividade e a convocação do leitor à ação capaz de mudar a realidade revelam alguma esperança quanto às possibilidades de reverter a distopia do mundo contemporâneo, o que parece contradizer o niilismo e o desencanto apontados anteriormente. De fato, essa contradição é constitutiva da poesia de Miranda. Esta oscila entre a consciência amargurada das restrições ao pensamento utópico no século XXI e a defesa de ideais e valores capazes de salvaguardar a humanidade; entre a descrença quanto à salvação do homem e o investimento nas hipóteses de transformá-lo; entre o pessimismo quanto à situação da poesia num mundo regido pelo mercado e a crença no poder da palavra poética de intervir na vida cotidiana do homem urbano. Essa posição intervalar e oscilante engendra tensões que nunca se apaziguam. Em “Poesia”, a possibilidade de redenção pela palavra poética é sugerida, mas, paradoxalmente, atravessada pela desilusão quanto ao seu poder de atuação no mundo:

POESIA

Este livro contém informações importantes para si.
Leia-o atentamente.
Para obter os devidos resultados utilize-o sem precaução.
Conserve-o perto de si. Pode ter necessidade de o ler novamente.
Caso precise de esclarecimentos solicite-os ao próprio poeta.
Em caso de agravamento ou não melhoria do estado de saúde
após três dias,
consulte o seu médico.

1. O que é a Poesia e para que serve.
Desejo de outorgar clareza e precisão
ao negativo de cada um.
Apaziguamento magoado, densa interiorização e
esconjuro da violência do mundo,
na impossível tarefa de enganar o tempo,
esse naufrágio sem interrupção.
Épica de um quotidiano a caminho da morte,
a **Poesia**, em rima ou verso livre,
está indicada nos estados de ignorância e de ilusório saber,

pois para todas as situações reforça
a dúvida metódica.
[...]
(CT, 7)

Esse poema em forma de bula abre o livro *O caçador de tempestades*, apresentando informações sobre um medicamento denominado “Poesia”, o que deixa entrever alguns pressupostos: a existência de um homem doente e a possibilidade de “Poesia” curá-lo. No entanto, a cura promovida por esse medicamento é precária e posta em dúvida: o “apaziguamento” que ele proporciona é “magoado”; ele é inútil frente ao “naufrágio sem interrupção” do tempo; e é a épica de um cotidiano que se encaminha para a morte, o que indica sua incapacidade de salvá-lo. A única função que ele parece efetivamente exercer é a de reforçar a “dúvida metódica”, a de promover o questionamento incessante dos lugares-comuns e dos hábitos e valores socialmente estabelecidos, retirando o homem de um estado “de ignorância e de ilusório saber”, o que parece retomar, com as devidas atualizações, a associação romântica entre a elegia e um esforço por desvendar e dar a ver aos homens a sua própria realidade.

Em “Os nossos nadas”, é a descrença aparentemente flagrante que é posta sob suspeita:

OS NOSSOS NADAS

Por vezes, com a brusquidão com que um livro
é interrompido, as nossas vidas
são rubricadas pelos pequenos nadas,

decalcados do que fica nos espelhos
à hora em que as rosas
empurram o ar,
e o corpo longínquo,
entoa o repertório da morte.

Por eles somos nivelados
mais do que pelo prazer e a sorte.
Nada nos salva
desses naufrágios de cinzas,

nada é a poesia,
prelúdio de outras ruínas

nunca afirmadas.
O que é nosso
arduamente conquistado —
sonhos ou esperança —
perece nesses momentos.

Não tenhas ilusões,
nada nos salva,
nem de nós mesmos.
(PE, 87-88)

O tom distópico e nihilista parece prevalecer, reforçado pela asserção reiterada de que “nada nos salva”. No entanto, ao se declarar que “nada é a poesia”, cria-se efeito semelhante ao que Ulisses produz quando se apresenta ao gigante Polifemo como “Ninguém”. O “nada”, neste poema, é, ao mesmo tempo, a negação e a afirmação de uma presença. Nesse sentido, ao afirmar que “nada nos salva” e, logo em seguida, que “nada é a poesia”, produz-se o efeito dúbio de que não há salvação para o homem e de que a poesia pode salvá-lo. Portanto, a tensão entre a crença e a descrença no poder da palavra poética e na salvação do homem não encontra apaziguamento nesse poema, atravessado por uma ambiguidade que não se resolve.

Ao mesmo tempo, a poesia é “prelúdio de outras ruínas / nunca afirmadas”. Que outras ruínas seriam essas? Seriam as ruínas da ordem vigente, de um sistema que oprime o homem? Impossível saber ao certo, mas essa hipótese é válida se se considerar as tentativas recorrentes da poesia de Miranda de desestabilizar a aparente normalidade de um cotidiano opressor.⁴⁹ De qualquer modo, essas ruínas renunciadas pela poesia nunca são afirmadas. Ou seja, por mais que a poesia desestabilize e promova deslocamentos nos modos socialmente padronizados de perceber a realidade, a ordem vigente não se altera, o que parece sugerir o tensionamento e a fricção constantes que a palavra poética mantém com um mundo adverso, numa resistência que não pode resistir,

⁴⁹ Veremos algumas dessas tentativas de desestabilização no último capítulo.

mas que fundamenta o próprio ato de criação poética enquanto modo de atuação no mundo.

Em “A primeira valsa”, sobressai a crença de que a poesia tem uma função e uma utilidade numa contemporaneidade distópica, de que ela tem um poder de atuação, ainda que muito limitado e restrito a um universo individual:

«Você escreve poesia? Para quê?»,
perguntava em duplicado a irmã da noiva
entre um croquete e uma taça de espumante
adulterado.
Poderia dizer, numa pose lânguida e teatral,
tal a *diseur* de serviço na TV,
que o fazia para celebrar as núpcias
entre o céu e o mar, a poesia
um percurso espiritual..
ou outras balelas quaisquer
que a fariam condescender e assentir.
Antes de responder à interminável questão
da utilidade da poesia
diante de uma plateia envelhecida na Internet
e nos jogos de computador,
sorvi um copo de água
para que a resposta
surgisse sóbria e cristalina «Provavelmente
para não embrutecer diante da televisão
a odiar por dentro os colegas de trabalho
e os familiares.»
No centro da sala os noivos preparavam-se
para a primeira valsa.

(EMSA, 63)

Diante de um mundo em que a mídia e as tecnologias de informação e entretenimento de algum modo “embrutecem” o homem — talvez pela banalização da violência na televisão, talvez pela rarefação das relações humanas diretas em prol de uma virtualidade cibernética —, a poesia de Miranda não propõe uma intervenção social e coletiva sob moldes neorrealistas, mas busca produzir efeitos num nível individual, no universo subjetivo imediato do homem urbano: numa realidade em que tudo é falso e artificial (até mesmo o espumante é adulterado), ela vem impedir que esse homem tenha sua sensibilidade anestesiada e embrutecida pelos discursos e imagens da mídia. Mas, ao mesmo tempo, ela tem a consciência de que não é capaz de mudar, por si mesma, o

curso da vida contemporânea: nada perturba os preparativos da valsa, que prosseguem independentemente do olhar crítico do poeta.

Desse modo, na poesia de Miranda, a crença no poder da palavra poética é geralmente relativizada por uma crítica amarga e corrosiva, e a descrença, por outro lado, tem seu domínio absoluto impedido pela sobrevivência de uma vontade de intervenção na realidade. Como sugerido no poema “Da beleza e da consolação”, sua poesia parece se situar no que o sujeito chama de “estado de intermitência”:

Quando já não acredito nas palavras,
no seu poder de transmitir beleza e consolação,
que a alguns suscita o desejo de recriar os mitos antigos
e a outros realizar um filme de acção.
Quando já não acredito na sua capacidade
para resolver perplexidades, medos,
anseios, assombros
e outras questões de actualidade,
as linhas comuns com os outros rompem-se,
o vínculo entre mim e o mundo
torna-se precário e só consigo pensar
silêncio ao caminhar pelas ruas da cidade
dos recibos verdes, do rendimento mínimo e das petições,
onde junto a estátuas de heróis e monumentos
se amontoam pedaços de pizza,
copos de Coca-cola e jornais.
Quando já não acredito... Isto já aconteceu uma vez.
Depois vivi, no que os psicólogos chamam, um estado
de intermitência. Entre o acreditar e a descrença.
Quando as palavras já infligem danos ao mundo rural
e emitem sons prolongados de insensatez
deambulo pelas ruas da cidade,
entro no café (o meu habitat natural)
e ajudo o empregado a colocar as cadeiras
em cima da mesa.

(HP, 78)

A perda de fé na palavra parece associada à precariedade e degradação da cidade. Na poesia de Miranda, o mundo urbano surge como o grande catalisador das tensões entre a crença e a descrença, como o principal responsável pelo “estado de intermitência” em que essa poesia se situa. A degeneração da vida na urbe engendra o desejo irrealizável de transformá-la, de restaurar a harmonia irremediavelmente perdida

pelo seu habitante. A cidade é fonte de tensões ao inviabilizar a realização de um ideal de homem e de sociedade.

De fato, no decorrer do século XX, a elegia foi-se urbanizando, abandonando o campo e a natureza para cantar a vida em perda e em falta das grandes cidades: “Ao longo do século, a elegia foi-se despedindo da amenidade do campo e da natureza, deixando viúva a flauta, e embrenhando-se no frio labirinto das grandes urbes”. (LAGE, op. cit., p. 175). No século XXI, ela já não canta tanto os mortos, mas os cidadãos vivos, cuja existência maquinal, esvaziada de sentidos e de afetos, é equiparada a uma morte simbólica: a elegia contemporânea vem “transformar a existência (urbana) num novo Hades” e “reduzir os vivos a mortos-vivos, aos ‘cadáveres adiados que procriam’ postos em cena, quase um século antes, por Pessoa e Reis [...]” (idem, p. 172). O poeta procura, então, os vestígios de vida em meio à urbe degradada, como “uma espécie de detective de ruínas”, “uma entidade crepuscular encarregada de investigar o rasto deixado pelos mortos no quotidiano” (idem, p. 172). Em “Ramo de orquídeas”, a planta que sobrevive em meio ao lixo parece simbolizar os restos desprezados do homem em meio às ruínas da cidade:

Germina entre sacos de lixo doméstico,
desafiante,
transgredido
ramo de orquídeas.
Alguém, depois de fechar a porta do carro
e tocar à campainha do prédio,
arremessou-o para o chão.
(EMSA, 42)

Segundo Ida Alves, o urbano, em parte da poesia portuguesa recente, surge como lugar em falta, desfigurado, afastado de um horizonte de harmonia:

[...] parte da poesia portuguesa mais recente evidencia uma opção comum: o olhar sobre o urbano, sobre a vivência cidadina e seus impasses, a partir de subjetividades fragmentadas que se vão constituindo no cruzamento com a paisagem dominante de agora, de artificial ou rarefeita natureza: ruas,

prédios, esquinas, centros comerciais, tabernas, praças, jardins, lugares públicos e coletivos de solidão e de desencontro. Falar das cidades, ou de seus lugares de rotina cotidiana, nessa produção lírica, é a forma recorrente de escrever como a paisagem é hoje muito mais ausência do que presença, configuração de olhares inquietos e insatisfeitos de indivíduos que se afastam, sem possibilidade de retorno, de um horizonte de harmonia e de totalidade, imersos que estão num mundo cada vez mais desfigurado. (ALVES, 2010, p. 219-220)

Essa configuração do urbano apresentada por Ida Alves é marcante na poesia de Miranda, como se demonstrou na primeira parte desta dissertação. Cabe agora analisar alguns outros modos importantes de essa poesia reagir à distopia urbana, tais como a valorização do encontro com o outro, a criação de uma memória dos afetos coletiva, a conversão da poesia em lugar de abrigo e comunhão, e a constituição de uma sabedoria calcada nas experiências afetivas e aplicável à vida cotidiana imediata, como se verá no próximo capítulo.

3.2. “A poesia guarde o que teceu o coração”: a memória dos afetos

A poesia de Miranda parece buscar abrigo e refrigério para o homem num mundo que constantemente o agride. O encontro afetivo com o outro constitui, para ela, uma fonte essencial de refrigério e abrigo numa cidade inóspita e decadente, sendo mesmo uma de suas principais aspirações: “Os teus braços, interlúdios musicais / no estertor urbano.” (FA, 10). Além disso, o outro desempenha o importante papel de referencial identitário para um sujeito cuja identidade encontra-se desvanecida: “Só tu sabias pronunciar / o meu nome / com perfeita clareza.” (HP, 84). Num mundo que quase não oferece mais lugares de pertencimento, marcado pela perda de sentidos para a

existência, a figura da alteridade vem constituir a morada onde o homem se refugia e recompõe sua interioridade dilacerada. Como neste poema de *Falésias*:

GIULIO CESARE, GEORG FRIEDERICH HAENDEL

“Se pietà di me non senti”
(Magdalena Kožená).

Uma toalha verde e amarela
sobre o extenso areal da praia.
A leve sombra das nuvens na água.
Um caderno com as folhas
viradas pelo vento.
As primeiras palavras
de uma canção lenta, patética
subindo de um transistor
encostado ao azul da mochila.
Os seios desenhados delicadamente
sob o fato de banho branco.
A tua voz.

Moradas onde o homem,
depois da hipótese do nada,
se recompõe.

(FA, 18)

Em “Lias D. H. Lawrence”, a beleza da mulher no jardim propicia a libertação do cotidiano opressor e burocrático da cidade, representado pelos “livros de ponto” e “sumários”:

Alguém havia comentado já que lias D. H. Lawrence
e querias entrar em Escultura nas Belas-Artes.
Mas nada nem ninguém me preparou
para o fugaz instante em que te vi
pela primeira vez coroada
de desordem e candura,
a correr pelo corredor.
Tuas pernas longas e estupendas
irradiam o Verão pelos jardins
e as esplanadas na penumbra.
Ah estas manhãs de Maio
ávidas de novos afectos.
Adeus livros de ponto, sumários
e demais comédia!
Sobre a relva o declive das estrelas,
o gesto com que afastas o cabelo
depois do prazer.
O milagre da beleza, o amor condenado,
ó Pound, ó Coetzee!

(EMSA, 39)

Muito frequente na poesia de Miranda a imagem de um outro que emana luz ou calor, que “irradia o Verão”, num brilho associado à beleza e ao fascínio. Em contraponto às normas sociais rígidas impostas pela cidade, a figura feminina do poema vem trazer o alívio da “desordem” associada à “candura”.⁵⁰ Além disso, ela introduz o inesperado que vem quebrar a monotonia de um cotidiano previsível.

Com efeito, uma das principais funções da figura do outro na poesia de Miranda é interromper uma rotina programada e repetitiva que aprisiona o homem, ou retirá-lo de uma vida doméstica solitária e vazia de afetos. O outro, portanto, tem um caráter libertador. Em “Ao fundo da ravina”, ele vem libertar o sujeito da solidão de um cotidiano que parece aprisioná-lo numa casa claustrofóbica:

Esta é uma manhã devolvida a Deus
há nela gaiotas
gelados
na praia ao fundo da ravina

e não estou sozinho
no meio de livros e papéis
às voltas na casa
a que falta uma janela
que rasgasse a parede de lés a lés;

nem o corpo está quieto,
plantado na terra qual uma torre,
raiz ao vento,
caminha, esquece, canta.

Se tivesse um óculo de marinheiro
um bote de dois remos
avistaria por certo no alto mar
as brancas baleias
as plantas marítimas que tu dizes serem

⁵⁰ De fato, na poesia de Miranda, a desordem aparece como libertadora da ordem racionalista opressora da cidade, sendo frequentemente associada à beleza ou ao amor:

O Amor
Encontrado uma noite na rua,
levei-o para casa.
Nos primeiros dias o que negou
no instante em que se entregava
possuía a desordem da beleza,
o peso de um junquilha
contra o muro que me cercava.
(FA, 19)

recados perdidos
cartas a que ninguém respondeu.
Saí de casa
depois de ter ouvido a tua voz.
Para trás ficava uma porta,
a luz descuidada.
Pelo caminho fiz tudo o que dizem
para não fazer,
as facas no porão,
o sorriso à proa.

(CM, 17)

Flagrante nesse poema o contraste entre o enclausuramento solitário no ambiente doméstico e a liberdade e amplidão da praia e do mar na companhia do outro. É este que vem pôr o sujeito novamente em contato com o mundo, que vem trazer-lhe o refrigerio de uma manhã na praia, com “gaivotas” e “gelados”. Por meio do outro, o sujeito experimenta a sensação de ser livre: não está mais “plantado na terra qual uma torre”, mas é “raiz ao vento, / caminha, esquece, canta”.

Neste poema sem título de *Portadas abertas*, o outro, por meio de uma carta⁵¹, vem introduzir o frescor, o mistério e a insubmissão que interrompem um cotidiano previsível e amargurado:

Leitos que a descrença encontra:
folhas de versos
fotografias a preto e branco
filmes que plantam a realidade,
não esperem esta noite por mim.
Recebi uma carta de um amigo.
Paira em tudo
um destino misterioso.
Insubmisso e verde.

(PA, 32)

Os afetos na poesia de Miranda têm um potencial subversivo. Eles seriam capazes de derrubar as normas e convenções sociais que submetem o habitante da urbe.

⁵¹ Os meios de comunicação pessoal — principalmente a carta e o telefone — têm notável importância na poesia de Miranda. É muitas vezes por meio deles que o afeto é introduzido num cotidiano doméstico solitário e fechado ao exterior, interrompendo-o, geralmente de modo brusco e inesperado, e trazendo o sujeito ou personagem novamente às trocas afetivas com o mundo.

O amor, principalmente, apresenta-se como insubmisso, não sujeito a roteiros ou regras pré-estabelecidas: “Nem o amor segue o olhar / o caminho, qualquer caminho.” (HP, 64). Por diversas vezes comparado ao crime e à delinquência, não é possível às leis da sociedade submetê-lo a qualquer controle ou restrição:

Para que um nome
o lamento do rio
não continuassem a percorrer teu corpo
escolheras um rumo impreciso
a delinquência
do amor
dos sítios do mundo o mais difícil de situar
com régua e esquadro.

(CM, 20)

Apenas os afetos seriam capazes de resistir às adversidades de um mundo distópico. Mesmo a capacidade de sobrevivência da arte, em particular a poesia, é inferior à dos afetos, pois sua permanência é aventada, mas incerta:

E de nós, entre o malogro terminal da natureza
e os restos do desumano que é hoje o homem,
que ficará?
Porventura alguns versos, construídos com a exigência
dos sentidos e o desengano transcendente
do pensamento;
por certo, os gestos claros e fundos
da amizade; e a memória sem culpa do amor,
o amor que move o sol e as mais estrelas,
em nosso peito, nossas mãos
percorrendo o corpo todo dessas
que ao nosso lado inventam
o melhor de nós próprios.

(EMSA, 62)

Vincula-se à importância dos afetos como um refrigerio libertador numa realidade hostil a necessidade de uma memória capaz de preservá-los. A memória afetiva surge como um dos pilares da poesia de Miranda. Ela constitui uma reserva de boas lembranças junto aos entes de afeto que o sujeito pode utilizar como consolo nas situações difíceis em que a cidade o põe. A memória vem guardar e recuperar um

conjunto de experiências capazes de restabelecer a interioridade do sujeito nos momentos em que esta se encontra dilacerada. Segundo Joaquim Manuel Magalhães⁵²,

[t]oda a ternura relembrada, o aconchego difícil que pretende fazer perdurar tornam-se uma concepção da poesia próxima da noção wordsworthiana de *spots of time* — certas experiências cruciais, no caso da sua poesia [de Miranda] ligadas à infância⁵³, que permanecem dentro de cada um como uma reserva da qual poderemos, em momentos piores, obter restabelecimento e renovação [...]. (1999, p. 260)

A memória afetiva constitui uma espécie de lugar de abrigo, proteção e refrigério num mundo ameaçador que não oferece acolhimento, um lugar de pertencimento numa urbe onde não é possível criar raízes identitárias: “Bastava dizer o teu nome / para estar em casa” (PA, 22). Além disso, ela propicia o sentimento de que algo permanece em meio à fugacidade das grandes cidades contemporâneas. É no espaço da memória que o homem restabelece os valores e referenciais que alicerçam sua identidade, constantemente ameaçada pela instabilidade desagregadora dos centros urbanos:

Na cidade sucediam-se os massacres,
as emboscadas. Os habituais embustes.
Só me lembro do teu rosto.
(CM, 38)

Quando os desesperos nocturnos
pouco a pouco se amontoam em pânticos matinais
lembra.
(CM, 53)

O que me faz erguer
todas as manhãs
com firme propósito
é a memória

⁵² Cito aqui uma resenha do poeta e crítico português sobre o livro de estreia de Gomes Miranda, *O que nos protege*, publicada em *Rima pobre – poesia portuguesa de agora*. Embora escrita quando o poeta português era ainda um iniciante, a resenha de Magalhães aponta muitos aspectos de sua primeira poesia que se confirmariam na poesia posterior, ainda que com variações ou em graus diversos. Como analiso nesta dissertação toda a obra poética publicada de Miranda, aproveitei de Magalhães apenas suas conclusões que seriam aplicáveis à poesia de Miranda como um todo.

⁵³ Faço apenas a ressalva de que, na poesia de Miranda, essas “experiências cruciais” não se referem apenas à infância, mas às experiências afetivas passadas como um todo, inclusive da idade adulta. Como explicado na nota anterior, Magalhães refere-se apenas ao livro *O que nos protege*, em que, de fato, as lembranças ligadas à infância prevalecem.

dos que morreram,
o amor, o poema
por escrever.
(RQ, 64)

A nítida recordação de ti,
tão clara como o céu de verão
pairando sobre as árvores,
apaga o sabor a morte que há nos frutos
em fevereiro.
(RQ, 19)

De fato, segundo Duvignaud, a percepção do mundo como um lugar em crise e a valorização da memória encontram-se intimamente relacionadas como parte de uma busca por referências sólidas num contexto social de instabilidade e de constantes variações:

[...] a consciência jamais está encerrada em si mesma, não é vazia nem solitária. Somos arrastados em inúmeras direções, como se a lembrança fosse uma baliza que permitisse nos situarmos em meio da variação constante dos contextos sociais e da experiência coletiva histórica. Isso talvez explique por que razão, nos períodos de calma ou de momentânea imutabilidade das “estruturas” sociais, a lembrança coletiva tem menos importância do que em períodos de tensão ou de crise [...]. (DUVIGNAUD, 2003, p. 13)

Nesse prefácio ao livro de Maurice Halbwachs (2003), Duvignaud refere-se a uma memória coletiva, mas segundo o autor do livro que ele prefacia, as memórias coletiva e individual⁵⁴ interpenetram-se a ponto de se confundirem e se tornarem indissociáveis. Na reconstrução/reelaboração do passado pela memória individual, as imagens rememoradas compõem-se não apenas das impressões pessoais do sujeito

⁵⁴ Utilizo aqui a tipologia das memórias definida por Maurice Halbwachs (2003, p. 71-73): a memória *individual* diz respeito a fatos que somente o indivíduo, isoladamente, vivenciou; a memória *coletiva* refere-se a fatos que o indivíduo vivenciou enquanto membro de um grupo ainda existente, ou seja, foram também vivenciados pelas outras pessoas desse grupo, em um espaço determinado (nesse sentido, a memória de um acontecimento em que apenas duas pessoas estiveram presentes já constitui uma memória coletiva, desde que ambas sejam capazes de recordá-lo); a memória *histórica* compõe-se de fatos que o indivíduo não viveu diretamente, mas adquiriu por meio de testemunhos escritos já desvinculados da vivência direta de um grupo ainda existente, constituindo, portanto, uma memória de origem externa e mediada. Importante ressaltar, todavia, que o próprio Halbwachs relativiza essa divisão. Em verdade, as fronteiras entre elas são porosas, de tal modo que distingui-las com precisão na maioria das vezes não é possível, principalmente a individual e a coletiva: seria quase impossível a existência de uma memória inteiramente individual (como se verá em seguida), assim como a memória coletiva se nutre das lembranças de indivíduos.

sobre determinada experiência vivida, mas também dos relatos e testemunhos de outros que com ele partilharam essa experiência, de modo que as impressões experimentadas misturam-se aos dados relatados por eles. E, nas lembranças de uma infância mais recuada, as imagens que formamos são quase inteiramente oriundas dos testemunhos dos mais velhos. Segundo Halbwachs, qualquer imagem que formamos do passado é “flutuante, incompleta, com certeza e principalmente, imagem reconstruída” (op. cit., p. 93). E, nessa reconstrução,

[...] quantas lembranças que acreditamos ter conservado fielmente e cuja identidade não nos parece duvidosa, são também forjadas quase inteiramente sobre falsos reconhecimentos, conforme relatos e testemunhos cuja origem esquecemos! Sozinho, um contexto vazio não pode criar uma lembrança exata e pitoresca. No entanto, aqui o contexto está cheio de reflexões pessoais, lembranças familiares, e a lembrança é uma imagem introduzida em outras imagens, uma imagem genérica transportada ao passado. (idem)

A memória individual constitui-se a partir de uma base coletiva, pois se faz no cruzamento entre as próprias lembranças e as lembranças dos outros. Além disso, segundo Aleida Assmann, os fatos ou as imagens que nos afetam são mais facilmente rememorados, “recordação e afeto fundem-se em um complexo indissolúvel” (ASSMANN, 2011, p. 270), em que o afeto constitui um importante “estabilizador de recordações” (idem). São os afetos que imprimem na memória do indivíduo as experiências pelas quais ele passa ao longo da vida. Quanto mais elas o afetam, mais facilmente ele as relembra. Ora, afetar e ser afetado pressupõem uma interação, o que reforça a importância do coletivo e do social na constituição de uma memória individual.

Segundo ainda Halbwachs, “um homem inteiramente só não poderia se lembrar de modo algum” (op. cit., p. 110). São quase inexistentes as lembranças pessoais não habitadas por outras pessoas:

É difícil encontrar lembranças que nos levem a um momento em que nossas sensações eram apenas reflexos dos objetos exteriores, em que não misturássemos nenhuma das imagens, nenhum dos pensamentos que nos ligavam a outras pessoas e aos grupos que nos rodeavam. Não nos lembramos de nossa primeira infância porque nossas impressões não se ligam a nenhuma base enquanto ainda não nos tornamos um ser social. (idem, p. 43)

As lembranças que com mais facilidade rememoramos são as que integram uma memória coletiva, que também são facilmente acessíveis a outras pessoas; ao contrário, as lembranças que temos mais dificuldade de recordar são aquelas que nos são exclusivas, que não pertencem a uma coletividade:

[...] os fatos de nossa vida que estão sempre mais presentes para nós também foram gravados na memória dos grupos que nos são mais chegados. Assim, os fatos e ideias que mais facilmente recordamos são do terreno comum, pelo menos para um ou alguns ambientes. Essas lembranças existem para “todo o mundo” nesta medida e é porque podemos nos apoiar na memória dos outros que somos capazes de recordá-las a qualquer momento e quando o desejamos. Das segundas, das [lembranças] que não conseguimos recordar à vontade, de bom grado diremos que não pertencem aos outros, mas a nós, porque somente nós podemos reconhecê-las. Por mais estranho e paradoxal que isto possa parecer, as lembranças que nos são mais difíceis de evocar são as que dizem respeito somente a nós, constituem nosso bem mais exclusivo, como se só pudessem escapar aos outros na condição de escaparem também a nós. (idem, p. 66-67)

Por conseguinte, a narração do acontecido desempenha um papel fundamental na nossa capacidade de rememoração. Para que a memória individual de um fato sobreviva, é necessário que a narremos e que ouçamos com alguma frequência os testemunhos de outros que também vivenciaram o fato. É indispensável, portanto, que a memória individual seja também coletiva, que faça parte de uma experiência comum, para que possa permanecer.

Na poesia de Miranda, é flagrante a preocupação com o desvanecimento de uma memória que constitui refrigério para o sujeito, como explicitado já no primeiro poema de seu primeiro livro, que poderia servir de epígrafe a parte significativa de sua poesia:

Às vezes tenho medo de esquecer tudo:
a casa onde nasci, o recreio
da escola, essas vozes
que lembram um copo de água
no verão.
(OQNP, 9)

A poesia estabelece-se como lugar de inscrição de uma memória afetiva, como se no espaço do poema a sobrevivência dessa memória estivesse garantida, assim como a eternização dos entes de afeto: “Pela memória dos que amaste e morreram, escreves.” (PL, 44); “Senta-te à mesa com os mortos e escreve.” (CT, 58); “A poesia guarde o que teceu o coração.” (OQNP, 57). Há uma profusão, nesse sentido, de poemas que parecem empreender um esforço de registrar os momentos de afeto vividos junto aos familiares, notadamente os dedicados à mãe e ao padrinho. Há uma preocupação em deixar inscrito no poema uma imagem precisa dos entes de afeto mortos, como se a poesia fosse o único meio de contornar a morte ao preservar uma memória afetiva. Assim, os detalhes que compõem a imagem da mãe em seus últimos momentos de vida:

À terra natal

A derradeira viagem
até à tua terra natal
começou alguns dias antes:
preparativos, lembranças,
indicações.

Ao telefone com assombros
ias ditando
não os escolhos da paisagem,
nem as encruzilhadas
a que tinha chegado
a vida,
mas o sabor dos frutos maduros,
a luz dos encontros à beira do tanque.

Aguardavas na varanda o nítido
momento de partir,
solene como uma rapariga
vestida
para o seu primeiro baile:
o casaco de malha
segurava já os ombros,
apenas o lenço
que corria em tons de mar

pela pele alva do pescoço
criava uma ilusão de céu
na velhice cansada das
manhãs
em que te levantavas
para os gatos
e para a solidão
amiga das
canadianas,
metade corda de alpinista,
metade remo de batel.

Nos dias antes de morrer,
sentada no paredão da cama,
voltaste a escutar a harpa da infância.

Ninguém sabe para quem foi
o teu último pensamento,
as palavras finais que disseste,
em que parte do mundo
pousaste o olhar pela última vez.

Nas Pietàs que escrevo
é sempre o filho que ao colo tem
sua mãe morta.

(RQ, 36-38)

Ou a lembrança da imagem ou dos simples gestos do padrinho, capazes de trazer
refrigério ao ambiente familiar:

Não acontece o mar pela areia
se as tuas mãos se despenham
fechando ao pão da manhã
o sabor dos gestos repetidos
e nunca os mesmos, como esse
que nos fazia a todos rir
de chamares o vento
acendendo um fósforo.

O teu cabelo branco
espesso e rapado à escovinha
galardão que pela noite irrompe,
uma lâmpada que dá
voz.

(PA, 37)

No entanto, a memória inscrita no espaço do poema pereniza-se apenas quando
encontra uma comunidade de leitores, como se, seguindo Halbwachs, as lembranças
individuais precisassem de um coletivo para sobreviverem:

Fragmento de um centro estilhaçado, de uma
presença que em mim se fez ausência
redimida, de uma estrela capaz de permanecer
na minha memória tal uma canção,

vou repartindo a tua voz, tuas histórias de
plenitude, por aqueles que a sorte
diariamente retira da queda no vazio.

Todo o amor que contempla
a árvore calcinada pelo raio
como água na terra
haverá de germinar novamente um dia.

(RQ, 12)

No fragmento acima, de um poema dedicado à memória da mãe, o sujeito declara que partilha suas lembranças pessoais do ente de afeto morto entre “aqueles que a sorte / diariamente retira da queda no vazio”, o que parece ser uma referência indireta aos leitores⁵⁵. E essa partilha, essa coletivização de uma memória individual, parece permitir que o afeto perdido renasça, que “germin[e] novamente um dia”. Haveria, portanto, uma relação de troca entre poesia e leitores: estes possibilitam a perenização da memória afetiva inscrita no poema, e aquela retira-os ou evita que eles caiam num vazio existencial.

É por meio, portanto, da narração no espaço do poema que a memória individual coletiviza-se e, desse modo, resiste à passagem do tempo. Mas, para que se tornem coletivas, é necessário que essas lembranças pessoais sejam de algum modo reconhecidas pelos leitores também como suas. Para tanto, Miranda adota o que Joaquim Manuel Magalhães chama de “retórica da sinceridade”, termo cunhado a partir de declaração do poeta espanhol José Mateos:

⁵⁵ Algumas passagens da obra de Miranda parecem validar essa hipótese de leitura. A poesia teria o poder de retirar seus leitores e o próprio poeta dessa “queda no vazio”. Em “Poema” (PL, 45), o poeta dirige-se ao próprio poema afirmando que nos braços deste, com sorte, readquiriu a vida, e que nele todas as coisas procuram o sentido, como se a poesia fosse capaz de impedir a queda num vazio de sentidos para a existência. Em “Death in Venice, Benjamin Britten” (FA, 31), o personagem, após ter “perdido o caminho para o poema”, regressa para o “nada”. Em “Don Giovanni, Wolfgang Amadeus Mozart” (FA, 19), há a referência a “um verso / que nos atinge no meio da escuridão”. Enfim, no poema dedicado à mãe, os leitores seriam os destinatários naturais das “histórias de plenitude” narradas pelo sujeito lírico.

há tempos que a sinceridade goza de muito má reputação como valor estético. E é lógico. Contudo, consoante vou fazendo anos, mais me inclino a pensar que um poema deve transmitir antes de mais nada sinceridade; ainda que não deixe de ter em conta que em literatura a sinceridade é um artifício que se obtém através de outros artifícios. (MATEOS apud MAGALHÃES, op. cit., p. 267)

O sujeito lírico, desse modo, cola-se à figura do próprio poeta, que partilharia com o leitor suas experiências pessoais. No entanto, trata-se de uma revelação fingida, ou seja, de um confessionalismo teatralizado por meio de uma linguagem aparentemente direta e franca, de tal modo que a personalidade é ilusória, tomada como um artifício retórico forjado para criar relações de identificação com o leitor. Trata-se, portanto, da produção de efeitos de verossimilhança, não de veracidade:

A sinceridade não é retomada por José Mateos como a crença de que a poesia é ou deveria ser apenas a expressão da personalidade de um poeta. Tal como não é retomada desse modo em Gomes Miranda. Nenhuma falácia do pessoal é aqui perspectivada nessa ingenuidade que teria de esquecer o óbvio: o conhecimento das intenções de um autor ninguém a não ser o autor pode determinar-lhes a verdade. O que é pensado é o efeito de sinceridade como verossimilhança (daí a noção de artifício, que tudo em arte tem de ser para ser arte) e nunca como verdade. Trata-se de uma retórica da sinceridade, de um artifício da sinceridade, contra uma retórica da ocultação, da máscara, do relativismo radical em termos ético-verbais [...]. (MAGALHÃES, op. cit., p. 268)

O caráter de artifício pensado e utilizado para produzir um determinado efeito impede, por consequência, que a retórica da sinceridade confunda-se com um mero confessionalismo, com uma suposta espontaneidade, ou com o transbordamento sentimental dos românticos. Tal retórica parece ter por objetivo garantir a adesão do leitor ao que é narrado ou argumentado no poema. Integra, portanto, o projeto de escrita de uma poesia que aposta na comunicabilidade e na relação direta e imediata com seu público. Poesia que subordina sua linguagem à necessidade de transmitir uma mensagem capaz de intervir na realidade cotidiana do leitor comum⁵⁶.

⁵⁶ Voltaremos à questão da comunicabilidade no último capítulo.

Na obra poética que analisamos, esses efeitos de sinceridade e verossimilhança podem ser sentidos nas várias dedicatórias nominais de poemas a amigos ou familiares, que apontam para figuras de pessoas reais do círculo de convivência de Gomes Miranda. Ou, ainda, nas tentativas reiteradas de associar a voz do sujeito lírico ou do narrador do poema à voz do que seria o próprio poeta. Como em “Ezra Pound, Richard Avedon”, em que a descrição da fotografia do poeta norte-americano pouco antes de morrer é abruptamente interrompida por uma lembrança supostamente do próprio Miranda, pois se refere a seu padrinho nos últimos anos de vida, ente de afeto que aparece repetidas vezes em outros poemas a ele dedicados, apresentado frequentemente também em condição de moribundo:

Ele que se fez poeta para que pudéssemos ver
traz nesta fotografia os olhos fechados,
a boca entreaberta,
como quem deita contas à vida.
O rosto vincado pelos mesmos sulcos
que os rios percorrem nas altas montanhas
antes de se despenharem no vazio.

De todas as fotografias que dele conheço
esta é a que prefiro, talvez porque guarda
uma expressão tão igual à que
meu padrinho levava pelos dias,
no último ano da sua vida.

Inclinado pássaro suspenso
num ramo aberto à precária beleza,
não houve fronteira ou paisagem de ruínas
que os seus cantos
não depusessem em silêncio inicial,
em Veneza
onde a autenticidade da luz e
da morte canta o que amou,
amamos
e outros esquecem.

(CT, 34-35)

A segunda estrofe parece mesmo deslocada no poema, inserindo uma lembrança pessoal imprevista no que se afigurava ser uma descrição poética de uma fotografia. A intromissão de uma aparente confissão de um sujeito lírico que se pretende o próprio

poeta confere ao poema um tom de expressão sincera de uma lembrança suscitada pelo retrato de Pound.

Outro fator que contribui bastante para o efeito de sinceridade e verossimilhança é o realismo das situações e experiências narradas. Em “Swing”, os detalhes da narração conferem uma aura de veracidade à existência do amigo e ao seu suicídio:

Era meu amigo. Por isso quando me telefonou,
ao fim da noite, apanhei um táxi e
fui ter com ele ao «Swing».
Encontrei-o na mesma mesa de sempre,
panorâmica para a pista de dança,
ignição para o dédalo dos novos encontros.
Desta vez a sua voz tinha um tom que não reconheci.
Contou-me que perdera imenso dinheiro — todo
o dinheiro que devia entregar, da empresa
que o pai lhe deixara, ao I.R.C. — na perseguição
de um corpo que conhecera no início do ano.
Comprara um carro novo, que destruíra numa dessas noites de
Circunvalação e álcool, «como quem chega a casa e atira
um livro contra o espelho.»
Para conquistá-la fora cliente habitual
das lojas de novos estilistas da moda.
Comprou-lhe presentes caríssimos — jóias e
viagens de avião para Ibiza e Havana —
mas de nada se arrependia.
Dias esplêndidos de sol e mar.
«Noites para deixá-las em testamento», como
escrevera um poeta cubano que me
dera a beber: Carilda Oliver Labra.
Naquela hora procurei ter para com ele
gestos e palavras de encorajamento.
Disse-lhe que eu próprio já tinha
vivido uma situação idêntica.
Sorriu. Bebemos.
Quando nos despedimos abraçou-me.
Gostava muito daquele amigo,
admirava-lhe a coragem com que afirmava
a necessidade do amor. Sobretudo, não temia
as paixões. Ia. Dava-se.
Às vezes, no final tudo o que restava eram memórias.
As suas, eram claras e uma espécie de íman
para quem, como eu, tinha o privilégio de o escutar.
Não era um desses, como tantos que por aí andam,
trazendo as memórias atadas em nós de
marinheiro que nunca se podem ver.
Estas últimas palavras sugerem raiva, frustração, nojo.
São o que sinto, horas depois de uma amiga comum
me ter telefonado a dizer que o X. se tinha suicidado.
Que Vénus Afrodite finalmente te receba
de braços abertos,
meu amigo.

(CM, 47-48)

O tom narrativo estrutura esse poema. Encontram-se vários elementos e recursos mais característicos da discursividade prosaica do que da poesia: os dois apostos entre travessões, assim como o aposto depois de dois-pontos; um fragmento da fala do amigo referido diretamente entre aspas; o uso de verbos dicendi, como “contar” e “dizer”; a profusão de conectivos, dêiticos ou marcadores temporais que conferem uma lógica narrativa ou discursiva ao poema: “por isso”, “sobretudo”, “quando”, “naquela hora”, “horas depois de”, “estas últimas palavras”; enfim, estruturas oracionais mais complexas, características da prosa discursiva, como os períodos com orações subordinadas adjetivas, ou períodos compostos por mais de duas orações subordinadas, como o que traz uma subordinada adverbial comparativa, uma reduzida de gerúndio e uma adjetiva restritiva: “Não era um desses, como tantos que por aí andam, / trazendo as memórias atadas em nós de / marinheiro que nunca se podem ver”.

O realismo narrativo faz-se sentir também nos detalhes e pormenores fornecidos. Primeiramente, a existência pregressa do personagem poemático é reiteradamente afirmada nas várias vezes em que o sujeito lírico diz que ele era seu amigo. Do mesmo modo, a referência a comportamentos ou hábitos anteriores do suposto amigo confere-lhe uma existência que parece transcender o espaço e o tempo do poema, transbordando para uma suposta vida real anterior ao tempo da narração: ele é encontrado “na mesma mesa de sempre”, e tinha por hábito “não temer as paixões”.

Além disso, a ligação telefônica do amigo vem surpreender o sujeito lírico no meio da noite, como que interrompendo uma realidade cotidiana concreta. As indicações de lugares reais contribuem ainda mais para o realismo narrativo — a discoteca Swing, a Estrada da Circunvalação, Ibiza, Havana —, assim como as referências precisas a elementos do mundo real: o Imposto sobre o Rendimento das pessoas Colectivas (I.R.C.), a poeta cubana Carilda Oliver Labra. O tom de

autenticidade é reforçado pela descrição em detalhes do encontro entre o sujeito lírico e o personagem, e da conversa entre eles, fornecendo dados bastante específicos: o lugar do encontro, a mesa a que se sentaram, os detalhes da aventura amorosa. A existência de uma amiga em comum, que aparece como um elemento exterior ao evento narrado, remete a um suposto mundo real externo ao poema. O telefonema dessa amiga — representante do mundo exterior que se insere no espaço da narração — confere veracidade ao suicídio do amigo, assim como o “X.” utilizado para se referir a ele, como que para poupar o nome e a imagem de uma pessoa real. Todos esses elementos produzem uma aparência de veracidade dos fatos narrados, conferindo às palavras do sujeito lírico um caráter de suposto desabafo autêntico do próprio poeta. Acresce-se a isso a descrição que o sujeito lírico fornece de seu estado emocional após o suicídio do amigo, como se o poema fosse um espaço de partilha, entre o poeta e o leitor, de um momento traumático vivido por aquele, assumindo o leitor o papel de um amigo confidente, tornado alguém ilusoriamente próximo do poeta.

A narração, supostamente tão aberta e franca, das memórias afetivas cria uma aproximação e uma relação de identificação com os leitores, na medida em que tal tipo de lembranças — principalmente as familiares — seria comum à quase, se não à totalidade deles. Flor considera esse efeito como característico da elegia romântica, que “origina uma identificação da vítima com o destinatário e prepara também o leitor para aceitar o luto por tudo o que foi e viveu num passado irreversível e num espaço perdido que só por anamnese pode recuperar” (op. cit., p. 145). O luto e o sentimento de perda tornam-se, desse modo, comuns ao sujeito lírico — ficcionalmente associado ao poeta — e aos leitores.

Maulpoix aponta na elegia uma mescla aparentemente paradoxal de encenação e autenticidade:

[...] o lamento, o luto, o aspecto teatral de uma forma que implica uma encenação dos sentimentos, a extensão e a lentidão, a expressão da mais profunda dor que assume um caráter tão sábio quanto comovente... Por mais elaborada que ela seja, a elegia deve repousar sobre um sentimento autêntico.⁵⁷ (op. cit., p. 198)

Essa junção de sentimento ao mesmo tempo “autêntico” e “encenado” parece corroborar a retórica da sinceridade identificada por Magalhães, ou seja, o efeito de autenticidade, ou de sinceridade, resulta de um trabalho formal que não envolve espontaneidade, mas sim a utilização de artifícios retóricos que reelaboram e transfiguram uma possível sentimentalidade⁵⁸.

A identificação entre poeta/sujeito lírico⁵⁹ e leitor, possibilitada pela retórica da sinceridade, contribui para a transformação de uma memória individual — forjada ou verdadeira, pouco importa —, inscrita no espaço do poema, numa memória coletiva. Segundo Halbwachs, quando duas pessoas nutrem um laço muito forte entre si, criando uma relação de identificação, as experiências individuais de cada uma, ao serem compartilhadas com a outra, tornam-se um pensamento ou uma memória comuns:

Dois seres podem se sentir estreitamente ligados um ao outro, e terem em comum todos os seus pensamentos. Embora em certos momentos suas vidas decorram em ambientes diferentes, através de cartas, descrições ou por narrativas quando se aproximam, eles podem dar a conhecer um ao outro detalhes de circunstâncias em que se encontravam quando já não estavam mais em contato, mas será preciso que se identifiquem um ao outro para que tudo o que de suas experiências fosse estranho para um ou para outro seja assimilado em seu pensamento comum. (op. cit., p. 51)

⁵⁷ “[...] la plainte, le deuil, l’aspect théâtral d’une forme qui implique une mise en scène des sentiments, la longueur et la lenteur, le caractère savant autant qu’émouvant que prend l’expression de la plus profonde douleur... Si élaborée soit-elle, l’élégie doit reposer sur un sentiment authentique.” (tradução nossa).

⁵⁸ Inevitável pensar aqui numa possível aproximação entre a retórica da sinceridade e o fingimento pessoano, ainda que neste o trabalho formal pareça adquirir mais ênfase.

⁵⁹ Quando digo, ao longo deste trabalho, “poeta/sujeito lírico” ou “sujeito lírico/poeta”, não quero dizer que um seja o outro numa espécie de espontaneísmo em que é a voz do poeta pessoa física que fala diretamente no poema, mas sim que retoricamente, ficcionalmente, o sujeito lírico apresenta-se no poema como se fosse o próprio poeta.

Ao coletivizar supostas lembranças pessoais, a poesia de Gomes Miranda oferece ao leitor uma memória comum numa contemporaneidade em que tanto a memória quanto o sentimento de comunidade encontram-se desvanecidos. O poema abre um espaço de partilha de afetos e experiências entre sujeito lírico/poeta e leitor, ficcionalmente criando relações afetivas entre eles. Espaço que acolhe o leitor num mundo urbano sem abrigo, que lhe fornece o porto seguro da permanência de uma memória num tempo de fugacidade, que oferece um lugar de afeto quando os afetos se desfazem. Em “Elogio da lembrança”, o poema parece oferecer ao tu leitor uma memória que lhe sirva de refrigério num cotidiano burocrático, opressor e individualista:

Quando os desesperos nocturnos
pouco a pouco se amontoam em pânticos matinais
lembra.
O tempo em que, depois das aulas,
ias à janela e batias o apagador...
ficava sempre a marca de giz
na parede escura.

Quando aos fins de semana vais de carro ao campo,
a camisa imaculada, o olhar fatigado de vigiar as crianças,
lembra.
As longas caminhadas pelo monte,
o último encontro de futebol, findo o secundário,
a roupa amarrotada debaixo de uma pedra.

Quando já atravessas para o outro lado da rua
para não teres que falar com ninguém,
com pressa de chegar à casa que compraste
(estás a pagá-la todos os meses e um dia, dizem, será tua)
lembra.
O tempo em que ao cruzares com um polícia
dizias: «bom dia, minha senhora.»

Lembra o rosto dos ausentes.
E essa palavra lançada ao rio pelo amigo.

Não olhes com sobrançeria
o tempo em que à janela procuravas
responder e nunca o conseguias, à pergunta: «o que há entre
a escuridão lá fora e a minha alma aqui?»
Lembra.

(CM, 53)

A memória afetiva fornecida pelo poema constitui para o leitor uma forma de sobreviver a um mundo distópico, caracterizado pelo automatismo das ações do homem (segunda estrofe); pela vida direcionada ao consumo, pelo esvaziamento afetivo e pelo individualismo isolacionista (terceira estrofe); e por um mal-estar difuso e generalizado (primeira estrofe). É a memória afetiva que vem interromper um cotidiano opressivo e dele libertar o possível leitor.

Por vezes, a poesia provê não apenas uma memória afetiva, mas oferece a si mesma como um abrigo ou um lugar de afeto para o leitor. Se, como visto na primeira parte desta dissertação, a cidade contemporânea favorece o nomadismo e dificulta a criação de raízes identitárias ou laços afetivos com o mundo, a poesia de Miranda busca preencher essa falta ao criar um espaço ficcional onde o leitor pode resgatar o sentimento de pertencer a um grupo de afeto, que lhe possibilitaria ancorar e restabelecer sua identidade esfacelada pelo meio urbano. Neste poema sem título de *O que nos protege*, um sujeito lírico implícito concede ao leitor um lugar à sua própria mesa, como se ambos fizessem parte de uma mesma família e compartilhassem uma mesma memória familiar; ele proporciona ao leitor até mesmo um ente de afeto em comum: a madrinha:

A madrinha chama-te
a uma tarde de aletria quente.
Ocupas o teu lugar à mesa.
Um dedo só caía seus lábios
com o açúcar que fica nas panelas.
(OQNP, 13)

A aletria quente, feita por um ente de afeto, remete ao sentimento de acolhimento e proteção familiares vivenciado no ambiente doméstico durante a infância. Num mundo sem abrigo, o leitor tem um lugar cativo à mesa. Num tempo de relações

fugazes, ele tem um afeto seguro junto à madrinha e ao próprio sujeito lírico implícito, pois todos fazem parte de uma mesma família.

Em outro poema sem título de *O que nos protege*, o sujeito lírico parece preparar a sua casa e a si mesmo para receber um tu leitor solitário:

Os bolsos povoam-se de cartas
ao entardecer:
sinos pelo nevoeiro
raízes que desenham na terra uma luz.

É então que chega veloz vontade
de beber muito chá, pôr um disco
na vitrola, lavar a voz ao espelho,
em segredo aquietar as unhas.
Na mesa a toalha mais branca,
o prato,
as estrelas, as ondas,
tudo disposto para ti.

Valerá ainda a pena dizer que
teu é um brilho solitário?

(OQNP, 31)

O sujeito lírico esforça-se por adotar uma atitude de acolhimento e receptividade ao tu leitor: ele “aquietar as unhas”, “lava a voz” de qualquer aspereza, põe um disco na vitrola, escolhe a toalha mais branca, buscando criar um ambiente agradável para recebê-lo. O próprio poema está disposto a essa receptividade e acolhimento, que parecem reforçados pela maviosidade e suavidade conferidas pela repetição da fricativa /v/: “povoam-se”, “nevoeiro”, “veloz”, “vontade”, “vitrola”, “lavar a voz”, “valerá”; pela profusão de nasais: “povoam-se”, “entardecer”, “sinos”, “nevoeiro”, “desenham”, “então”, “muito”, “unhas”, “mesa”, “mais”, “branca”, “ondas”, “ainda”, “pena”; e pela predominância de fricativas e laterais de um modo geral sobre as oclusivas. Se o tu leitor é solitário, o sujeito lírico lhe oferece a si mesmo, a sua casa e o próprio poema como um lar, como um lugar de abrigo e refúgio contra a solidão. Magalhães aponta já no primeiro livro de Miranda a capacidade que sua poesia tem de nos fazer sentir que não estamos sozinhos:

E é este o efeito que eu peço primeiro que tudo à poesia de qualquer poeta, por mais universal que possa ser, e que esta poesia junto de mim consegue — que não me deixe sozinho, que não nos deixe sozinhos, que não nos entregue somente a presunção das frias sofisticções. (MAGALHÃES, op. cit., p. 263)

De fato, um dos efeitos mais contundentes da poesia de Miranda é a sensação de que esta nos acolhe, de que ela se abre e se oferece como abrigo e refúgio contra um mundo que nos lança ao desamparo, efeito identificado por Magalhães já em *O que nos protege*: “É significativa a linha de abraço em que tudo se encontra envolvido, como se, de facto, a poesia fosse o último refúgio combativo face à brutal realidade, tornada já o banal em que tombou a vida contemporânea [...]” (idem, p. 261). No poema “O lenço perdido”, o próprio sujeito lírico externa a preocupação de criar uma poesia capaz de abrigar o leitor, mas sem aprisioná-lo: “Entre tantos versos como encontrar / aquele que te reteria / sem nunca te prender?” (CM, 23). Em “Deontologia”, novamente a preocupação de oferecer ao leitor o refúgio da poesia perante uma realidade adversa: “antes que a tempestade devaste a nossa parte do mundo / gostava de lhes dar a hospitalidade do poema: / palavras, gaze, respiração assistida” (RG, 55).

Há em Miranda a aguda consciência de que o poeta está inserido no mundo, em comunhão com os homens, num fazer poético que não se fecha em si mesmo: “A mão é um elemento isolado, / mas que faz parte de uma comunidade: / o espaço e o tempo onde nos é dado viver” (AC, 11). Em “Regresso a Rilke”, o sujeito lírico/poeta e o leitor parecem entrar em comunhão por meio da poesia, apesar da distância que há entre ambos:

Ainda não sou capaz de deter o teu nome
vogando entre as águas,
revoltas e escurecidas.
Interrogo.

Acaso persegues, nesse vestido de barro
e sombra, um olor marítimo,
a tua adolescência,
outras mãos mais puras

capazes de moldar-te o rosto hirto
orgulhoso?

Como o viandante entre montanhas
clamo noite fora
pela luz do patamar,
a bola no muro,
a pasta na terra.

Não fui capaz de dizer-te uma palavra
(eu que para ti escrevi dezenas),
preces fora do tempo,
esse caudal de imagens
regressando ao teu nosso passado.

Chove
assim a terra se despede
de seu canto?
Com um gesto alcanço margens
que não suspeitei
mas são de sombra os olhos
que me aguardam, de frio
os braços que se aproximam.

Só tu sabias pronunciar
o meu nome
com perfeita clareza.

Batiam à porta e era eu que
chegava para o almoço de domingo.

Um dia destes regresso a Rilke.
Tu a meu lado.

(HP, 83-84)

O sujeito lírico parece assumir a condição de poeta e dirigir-se a um tu leitor, o que é sugerido no verso “(eu que para ti escrevi dezenas [de palavras])”. Além disso, a imagem do tu vogando entre águas “revoltas e escurecidas” parece coadunar com o conceito que o próprio Miranda tem do leitor⁶⁰. Este busca resgatar a memória de seu

⁶⁰ Em e-mail que me enviou em 14 de março de 2014, o próprio poeta refere-se ao leitor como um “corpo no escuro”, visto ser impossível ao poeta formar uma imagem clara daqueles para quem escreve. No entanto, ainda que seja esse “corpo no escuro”, o leitor é considerado como portador de uma vivência com a qual o poeta deve dialogar. Para Miranda, a poesia deve buscar o contato com o universo do leitor, pois somente desse modo ela pode atuar em sua vida cotidiana, como se verá no próximo capítulo. Escreve Miranda no e-mail referido, em resposta à minha mensagem comunicando que analisaria sua obra poética na dissertação de mestrado:

“Há sempre um corpo no escuro, atento, perscrutador, vindo de lugares de ouro e tumulto, altaneiros, arcaicos de tão contemporâneos, trazendo dentro de si histórias de maravilhamento e melancolia: ruas que escutaram os primeiros gritos de júbilo, cinemas de bairro que deram lugar a edifícios sem alma, vozes de raparigas no inverno, quartos forrados de livros, músicas, posters de heróis improváveis...”

próprio passado, procura por uma identidade, “perseguindo” a adolescência ou mãos que sejam capazes de “moldar-lhe” o rosto.

Do mesmo modo o poeta, que erra em seu ofício como um “viandante entre montanhas”, no desejo de resgatar a infância, a “bola no muro”, a “pasta na terra”. E é no espaço do poema que ambos se encontram, compartilhando uma mesma memória, um mesmo “teu nosso passado”, num anseio por superar a distância inevitável que os separa, ainda que com a consciência da impossibilidade de eliminá-la. O poeta esforça-se por se aproximar do leitor, por “deter o seu nome”, escrevendo-lhe “dezenas de palavras”, pois sabe que somente o leitor pode conferir-lhe existência, somente este sabe “pronunciar o seu nome com perfeita clareza”. Agora é o leitor que recebe o poeta, é este que chega para o “almoço de domingo”, integrando ambos uma mesma comunidade de afetos sediada no espaço criado pela poesia.

A preocupação em restituir ao homem urbano os afetos que ele parece ter perdido justifica-se não apenas por constituírem refrigério ou abrigo num mundo distópico, como se viu anteriormente, mas também porque eles propiciam uma sabedoria aplicável à vida cotidiana imediata, em contraste com uma erudição abstrata e academicista, distanciada da realidade ordinária. Apesar de também conferir valor ao conhecimento adquirido nos livros⁶¹, as relações afetivas diretas proporcionam um saber

há sempre um corpo no escuro, quem o saberá receber, chegar até junto das suas mãos uma réstia de luz, um alimento terrestre, a poesia?

O leitor é esse corpo no escuro, benfazejo, disposto às manhãs do pensamento.”

⁶¹ Pelo valor que a poesia de Miranda confere aos leitores e à leitura, obviamente os livros também ganham vital importância, principalmente por propiciarem ao leitor a formação de um pensamento crítico capaz de libertá-lo dos condicionamentos sociais. No entanto, estabelece-se uma distinção recorrente entre livros que contribuem para conformar o homem às imposições da sociedade, geralmente vinculados a interesses de mercado, e livros de potencial subversivo e transformador da realidade:

QUADROS DE RENOIR E DE TURNER

Hoje, folheio a prosa aclamada em hipermercados,
cafés literários, e penso nessas viagens
por rios impassíveis, pálidos, com a tripulação
nos seus lugares, contemplando

mais diretamente vinculado à vida do homem comum, mais efetivo na mediação e aproximação entre os seres humanos e no processo de conhecimento de si e dos outros:

Porque não possuem nem a luz, nem a leveza, das proferidas
nas montanhas do coração,
certas palavras, escritas num livro, podem configurar uma
distância,

ser um rasgão.

Face a face dispomos de tudo o que carecemos:
a dádiva do rosto para dizer mais,
ou tranquilizar o sentido de quem lê
o que somos e não sabemos.

(RQ, 42)

Desse modo, os entes de afeto são muito valorizados, dentre outros motivos, pelos ensinamentos que podem comunicar, ainda que não necessariamente de modo verbalizado, mas transmitidos nos gestos e comportamentos diários. O padrinho é frequentemente lembrado pelas lições precisas de vida que era capaz de ensinar:

Até ao último instante esperei
para ouvir o que ele tinha para dizer.

Dizia sempre a coisa certa.

(RQ, 57)

Ninguém conseguia dissuadi-lo
de que a doçura é incapaz de esquecer completamente
a ira.

o mar de vagas, quais rebanhos sonolentos.

Prefiro os livros de poesia ou de teatro
que encontro pelas livrarias nas estantes
mais próximas do chão:
solitários, altivos, orgulhosos de não pertencerem
a nenhuma corporação.
Singrando, depois, pela noite
de casas sustentadas por um candeeiro,
ou num palco improvisado
em antigo armazém.

Barcos e peixes cantores
fazendo frente a céus crepusculares
e revoltos;
trombas de água e escolhos,
após as lanternas, os mapas
e a bússola
terem ido borda fora.

(PL, 20)

Podíamos mergulhar as mãos na neve
que ele estreitava-as nas suas
e dizia sentir o verão.

(RQ, 59-60)

Importante ressaltar que essa sabedoria não tem como fonte apenas os afetos de alegria, nos termos de Spinoza, mas também os afetos de tristeza, pois a dor possui um caráter pedagógico e formativo. Segundo Magalhães, no primeiro livro de Miranda — mas aplicável a toda a sua poesia —, “[...] será bom deixar evidente quanto aquilo a que podemos chamar afectos nada ter a ver, pois os versos o não consentem, com o melífluu. Por vezes é apenas a aceitação apaziguada e amante de situações ligadas a breves dores que depois se revelam formativas [...]” (op. cit., p. 262).

Desse modo, não são valorizados apenas os afetos que se traduzem em proteção, acolhimento ou alegria, mas também os afetos que provocam dor ou tristeza, pois também eles ajudam a constituir uma sabedoria estreitamente vinculada à experiência, um saber dos afetos capaz de fornecer referências sólidas para a relação do sujeito com o mundo. Como diz um verso de *O que nos protege*, “a mágoa é uma palavra justa” (OQNP, 53), ou seja, os afetos que trazem tristeza também configuram uma sabedoria precisa⁶².

Com essa valorização de um saber conferido pelas relações afetivas, a figura do velho ganha especial relevo pela experiência de vida acumulada e os ensinamentos de que é portador, principalmente o velho que é também um ente de afeto, como o avô ou a avó, pois sua sabedoria é mais eficazmente transmitida e impressa na memória ao vir carregada de afeto. Neste poema de *O que nos protege*, mesmo os raios da avó são considerados ensinamentos, e depois de morta ainda é capaz de oferecer refrigério e proteção por meio das lembranças dos familiares:

⁶² A interpretação apresentada desse verso é de Magalhães (op. cit., p. 266).

A avó

Pede para segurar
o dedal a agulha
enquanto lembra
encosta os dedos ao regaço
ensina quem acolhe
os ralhos como sopro leve de vento.

Íamos um dia pela rua,
cem escudos elevavam o chão,
apanhei-os,
na confeitaria risos de leite,
pastéis de mil folhas.

Alguém a chamou violentamente
num momento em que eu não estava.

O colchão da cama já não é o mesmo,
porém em certas noites ainda ouço
uma oração
que pede por mim.

Quem a ouvia?
(OQNP, 11)

Além disso, os velhos são valorizados pela memória afetiva familiar de que são portadores e guardiões, fornecendo um sentimento de permanência num mundo de fugacidade; memória essa que constitui refrigério e referenciais identitários para os mais novos, além de servir como uma espécie de cimento que une a família. De fato, há mesmo um livro de Miranda que lhes é dedicado, *Velhos*, de 2008. Num poema desse livro, a avó guarda lembranças afetivas avidamente ouvidas pelo neto, e o avô, contrariando o estereótipo que associa a velhice à perda de memória, tem uma “memória de ferro”:

O AVÔ

Teu avô, menino, era um lambareiro:
prato que lhe pusessem à frente,
fôra de filhoses, arroz doce,
creme ou aletria...
Conte, vó, conte!
Prato? Tantas vezes era o primeiro
a ir com uma colher ao tacho,
mal ele vinha do lume.
E no final ainda queria rapá-lo.

Tinha cá uma memória de ferro!
Nisso saíste a ele!
Quarenta anos depois,
ainda era capaz de descrever o enxoval
que eu levava, peça por peça.
E olha que eram para cima de...
Não podia ser mais meu amigo.
Nas constipações levava-me à cama
o conduto.
A aconchegar-me sempre os lençóis,
a dizer-me que não me descobrisse.

Já para o fim, chamava muito pela mãe,
falava com ela,
enternecia-nos o coração!
E era fresco, era! Deus me guarde
de lhe diminuir a imagem, mas...
Conte mais. E daquela vez, em que...
Estou ainda a vê-lo, com estes que a terra
há-de comer, noite cerrada, monte fora...

Vamos que eu não me lembrava
a tempo; tudo isto
morria dentro de mim?

(VE, 16)

Para Halbwachs, a importância dos velhos para a memória dos mais novos reside no fato de carregarem uma história vivida. Para a constituição de uma memória pessoal, importa mais a história vivida do que a história escrita, ou seja, os fatos do passado precisam ter sido vivenciados para serem incorporados à memória pessoal, e essa vivência do passado pode ocorrer na relação do sujeito com seus pais e avós. Os testemunhos destes adquirem em sua memória pessoal uma importância consideravelmente maior do que a história escrita por elementos alheios ao círculo familiar, pois são relatos impregnados de afeto:

Como não se interessaria [a criança] por acontecimentos que lhe dizem respeito e nos quais esteve envolvida, por tudo o que agora reaparece nos relatos dos velhos que esquecem a diferença dos tempos e, acima do presente, reatam o passado ao futuro? Não são apenas os fatos, mas os modos de ser e de pensar de outrora que se fixam assim na memória. (HALBWACHS, op. cit., p. 85)

São os velhos, principalmente na figura dos avós, que conferem à memória pessoal das gerações mais novas uma dimensão coletiva que lhes possibilita transcender

seu círculo restrito e imediato de relações; por meio deles, e junto a eles, tem-se acesso a uma história vivida. E é por meio desta que as novas gerações podem formar o contexto de suas lembranças pessoais:

[...] a vida da criança mergulha mais do que se imagina nos meios sociais pelos quais ela entra em contato com um passado mais ou menos distanciado, que é como o contexto em que são guardadas suas lembranças mais pessoais. É neste passado vivido, bem mais do que no passado apreendido pela história escrita, em que se apoiará mais tarde a sua memória. Se antes ela não fazia distinção entre esse contexto e os estados de consciência que nele ocorriam, é verdade que, pouco a pouco, a separação entre seu pequeno mundo interno e a sociedade que o circunda acontecerá em seu espírito. Entretanto, do momento em que essas duas espécies de elementos inicialmente estiveram estreitamente fundidas, que terão parecido fazer parte de seu eu de criança, não se pode dizer que, mais tarde, todos os que correspondem ao meio social se apresentarão a ela como um contexto abstrato e artificial. Neste sentido é que a história vivida se distingue da história escrita: ela tem tudo o que é necessário para constituir um panorama vivo e natural sobre o qual se possa basear um pensamento para conservar e reencontrar a imagem de seu passado. (idem, p. 90)

Os afetos apresentam-se, portanto, na poesia de Miranda, como o elemento capaz de garantir a sobrevivência do homem num mundo urbano distópico, e a memória vem permitir-lhes escapar à fugacidade característica da contemporaneidade. A poesia, por sua vez, surge como lugar privilegiado de inscrição e perenização dessa memória, oferecendo ao leitor referenciais para a reconstituição de sua identidade, além de um abrigo onde pode experimentar novamente uma partilha e uma comunhão de afetos.

3.3. “Confrontar o cotidiano com a dúvida metódica”: os deslocamentos de percepção

A poesia de Miranda não se limita a diagnosticar e denunciar a distopia do mundo contemporâneo. Ela reage a essa distopia, persegue uma retórica capaz de

promover deslocamentos na percepção do cotidiano, de desfazer hábitos estabelecidos e lugares-comuns, num desejo de transformar a realidade imediata do homem comum, de libertá-lo de uma vida diária programada, burocrática, opressora, dirigida pelo mercado e pela lógica do consumo. Uma poesia, portanto, que busca “confrontar / o cotidiano com a dúvida metódica” (FA, 12). Impossível não aproximá-la da poética do testemunho seniana no que esta tem de crença no poder da palavra poética de intervir na realidade:

[...] o “testemunho” é, na sua expectação, na sua discricção, na sua vigilância, a mais alta forma de transformação do mundo, porque nele, com ele e através dele, que é antes de mais *linguagem*, se processa a remodelação dos esquemas feitos, das ideias aceites, dos hábitos sociais inconscientemente vividos, dos sentimentos convencionalmente aferidos. Como um processo testemunhal sempre entendi a poesia, cuja melhor arte consistirá em dar expressão ao que o mundo (o dentro e o fora) nos vai revelando, não apenas de outros mundos simultânea e idealmente possíveis, mas, principalmente, de outros que a nossa vontade de dignidade humana deseja convocar a que o sejam de facto. (SENA, 1988a, p. 26)

Na poesia de Miranda, o leitor é frequentemente instigado a questionar seus hábitos cotidianos, seu modo de pensar o mundo, sua forma de perceber a realidade imediata. Seu alvo é o homem comum, o leitor não especializado e não acadêmico, envolto em suas atividades diárias e banais. Ela não tem a ilusão nem a pretensão de modificar um contexto social e político amplo, mas busca atuar na vida comezinha do habitante da cidade, deslocando seu modo de perceber sua própria rotina como um primeiro passo indispensável para transformá-la. Parte-se do pressuposto de que os condicionamentos a que o homem é sujeito decorrem de uma percepção socialmente determinada da realidade, e desconstruir essa percepção seria um modo de libertá-lo.

Segundo Halbwachs,

[...] existe uma lógica da percepção que se impõe ao grupo e que o ajuda a compreender e a combinar todas as noções que lhe chegam do mundo exterior: lógica geográfica, topográfica, física, que não é outra senão a ordem introduzida por nosso grupo em sua representação das coisas do espaço (é isso: é esta lógica social e as relações que ela determina). Cada vez que

percebemos, nós nos conformamos a esta lógica; ou seja, lemos os objetos segundo essas leis que a sociedade nos ensina e nos impõe. [...] Na realidade, a percepção resulta de uma demorada operação de treinamento e de uma disciplina (social) que não se interrompe [...]. (op. cit., p. 61-62)

Para promover esses deslocamentos nos modos de perceber o cotidiano, a poesia não pode almejar o sublime, não pode se distanciar da vida ordinária, mas precisa imiscuir-se no dia a dia do leitor. Para atuar na realidade imediata, ela precisa descer de seu suposto pedestal e tornar-se acessível ao homem comum. Em “Estátua em jardim público”, essa proposta de poesia parece sintetizada:

De musgo e terra sedenta estás vestida
da cabeça aos pés,
nua como uma rapariga
diante do espelho
depois de uma tarde
nas areias de uma praia
degolada,

apenas posso adivinhar teu rosto
pela combustão das lágrimas
arvorando nos teus ombros
lassos
caminhos que alguém apagou.

Do corpo de opulentas formas
de que és o modelo, e do frio
que corre nas tuas veias de pedra,
outros em molde parnasiano o disseram.

Eu sinto que a tua presença
no jardim defronte do nosso quarto
naquele mês de julho foi testemunha,
inspiração, veio de água,
testamento que as mãos
no vidro redigem.

(PE, 59)

A estátua pode ser tomada como metonímia para a arte em geral, incluindo-se a própria poesia. Esse poema parece constituir uma espécie de manifesto ou de arte poética. O que interessa a Gomes Miranda não são as belas formas que conduzam ao sublime, mas sim a poesia/estátua rebaixada a uma situação cotidiana: ela não deve buscar a elevação, mas ser como “a rapariga nua diante do espelho, após uma tarde na

praia”. Não interessa ao sujeito lírico as “opulentas formas” do corpo da estátua. Outros poetas, mais preocupados com o rigor formal, já o disseram “em moldes parnasianos”. O que importa é a estátua/poesia que se encontra ao alcance de todos em jardim público. É a poesia/estátua que se imiscui na rotina do homem, que testemunha, pela janela do quarto, uma cena de sua vida diária, possivelmente uma experiência amorosa vivida intensamente por ele. E é também uma poesia que, de algum modo, participa ativamente das vivências desse sujeito, servindo-lhe de “inspiração” ou “veio de água”. Além disso, ela é o registro, o lugar de inscrição da experiência cotidiana, servindo-lhe de “testamento”.

A arte, e nela incluída a poesia, deve ser fruída em meio mesmo às tarefas domésticas rotineiras, suscitando questionamentos que interrompam a monotonia do dia a dia, ou nele promovam deslocamentos. Este poema de *O caçador de tempestades* é bastante representativo disso:

CHRIST IN NEW YORK, DE DUANE MICHALS

Protejo o rosto com as mãos: são as pedras arremessadas,
Pai. Acaso ouves o que não sei ainda dizer?
Fecho os olhos: para continuar a ver a beleza dos rostos,
Mãe. Não desesperes: as feridas irão cicatrizar.
Ao fim da tarde estarei de novo em casa.

“Estende antes a toalha branca na mesa. Estes talheres.
Aqueles copos. Os guardanapos? Estão no sítio de sempre.
Anda agora sentar-te aqui.”
“Já vou.”

Pelos caminhos, vi os que escarneciam,
os que vociferavam, e aqueles, os incuráveis,
que me cobriam de elogios —
a peçonha dos guardiões do templo —
antes de traficarem a palavra no mercado.
Como perceberam que preferi à deles
a companhia solitária de outros
[esta velha ucraniana a comer
comida de cão, em Brooklyn;
este homem espancado na rua
por ser homossexual
e o outro que morreu baleado por uma criança;
aquela mulher, irmã de Maria Madalena,
atacada e a outra que morreu
durante um aborto ilegal],

puseram a correr pela terra a ideia
de que era nilista a minha palavra,
de que eu não acreditava no amor.
Mais tarde ou mais cedo revelaram
a sua natureza:
uns, lavaram as mãos,
outros, gritaram “Barrabás”.

“Guarda na cristaleira o álbum de fotografias, filho,
e vem para a mesa.
A comida está a esfriar”.

(CT, 30-31)

O álbum de fotografias, que aqui representa a arte, é visto em meio às tarefas domésticas. Não é a arte sublime e elevada que exija a interrupção do cotidiano para ser contemplada, mas a arte rebaixada, que se imiscui nas atividades diárias do homem comum. Um outro rebaixamento, propiciado pela escolha da série de fotografias de Duane Michals, é a presença de Cristo, personagem sagrada, em meio à violência ordinária da grande cidade. Esse decaimento de figuras sagradas e míticas ao nível do cotidiano aparece com frequência. No poema “Solilóquio de uma pintora surrealista” (CT, 52), a Virgem Maria preenche um curriculum vitae quando é visitada pelo anjo Gabriel. Um outro exemplo é o poema “Il ritorno d’Ulisse in pátria, Claudio Monteverdi” (FA, 21-23), em que, aparentemente narrando o retorno épico de Ulisses a Ítaca, logo se percebe que se trata de um cão chamado Ulisses, e a viagem descrita é o regresso desse cão à casa de seu dono⁶³.

⁶³ Por vezes, esse rebaixamento é mais sutil. Como no poema “Hoje”:

Caim não matará Abel?
Jesus Cristo e Maria Madalena poderão carnalmente amar-se?
Ninguém gritará o nome de Barrabás?
As profecias de Cassandra serão escutadas?
Antígona enterrará com dignidade o irmão?
Medeia não será traída, depois de por amor ter atraído a pátria?
As Bacantes poderão descer à cidade?

Seremos capazes de atravessar o rio heraclitiano
sem que as matilhas acometam?
Não será o último dia de Sócrates?
De morte cruel não morrerá Inês de Castro?
O criado de Camões não precisará de sair à rua?
Mandelstam não será preso, Lorca fuzilado?

A escolha da fotografia de Duane Michals para dialogar vai ao encontro de características muito caras à poesia de Miranda. É comum na obra do fotógrafo norte-americano a narratividade, com a utilização de sequências de fotos que contam uma história, frequentemente recortada do cotidiano. Do mesmo modo, a poesia de Gomes Miranda narra pequenas histórias, como se fossem *flashes* da vida na cidade.

No entanto, não se trata apenas de uma narração da vida urbana corriqueira, mas, principalmente, uma tentativa de provocar um estranhamento em relação aos comportamentos habituais do cotidiano, de deslocá-lo, retirá-lo de seu lugar-comum. Assim, na série de fotos “Christ in New York”, causa estranhamento Cristo comer comida de cachorro, acompanhado de uma senhora ucraniana. Em outras fotografias de Michals, encontramos pessoas sentadas à mesa do café da manhã, estando uma delas com uma venda nos olhos, e a outra lendo um jornal virado de cabeça para baixo; ou ainda, uma série de fotos em que pessoas em ambientes domésticos se olham ao espelho e veem imagens distorcidas de seus rostos. Do mesmo modo, como demonstraremos

Nenhum avião militar levantará voo?
Ninguém procurará refúgio político ou será deportado?
O tanque israelita não derrubará a casa?
O bombista suicida abortará a missão?
As mães não chorarão os filhos?
O silêncio dissipará os gritos?

...

Haverá vida antes da morte?

(PL, 5)

A descensão simbólica que esse poema opera acompanha a descida da leitura pela página. Numa série de questionamentos que denunciam a violência do mundo, o poema começa com referências a personagens de uma dimensão sagrada ou mítica. Na segunda estrofe, um primeiro rebaixamento, mas incompleto: agora se trata de personalidades importantes da filosofia e da literatura, já numa dimensão humana, mas um humano elevado pela história. Na terceira estrofe, um rebaixamento mais radical: tem-se agora o homem comum em seu cotidiano degenerado, de violência e guerras. Dentro mesmo dessa estrofe há um movimento de descida: de uma questão social mais ampla, como o embate entre as partes em conflito e o problema dos refugiados, para o nível mais individual e personificado das mães que choram seus filhos.

mais adiante, Miranda busca em sua poesia provocar deslocamentos, perturbações que desautomatizem a rotina.

Sua poesia apresenta-se como uma espécie de testemunha partícipe da vida urbana diária. Retomo aqui como exemplo significativo o poema “Papel de jornal”, do qual transcrevi a estrofe inicial na primeira parte desta dissertação, mas agora ressaltando a imersão do poema no cotidiano da cidade. Ei-lo agora na íntegra:

Este poema começa nas escadas de um prédio abandonado,
um grupo de rapazes em poses pouco ou nada coreográficas
de tão inevitáveis que são os gestos
dobrados sobre a seringa,
à procura da veia mais saliente, roxa
de tanto procurarem o azul, a flor
que desabrocha à sombra das raparigas.
Apenas uma os acompanha pela cidade,
pelos desvios prematuros;
as demais estiolam diante do mar.

Este poema começa na cozinha de uma casa suburbana, as mãos,
de uma mulher recém-casada, depostas numa bacia amarela;
na sala, o zumbido de uma mosca, um homem
que cambaleia até ao sofá.
Do lado de fora da vidraça uma criança arrasta uma boneca
pelo chão.

Este poema segue uma família, em tumulto, no meio da estrada
enquanto um bulldozer se prepara para demolir a casa,
ilegal e dissonante.

Este poema, na cidade de ruas que desaguam no mar, continua
por uma que termina abruptamente num muro.
Suja os dedos com papel de jornal,
aceita o empurrão das vendedoras de flores,
ajuda as peixeiras a levantarem a canastra.
E é tão útil como um solo de trompete
no Verão.

(EMSA, 12)

A imersão da poesia no cotidiano é representada emblematicamente pela imagem do poema sujando os dedos com papel de jornal, símbolo por excelência da regularidade da vida diária. As cenas do dia a dia são o ponto de partida para o poema. Inicialmente ele se porta apenas como testemunha, observando e registrando a degradação da juventude urbana, o marasmo do subúrbio, a casa irregular ameaçada.

Mas, na última estrofe, ele é já tomado pelo movimento rotineiro da cidade, recebe um empurrão das vendedoras de flores e termina como um partícipe solidário desse cotidiano, ajudando as peixeiras a levantarem a canastra.

De fato, o que interessa para a poesia de Miranda são as relações humanas que se estabelecem no cenário urbano, a luta diária pela sobrevivência num meio adverso:

A poesia de Gomes Miranda brota de uma saudável usualidade [...] da vida de todos os dias e da prática de todos aqueles que têm de fazer da existência o equilíbrio, ora conseguido ora instável, para sobreviver. [...] o que fundamentalmente lhe interessa é a relação entre os humanos e de si com eles, essa espécie de oração do dia-a-dia que se predispõe a escutar e a verbalizar. Mas com, como não poderia deixar de ser, evidentes rasgões de inquietação [...]. (MAGALHÃES, op. cit., p. 262-263)

Nesse sentido, é recorrente a presença de um sujeito lírico solidário com um outro que enfrenta alguma adversidade em seu cotidiano. Em “Entrevista a um poeta”, o sujeito lê uma carta para uma imigrante africana analfabeta, num poema atravessado por um forte sentimento de solidariedade:

Vinha de entrevistar um poeta famoso
quando em Sta. Apolónia abri um livro.
Instantes depois, uma mulher africana
sentada, perto de mim, noutra fila
de cadeiras, perguntou-me:
«O Sr. é português?» Respondi que sim.
Então, estendeu uma carta para eu ler.
Eram palavras de uma irmã que tinha
ficado em S. Vicente. Falavam de saudade
de como por carta não se pode
«vista a vista» dizer o amor.
Agradecia tudo o que um Sr. havia feito
por ela e pela sobrinha. Pertences que haviam
e não haviam chegado por barco.
Quando terminei de ler, agradeceu.
Só então olhei para ela. Por pudor não o fizera antes.
Mas sentira os olhos, os soluços.
Desejámos um ao outro felicidades.

(CM, 62)

No poema “Da beleza e da consolação” (HP, 78), transcrito anteriormente, o sujeito ajuda o empregado do café a colocar as cadeiras em cima da mesa. Em “O mãos

largas” (PE, 63-64), também já transcrito, ele passa a andar com um maço de cigarros no bolso apenas para dá-los a um outro que normalmente lhes pede. A presença desse sujeito lírico solidário reforça a sensação, apontada anteriormente, de que a poesia de Miranda de algum modo nos acolhe num mundo que parece não oferecer abrigo.

O desejo de se aproximar do leitor e com ele entrar em comunhão traduz-se numa preocupação com a comunicabilidade da poesia, pois a linguagem adotada não pode afastar o leitor, mas entrar em diálogo com ele. Por esse motivo, Miranda opõe-se contundentemente a um formalismo que concede à poesia uma realidade autônoma e por consequência a condenaria a ficar confinada nos meios acadêmicos e especializados, pois somente estes seriam capazes de “decifrar” sua linguagem. Segundo Magalhães, esse desejo de comunicar aproxima Miranda da poesia espanhola recente:

A melhor poesia espanhola recente (que Gomes Miranda tão bem conhece) quer aproximar-se dos seus leitores e contar-lhes sem tropeços excessivos os seus cantares. Tudo passou a desencadear-se bem fora do imanentismo formalista, essa crença retorcida de que o poema cria a sua realidade autónoma independente de referentes exteriores. E o mais importante de tudo é o facto de todos estes pressupostos pretenderem ser uma fuga ao academismo, no sentido estrito que esta palavra tem de pretensioso e forçado. (op. cit., p. 269)

De fato, se pretende deslocar a percepção do leitor quanto à sua realidade cotidiana, e, desse modo, operar transformações nessa realidade, a poesia de Miranda precisa comunicar uma mensagem crítica capaz de instigar esse deslocamento. Portanto, a importância do conteúdo ou significado acaba por determinar a escolha da forma, trabalhada sobretudo no sentido de conferir maior poder e eficácia à mensagem comunicada. A simplicidade da linguagem torna-se indispensável para produzir esse efeito, mas não deve ser confundida com superficialidade ou ausência de complexidade:

Um discurso pode viver da singeleza sem cair na superficialidade; e, por essa singeleza, ser capaz de enunciar o complexo do comum sem recursos a pseudo-profundidades. Simples não necessita sequer de ser confundido com claro, evidente, no sentido de qualquer imediatismo inteligível. Mas a inteligibilidade, sem a

ingenuidade, parece ser o que melhor informa o princípio de simplicidade representacional a que o autor [Miranda] predeceu as suas intenções de dizer. (idem, p. 259)

De fato, a linguagem precisa ser simples para melhor transmitir uma mensagem de alta complexidade. Daí a adoção de uma sintaxe direta, com poucas inversões, de versos que formam frases completas, com pouca quebra ou fragmentação, de um vocabulário coloquial, de uma narratividade, de uma forma direta e concisa. A subversão deve partir de dentro da própria ordem da vida diária: a linguagem cotidiana e comum é adotada para subverter o rotineiro, o ordinário, o banal. Essas características parecem condensadas neste breve poema⁶⁴, cuja linguagem simples carrega uma reflexão que perturba a aparente normalidade da vida pela qual optamos:

E há esses cafés que visitámos
quando uma voz não chega
para apaziguar uma vida.
E há um caderno relido à luz
da insensatez que somos.
Nele, um ditado cheio de erros
marcados a vermelho,
afinal a tua vida.

(PA, 29)

No entanto, essa proposta de poesia encontra severas resistências em Portugal, o que leva Miranda a adotar uma postura combativa frente a um grupo de poetas e críticos defensores de uma poesia da forma e do significante. E a ironia⁶⁵ é a sua principal arma nesse confronto, utilizada como um meio de potencializar uma crítica acerba contra uma concepção hermética e formalista de poesia, distanciada da realidade do leitor, e também contra uma poesia submetida às leis do mercado editorial. Nos dois poemas da

⁶⁴ Não me alongarei fornecendo mais exemplos da simplicidade da linguagem adotada por Miranda. Os poemas já transcritos ou ainda por transcrever nesta dissertação são exemplos suficientes.

⁶⁵ Diante dos vários matizes que o conceito de ironia adquiriu no decorrer de sua longa história, opto por ater-me à sua definição mais consensual: figura de linguagem em que o enunciado traz um significado oculto que está em desacordo ou é contrário ao seu significado literal, produzindo um efeito de escárnio ou zombaria implícitos.

série “Devoradores de espaço”, a crítica ao hermetismo, ao formalismo e ao mercado assume um tom cáustico, intensificado pela ironia, numa descrição mordaz de uma suposta comunidade. Apesar de longos, vale a pena transcrevê-los na íntegra, dado o seu caráter irônico exemplar:

DEVORADORES DE ESPAÇO

Vivi durante algum tempo numa comunidade
de devoradores de espaço.
Uma noite, à hora em que as confidências se misturam
com o álcool, um deles contou-me a história da sua estirpe.
Há séculos que ocupavam
extensas áreas do território nacional.
Começaram por conquistar inóspitos espaços
onde construíram caminhos, vilas e cidades,
dedicando-se hoje às outrora utópicas Megapolis,
onde a informação viaja à rapidez de um clique.

Entre as suas actividades preferidas
contavam-se a propriedade e o roubo
a que chamavam economia
e a floral actividade
da poesia.
Com o tempo, a esta última começaram a impor
as leis do mercado. Descobriram que a metáfora
e a obscuridade alcançavam índices elevados
na bolsa de valores.

Finda a exposição levou-me numa visita guiada
por algumas pérolas daquela arte, que não tardaria a estiolar,
dela restando, na altura em que abandonei essa estranha
sociedade, floreados bucólicos ou cultos.
Quando regresssei a casa fundei
com alguns amigos
um grupo refractário
que desde então se tem
dedicado a transgredir os princípios daquela comunidade.

2.

Densamente arborizado e à beira de um conjunto de casas
ilegais, fica o campus dessa comunidade.
Entre as regras de admissão que o candidato tem de cumprir,
figura a de permanecer durante quatro horas numa sala sem janelas,
e mobilada apenas com uma mesa e uma cadeira,
a ler recortes de revistas e jornais com ensaios e recensões críticas
dos mais diletos Gurus dessa insensata tribo;
experiência que, não poucas vezes, provoca insónias
e vômitos nas noites seguintes,
e, em muitos casos, conduz à perda de memória.
Adoradores de estátuas com três cabeças,
máscaras africanas, cadernetas de poupança
e poemas com a palavra poesia,
são, os autóctones, pouco hospitaleiros com o forasteiro.

À hora das refeições entregam-se a um mutismo
cerrado. No entanto, suprimida a barreira linguística
aprendemos a conhecê-los melhor,
e ao seu respeito ingênuo pela lei
que já fez diminuir o número de delitos
de opinião.
Uma profecia afirmava que um dia chegaria
um grupo de _____,
mas antes de ver se aquela se cumpriria ou não,
aproveitei um dos seus festivais —
nos quais entregam prémios aos melhores do ano
em categorias tão insólitas como
“o melhor livro anti-confessional”,
“o melhor poema sem pontuação” —
para fugir,
refugiando-me num moinho abandonado,
até que o silvo de um comboio me acordou.
(CT, 19-22)

O poema faz alusão ao debate que se trava atualmente em Portugal entre um grupo de poetas e críticos defensores de que a poesia é sobretudo forma, significativa, devendo o poeta empreender um rigoroso e apurado trabalho formal, ainda que resulte num suposto hermetismo; e um grupo de poetas mais novos que defendem a comunicabilidade⁶⁶, numa linguagem direta e aberta ao leitor que não descuida da forma, mas privilegia o significado, grupo no qual Gomes Miranda evidentemente se situa.

Os “devoradores de espaço” parecem pertencer ao primeiro grupo, que tem já um lugar canonizado na poesia portuguesa, ocupando “extensas áreas do território nacional”, e luta por não perder espaço para o grupo mais novo, o “grupo refractário”. Suas preocupações formalistas são ironicamente ridicularizadas: cultores da “obscuridade” e de “floreados bucólicos ou cultos”, adoram “poemas com a palavra poesia” — referência à intensa metalinguagem que predominou no cenário poético

⁶⁶ De fato, Rosa Maria Martelo aponta o desejo de comunicar como uma forte característica da poesia europeia, incluindo a portuguesa, a partir do último quartel do século XX, na esteira da perda da auréola do poeta anunciada por Baudelaire: “Com efeito, é nesse desejo de comunicar [...] que radica uma importante renovação do lirismo, no último quartel do século XX, frequentemente articulável com a valorização de uma relação mais imediata, ou mais legível, com a experiência e, por consequência, capaz de uma maior cumplicidade com o leitor.” (MARTELO, 2004, p. 243).

português no século XX —, e concedem prêmios ao “melhor livro anti-confessional” (são contrários à sinceridade poética) e ao “melhor poema sem pontuação” (valorizam os experimentalismos formais). O fato de terem dominado por muito tempo o mercado editorial é aludido pelos “índices elevados” que sua poesia alcançava na “bolsa de valores”, garantidos pela “metáfora” e pela “obscuridade”, representantes no poema de uma linguagem hermética. Esse pretense hermetismo é ironicamente criticado quando o sujeito lírico afirma que é necessário vencer uma “barreira linguística” para entendê-los, como se falassem ou escrevessem numa língua diferente da do leitor. E eles são defendidos pelas teorias de seus “diletos Gurus”, evidente referência a um determinado grupo de críticos que defendem o formalismo, a cujos ensaios e resenhas críticas são causticamente atribuídos efeitos como a “insônia”, o “vômito” e a “perda de memória”.

A ironia na poesia de Miranda é utilizada também como uma estratégia para abalar os pilares de uma ordem cotidiana que se apresenta como padrão de normalidade. Por meio dela, empreende-se uma tentativa de correção dos absurdos da vida urbana corriqueira. Segundo Muecke,

[...] a ironia tem basicamente uma função corretiva. É como um giroscópio que mantém a vida num curso equilibrado ou reto, restaurando o equilíbrio quando a vida está sendo levada muito a sério ou, como mostram algumas tragédias, não está sendo levada a sério o bastante, estabilizando o instável mas também desestabilizando o excessivamente estável. (1995, p. 19)

Em “Paixão pela educação II”, o poema parece assumir a voz do senso comum e ditar ao próprio poeta as regras sociais que ele deve seguir, como se a submissão à ordem vigente lhe trouxesse benefícios e garantias, num tom mordaz que revela toda a sua ironia nos últimos versos:

O que estás a fazer contigo?
A escrever poemas políticos?
A experimentar instrumentos
de renúncia e desapontamento?
Cava, cava e

encontrarás a boca aberta
de amigos e familiares.
Mais valia a tropa,
o colarinho em forma de arma:
as divisas.

Olha ao teu redor: a paisagem moveu-se
enquanto escrevias este poema?
Desiste
antes que seja demasiado tarde.
Compromete-te. Filia-te. Alista-te.
No fundo do mar há uma história
para ti, um jardim.
Um buraco.

Um não é apenas um não?
(PE, 27)

O senso comum tenta convencer o poeta da inutilidade de seu ofício, pois a poesia — mesmo que seja “política” e se oponha criticamente à ordem vigente — não é capaz de “mover a paisagem” e transformar a realidade, oferecendo apenas “renúncia e desapontamento”. E oferece-lhe em troca as supostas glórias e garantias de uma carreira militar, que parece representar a estrita adequação às normas. Mas, após adequar-se, o que resta ironicamente ao poeta, assim como a todos que se conformam, é um “buraco” ou uma “história no fundo do mar”, remetendo aos vários navegantes que, no passado português, naufragaram e morreram em busca de glória e riqueza.

Em “Estatística”, há uma forte ironia aos números oficiais que buscam sempre provar, enviesadamente, o crescimento econômico e o progresso do país, mascarando a real situação de crise que o atravessa; o poema dá a ver ao leitor a falsidade desses números, instigando uma maior consciência social e política:

A soma do número de mortos
por acidente nas estradas,
mais a dos vitimados por
causas naturais,
a multiplicar pelos que sucumbem
por negligência nos hospitais,
e pelos «suicidados» nas esquadras
ou nas prisões,
dá como resultado um país?

A soma do número dos despedidos

por falência fraudulenta
das empresas,
mais a dos que o foram
por justa causa,
a multiplicar pelos que sobrevivem
do trabalho precário,
e pelos que andam ainda
à procura do primeiro emprego,
dá como resultado um país?

A soma do número...
(PE, 79)

Por vezes, o próprio leitor é alvo da ironia, que o faz questionar e estranhar os seus próprios comportamentos, talvez levando-o a modificá-los. Em “O eremita”, ele é levado a perceber seu possível isolamento voluntário sob o pretexto de que as relações humanas são fontes de sofrimento, revelando-se na estrofe final o absurdo de tal opção:

Protege-te das pessoas,
dos seus golpes anavahados
de sorriso.
Não esperes das suas palavras
pactos, pausa no pesadelo
quotidiano ou
olhares taumaturgos.

De ti mesmo guarda-te
de repisar as uvas
da obsessão, se no final
não fores capaz de beber
o vinho da amargura.

Deixa de tratar as memórias
quais livros encadernados
e esquece-te deles em qualquer sítio,
depois de lidos, sublinhados.
A páginas rasgadas mede a tua vida.

E no final, sem palavras
de amor, pianos desafinados,
abraça-te frente ao espelho
e talvez consigas continuar.
(PE, 68)

Importante abrir parênteses para ressaltar que a ironia não é uma constante na poesia de Miranda, dependendo do viés adotado em cada livro ou poema. Ela é particularmente presente em livros em que predomina a crítica política, como um

recurso que potencializa o efeito dessa crítica e dá a ver de modo mais contundente a situação de precariedade, alienação e espoliação a que o homem contemporâneo é submetido. Nesse sentido, a ironia é marcante em livros mais “políticos”, como *Postos de escuta*, *Pontos luminosos*, *O caçador de tempestades*, *Este mundo sem abrigo* e *A hora perdida*. Em livros em que predomina mais marcadamente a memória dos afetos, como *Requiem* e *O que nos protege*, ela quase não aparece, a ponto de Joaquim Manuel Magalhães constatar sua completa inexistência nesse último (op. cit., p. 265).

De um modo geral, portanto, a ironia é pouco ou nada utilizada em poemas onde comparece de modo mais explícito uma retórica da sinceridade, que costumam ser também os poemas em que os afetos são mais presentes — como os dedicados à memória dos familiares — ou que se oferecem como um lugar de abrigo seguro para o leitor. O motivo parece ser a incompatibilidade ou mesmo oposição entre a ironia e uma retórica da sinceridade, pois, ao trabalhar com a duplicidade de um significado literal contrário a um significado oculto, a ironia põe sob suspeita a veracidade e a sinceridade das palavras do locutor, o que poderia comprometer a relação de confiança entre sujeito lírico/poeta e leitor, interferindo, por consequência, na partilha e comunhão de afetos entre ambos. Além disso, a ironia contrapõe-se à linguagem direta que acolheria o leitor de modo mais imediato. Apesar de potencializar uma almejada crítica capaz de deslocar a percepção do cotidiano, ela produziria um efeito indesejado em poemas que se apresentam como um abrigo, pois tornaria a poesia um lugar inseguro, um terreno instável e desconhecido para o leitor, onde seus pés não poderiam pisar sem receio, e onde o sujeito lírico/poeta pareceria um ente não inteiramente confiável.

O desejo de se aproximar do leitor comum e se inserir em seu dia a dia pode ser apontado como um dos principais motivos de um recurso muito utilizado por Miranda: a adoção em sua poesia de gêneros discursivos de uso na vida prática e cotidiana.

Encontramos poemas em forma de e-mail, de mensagens de celular, de bula de remédio, de exame escolar, de registros de hotel, de notas de jornal, de errata de livro. Em verdade, a mescla de gêneros não é um recurso adotado apenas por Miranda, mas pela arte contemporânea de um modo geral.

Segundo Rancière, o conceito mais difundido de modernidade artística envolvia a desvinculação das artes da obrigação de seguir as normas da representação. A arte moderna volta-se sobre si mesma, sobre os recursos que são próprios a cada modalidade: cada forma de arte se define por uma linguagem específica, não por modos diferentes de representar o real. A modernidade, portanto, prioriza a metalinguagem artística.

Na contemporaneidade — em que muitos identificam um pós-modernismo —, no entanto, a mescla de gêneros e suportes vêm retirar as formas de arte de seus respectivos compartimentos, diluindo as fronteiras entre elas, o que é considerado muitas vezes como uma ‘crise da arte’:

O que se chama “crise da arte” é essencialmente a derrota desse paradigma modernista simples, cada vez mais afastado das misturas de gêneros e de suportes, como das polivalências políticas das formas contemporâneas das artes.

[...] o pós-modernismo trouxe à tona tudo aquilo que, na evolução recente das artes e de suas formas de pensabilidade, arruinava o edifício teórico do modernismo: as passagens e as misturas entre as artes que arruinavam a ortodoxia da separação das artes inspirada por Lessing [...]. O modelo teleológico da modernidade tornou-se insustentável, ao mesmo tempo que suas distinções entre os “próprios” das diferentes artes, ou a separação de um domínio puro da arte. O pós-modernismo, num certo sentido, foi apenas o nome com o qual certos artistas e pensadores tomaram consciência do que tinha sido o modernismo: uma tentativa desesperada de fundar um “próprio da arte” atando-o a uma teleologia simples da evolução e da ruptura históricas. (RANCIÈRE, op. cit., p. 38-41)

Também no que se refere à poesia, sua mistura com outros gêneros discursivos tem sido apontada como indicativo de sua crise, como se desse modo o poeta pusesse em questão o próprio conceito de poesia e tudo aquilo que a definiria; ou, numa visada mais radical, essa mistura seria utilizada para sugerir a perda de potência da palavra

poética, sua banalização e conversão em gênero ordinário, utilitário, num rebaixamento à condição trivial de mercadoria.

De fato, Miranda também critica contundentemente a mercadorização da poesia, sua subordinação aos interesses econômicos editoriais. No entanto, ele não parece compartilhar inteiramente do ceticismo quanto ao poder da palavra poética de transformar a realidade atual. Como visto no primeiro capítulo desta segunda parte, a poesia de Miranda oscila entre a crença e a descrença, tem consciência de seus limites num mundo voltado para o mercado e o consumo, mas acredita ainda em sua capacidade de atuar na vida cotidiana do leitor. O que lhe interessa da mescla de gêneros é o que ela possibilita, segundo Rancière: abalar os fundamentos da pureza da arte e instaurar o domínio da arte impura. Ao adotar gêneros discursivos não poéticos, de uso ordinário, Miranda vem retirar a poesia do compartimento que lhe foi atribuído por uma modernidade artística. Vem retirá-la do isolamento de uma linguagem que lhe seria específica para abri-la à linguagem do próprio leitor em sua vida diária, reduzindo a distância entre poesia e leitor e permitindo que este com ela se identifique. A poesia, como num poema visto anteriormente, vem “sujar” os dedos com papel de jornal, admitindo-se impura e abandonando uma suposta condição sublime para se imiscuir nos afazeres do cotidiano.

Atualmente, a poesia que almeje a intervenção no real não pode estabelecer como meta uma estética transcendente, mas deve trazer para si a impureza imanente que caracteriza o contemporâneo. Segundo Masé Lemos, para poetas como o francês Gleize, que defende uma dimensão ético-social como indispensável à poesia de hoje,

[...] a poesia como suporte tradicional, enquanto objeto-poema perfeitamente acabado, já não teria mais capacidade de oferecer resistência aos problemas de nossa época. Para ele [Gleize], a poesia hoje — ou a pós-poesia — vem cada vez mais fabricando objetos mistos, impuros, em línguas diversas, abrindo-se não a uma experiência singular de um indivíduo, mas a práticas coletivas que visam intervir diretamente no mundo. (LEMOS, 2010, p. 179)

Ao mesmo tempo que situa a poesia no nível da vida diária do homem comum, a adoção, por Miranda, de gêneros discursivos de uso ordinário é utilizada geralmente em poemas que criticam severamente o cotidiano, como se, pela mescla de gêneros, se buscasse uma crítica que partisse de dentro da realidade comezinha, e não se afastando dela para avaliá-la a partir de uma posição superior ou de um suposto pedestal proporcionado pela condição de poesia.

Com efeito, o poema “Registos de hotel” é um exemplo contundente desse tipo de crítica:

REGISTOS DE HOTEL

1. 11. 02

Quarto 10: sumo de laranja, croissants,
manteiga, chá e um jornal diário.
Pequeno-almoço às 7.15.

Reservas: um quarto, Smith, Bárbara;
quarto duplo, Lambert, Axel.
Fim-de-Semana: completas.

Despertar: às 6.30, quarto 45,
às 7.45, quarto 17

...

Mensagens: «James, call your mother. Lx».
«Llama-me, A.»
«Só amanhã chegarei. Beijos. C.»

De saída: hóspede do quarto 7, 11, 26, 34;
... e 19 (a confirmar).

*

24. 12. 02

Quarto 10: uma garrafa de Martini,
outra de JB.
Pequeno-almoço no quarto às 11.30.

...

*

31. 12. 02

...

Quarto 10: um cabaz de fruta,
uma garrafa de Vodka,

outra de Vinho Tinto.
Em nenhuma circunstância
deseja ser incomodado.
(PE, 60-61)

A forma de registros de hotel é adotada para criticar a fugacidade, a solidão e a incomunicabilidade do homem contemporâneo, que são propiciadas pelo próprio hotel enquanto lugar de passagem⁶⁷. A fugacidade e transitoriedade do hotel é indicada pelo registro das saídas dos hóspedes, que não permanecem o tempo suficiente para criar qualquer vínculo com ele. Os hóspedes parecem não entrar em relação, e a dificuldade de comunicação entre eles é sugerida pelos idiomas diferentes das mensagens que lhes são destinadas. Essas mensagens trazem implícitas a solidão, o isolamento e a dificuldade de iniciar uma interação: as duas primeiras são apelos por diálogo, pressupõem a ausência e distância do outro; a terceira mensagem é o adiamento de um encontro. Interessante também observar as datas. No dia 24 de dezembro, véspera de Natal, o hóspede consome bebidas geralmente não relacionadas a celebrações natalinas em família, mas a momentos de solidão em que se bebe para afogar as mágoas e evadir-se temporariamente do mundo. Além disso, seu pequeno-almoço foi feito no quarto, e não no refeitório, onde poderia ter contato com outros hóspedes. Do mesmo modo, em pleno Réveillon, quando as pessoas se encontram para celebrar, o ocupante do quarto 10 não quer ser incomodado. Em vez de pedir um espumante, usado para celebrar o Ano Novo em confraternização, ele pede bebidas novamente utilizadas para o embebedamento que permita evadir-se momentaneamente do mundo, numa atitude de autoisolamento.

De modo semelhante, em “Quatro mensagens deixadas no telemóvel”, as mensagens de celular, que supostamente ampliariam as possibilidades de comunicação

⁶⁷ Importante lembrar que o hotel é um dos não lugares identificados por Marc Augé. (Para definição do conceito de não lugar, ver nota 5 na página 42).

do homem, indiciam justamente o contrário, a dificuldade de comunicação, produzindo um efeito irônico:

“Dr _____
Muito bom dia, é com alegria que o informo que,
num sorteio realizado esta manhã, foi o feliz
contemplado com um serviço de jantar
de 32 peças.
Só terá de ter a maçada de o vir buscar esta noite
pelas 20 horas ao Hotel Ipanema.”

#

“Porra, J _____,
tens sempre o telemóvel desligado
quando preciso de ti.
Fiz asneira outra vez e a _____
saiu de casa com os miúdos.
Vê se me telefonas ainda hoje.”

#

“Olá, sou eu (silêncio)
Quero dizer (silêncio)
Tudo o que quero dizer, (silêncio)
Não sei (silêncio)
Tudo o que quero dizer levaria
mais tempo do que aquele que tenho
aqui.
Mas há coisas que não queremos ouvir
(silêncio).

#

“Fala do Laboratório de Análises Clínicas,
Tenho aqui nas mãos o envelope
com o resultado das suas análises.
Quer que o envie por correio ou
passará por cá para buscá-las?
Informe-me da sua decisão.”

(HP, 76-77)

Na primeira mensagem, o ir ao encontro do outro para buscar o prêmio seria uma “maçada”, o que sugere o desejo de reclusão do homem contemporâneo, assim como, na última mensagem, a possibilidade de receber o resultado das análises por correio e desse modo evitar a interação com outras pessoas. A segunda mensagem é um apelo frustrado por comunicação com o outro, e a desintegração familiar é sugerida pela saída da mulher de casa com as crianças. Na terceira, alguém ironicamente ressalta seu

desejo de dizer algo numa mensagem que nada diz, permeada por silêncios que indiciam a dificuldade de comunicar. Além disso, as personagens citadas nas mensagens não são identificadas, reduzindo-se a um traço, apontando para o anonimato característico do homem nas grandes cidades.

Os gêneros discursivos de uso cotidiano são adotados, portanto, para promover um deslocamento de percepção ou um estranhamento em relação ao próprio cotidiano, pondo-o em questão, desconstruindo sua aparente normalidade e revelando seus absurdos e incongruências, numa atitude irônica que busca de algum modo corrigi-los.

Em outros momentos parece haver uma tentativa de interromper uma rotina burocrática e monótona. A ocorrência do inesperado em meio a situações corriqueiras é bastante recorrente na poesia de Miranda, como que inserindo nos afazeres diários do homem comum um imprevisto capaz de abalar a aparente normalidade de seu cotidiano programado e previsível. No poema “Aos trinta anos”, o inesperado vem a todo o momento impedir o personagem de se acomodar numa tranquilidade ilusória:

Quando a meio do caminho
para um país desconhecido
se prepara para consultar o guia Michelin
à procura de um hotel tranquilo
para passar a noite
e, nesse instante, o carro tem um furo,
abre a porta
vê que começou a chover.

Quando a meio de uma conversa banal
é sobressaltado por um cortejo de lembranças
que entram pela casa, mexem nos livros,
nos papéis, quebram um ou outro objecto
de estima e partem sem deixar vestígios
da sua passagem, quaisquer impressões digitais
a não ser as da destruição da serenidade
que nos últimos meses conquistara.

Quando habituado a tratar a solidão por você
supondo, deste modo, conseguir mantê-la
a uma distância exacta,
e, uma tarde, a meio de um poema
encontra-a e como num espelho vê-se
a si mesmo,
com um sorriso um pouco mais triste.

Quando regressa ao campo de jogos da infância
vendo as crianças correrem ao redor do Largo da Matriz,
à mesa as palavras comuns
darem lugar ao júbilo de outras que descrevem
vampiros, lobisomens, a caverna, a Floresta Densa.

Quando deitado na cama, submerso
em pensamentos melancólicos
ouve tocar o telefone e é a voz de um amigo
que lhe diz que no próximo ano lectivo
ficará junto da mulher e dos filhos
e sentir uma alegria imensa
por ao menos uma vez o mundo parecer concertado.

Aos trinta anos
idade em que não sabemos
se estamos a edificar ou a demolir a nossa vida.
(CM, 51-52)

Em todas as estrofes, à exceção da última, há a interrupção de um cotidiano que se pretende tranquilo e estagnado. Na primeira estrofe, o pneu furado e a chuva impedem o início de uma atividade orientada pelo guia, representante da ordem e da norma, elemento exterior que determina e programa os passos do personagem, quando este está em busca de um hotel “tranquilo”. Na estrofe seguinte, o sobressalto causado por lembranças inesperadas interrompe uma “conversa banal” — suspendendo o uso de uma linguagem convencional e desgastada —, desfaz a ordem do ambiente doméstico e destrói uma serenidade que se revela precária e ilusória. Na terceira, uma espécie de momento epifânico vem revelar ao personagem sua condição solitária, quando ele tentava ignorá-la e assim preservar um equilíbrio interior instável. Na quarta, o ressurgimento de um mundo infantil vem resgatar o ludismo das palavras, que substitui as “palavras comuns” de uma linguagem ordinária e ordenada. Na penúltima estrofe, o telefonema de um amigo interrompe a melancolia de um cotidiano solitário, comunicando o restabelecimento de laços afetivos, o que, numa poesia que valoriza os afetos, é motivo de alegria — aliás, importante notar que neste poema, assim como na

poesia de Miranda como um todo, são os afetos que trazem novamente o concerto a um mundo desconcertado.

Como se constata no poema anterior, a vida cotidiana ordenada e programada é frequentemente interrompida pelo ressurgimento inesperado de uma memória. Em “O arquitecto”, o trabalho lógico e racional do profissional — regido, portanto, por uma ordem estrita — é constantemente atravessado pelo retorno à mente de uma memória afetiva intensa:

Começo pela memória descritiva
da casa:
(desse amor que durou apenas uma semana)
esquissos, cálculos, desenhos
(numa cidade que ambos conhecíamos
pela primeira vez).

Levanto-me muito cedo, sento-me ao estirador,
com lápis, borracha e folhas de papel
(no quarto que dava para um dos canais
nunca soubemos distinguir o dia da noite. Vivíamos
com a sensação de estar no meio de um filme
ainda a ser formulado na mente de alguém).

Medito na composição, nos materiais,
no interior das suas metáforas
(indisciplinadamente corríamos as ruas,
os cafés e os jardins).
Uso o computador para resolver problemas
técnicos e práticos
(reclinada numa cadeira, na esplanada
junto ao Dantzig Café, via-te escrever
nas costas de postais turísticos
breves impressões de viagem).

O “conceito” para a casa é uma
combinação de ideia, mente, mão,
olho e espírito
(de regresso ao quarto, uma experiência física,
isolada, alucinatória: unhas,
dentes, sexo,
com o Amstel ao fundo).
Pode ser produzido no computador
mas não começa no computador,
o projecto da casa que esta manhã terminei
(quando chegasses ao teu país,
disseste, haverias de escrever-me
longas cartas, recusando apontar no teu caderno
o meu e-mail).

(HP, 48-49)

O telefonema é um dos recursos mais utilizados para suspender o cotidiano. Como visto anteriormente, ele vem introduzir uma voz de afeto numa vida doméstica solitária. Mas também produz o efeito de interrupção da rotina. Em “Debaixo de uma tenda”, é por meio dele que, novamente, lembranças afetivas retornam a uma vida doméstica regida pelo hábito, dando a ver ao sujeito lírico, pelo contraste com o passado, a perda do afeto em sua realidade presente:

Talvez por medo, covardia
ou fidelidade a este rosto a que nos habituámos
todas as manhãs ao fazer a barba
agora tudo isso parece um sonho
desfeito,
um tempo de albas e maçãs
na mochila.

Corríamos as ruas,
as praias,
depois do corpo e antes de adormecer
imaginávamos noites escuríssimas
relâmpagos no céu,
debaixo de uma tenda
feita de ramos, folhas
o teu ouvido colado à minha boca.

Hoje, quinze anos passados, telefonaste de novo.
Fui capaz de ouvir-te falar dos filhos,
do marido, das aulas nocturnas.
Desliguei quando perguntaste: «E tu?»
(CM, 34)

O automatismo e a burocratização do cotidiano são aventados como possíveis motivos para o fim do “sonho”, amor idílico situado na adolescência ou primeira juventude, quando as normas sociais não foram ainda introjetadas o suficiente para inibir a vivência livre e plena do sentimento amoroso⁶⁸ (a introjeção dessas normas na idade adulta é sugerida pela necessidade de fazer a barba todas as manhãs, de acordo

⁶⁸ A adolescência é sugerida pela mochila, que, aliás, aparece algumas vezes na poesia de Miranda como símbolo da rebeldia e liberdade juvenis. A “alba” é também símbolo tradicional do início da vida. As “maçãs”, por sua vez, remetem ao frescor da juventude e à libertação dos desejos: “Fruto que mantém a juventude, símbolo de renovação e de frescor perpétuo. [...] a maçã, por sua forma esférica, significaria globalmente os desejos terrestres ou a complacência em relação a esses desejos” (CHEVALIER; GHEERBRANT, op. cit., p. 573).

com um ideal burguês de assepsia). A percepção do fim do “sonho” é suscitada pela pergunta do outro, que parece desestabilizar psicologicamente o sujeito, pois ele desliga o telefone para não ter de dar resposta. Ela parece fazê-lo voltar-se para si mesmo, para o vazio de seu cotidiano presente, em contraste com o idílio vivido no passado. Pergunta que incomoda, portanto, pelo seu potencial de perturbar a percepção que ele tem de sua vida diária. Parece trazer ecos de pergunta semelhante feita por Vasco da Gama ao gigante Adamastor em *Os Lusíadas* — “Quem és tu?” (V, 49) —, que desencadeia no gigante a desestabilização emocional e psicológica que permitirá a Vasco da Gama derrotá-lo. A primeira pessoa do plural no segundo verso produz o efeito de incluir o leitor no espaço do poema, instigando-o a refletir se o seu “sonho” também não teria sido desfeito.

Em “Um ano de péssima colheita”, o telefonema introduz a morte num ambiente doméstico em estado de abandono; aliás, a morte é um dos principais desestabilizadores da normalidade cotidiana na poesia de Miranda, interrompendo-a de modo abrupto e traumático:

Todas as manhãs ao acordar
o corpo descobre ser ainda cedo para desistir.
Pela casa os indícios da noite:
garrafas vazias, copos sujos, cigarros
em cinzeiros improvisados;
livros com páginas dobradas,
papéis pelo chão.
Abre a janela
e um dia de Verão
arranca dos seus lábios o primeiro sorriso
do mês, um dos últimos desse ano.
Uma voz ao telefone
empurra-o para a rua.
Quando chega ao Hospital
tudo havia já terminado.
Célere, o tiro do caçador furtivo
despedaçou a garça.
(EMSA, 52)

Um outro recurso de deslocamento utilizado por Miranda — e que me parece, de todos os vistos até aqui, o que ele emprega de modo mais instigante, revelando pleno domínio de suas possibilidades — é o que chamo de *repetição desviante* ou *deslocadora*: a estrutura de repetição própria ao cotidiano é adotada no poema como um meio de alterar a percepção desse mesmo cotidiano, subvertendo-o a partir de dentro. No poema “O poeta prolífico”, esse recurso é adotado de modo exemplar:

Estou completamente curado.
Levanto-me cedo, vou ao ginásio
e durante uma hora e meia
faço musculação
(às segundas, peitorais e ombros,
às quartas, braços e pernas,
às sextas, abdominais e lombares).
No bar, troco piadas, e-mail,
número de telemóvel com desconhecidos.
Aos sábados, churrasco
em casa de amigos.
Chega o domingo: pela manhã, leio o jornal;
de tarde, ouço relatos desportivos;
à noite, sento-me na varanda a fumar.

Dantes, escrevia, escrevia, escrevia
como se estivesse numa jaula para loucos;
levava uma vida taciturna, solitária,
igual à de todos aqueles que
frequentam ginásios,
exercitam os músculos,
no bar trocam piadas, e-mail,
número de telemóvel com desconhecidos...
(PL, 42)

Ao ler a primeira estrofe, o leitor talvez considere a rotina do sujeito lírico como normal. De fato, é um cotidiano comum a número considerável de pessoas numa grande cidade capitalista. Possivelmente, o próprio leitor faz atividades semelhantes às descritas em seu dia a dia.

Na segunda estrofe, esse cotidiano é novamente descrito, mas agora resignificado. Nessa nova descrição, o leitor é capaz de perceber a melancolia, a solidão e a ausência de afeto que subjazem a essa rotina aparentemente normal e tranquila. Ao reler o poema, ele agora percebe o automatismo do cotidiano do sujeito

lítico, que burocraticamente faz seus exercícios repetitivos de musculação. É capaz de ver com maior nitidez a superficialidade das relações desse homem que no bar troca piadas e número de telefone com desconhecidos. E ainda a solidão e o esvaziamento afetivo de sua vida doméstica. O poema estabelece uma relação especular⁶⁹ com o leitor, fazendo-o perceber o vazio de seu próprio cotidiano e, dessa forma, instigando-o a transformá-lo.

Em “Lugares e êxtases”, a repetição, quase integral, da primeira estrofe no fim do poema serve de instrumento retórico para realçar a crítica irônica à substituição da arte e da memória afetiva por uma passividade em frente à televisão, atitude incapaz de converter o cotidiano em experiência significativa; o “vós” no fim do poema torna o leitor um alvo direto dessa crítica, deslocando sua percepção quanto à sua condição, já normalizada, de telespectador:

Por ser algo tarde na noite hesito
entre escutar Monteverdi
ou extrair do esquecimento
lugares e alguns êxtases:

aquela manhã de Agosto em Viena
na estação de comboios encontrei-te
quando perdi o bilhete para Salzburgo;
depois de uma semana abrigados
do sol e dos turistas
na pousada de juventude,
num momento de delírio,
querias que tatuasse o teu nome
num dos braços, Thérèse,
fiquei apenas com a tua morada
de Amsterdam;

um céu cor de magenta
e no meio da praça um café
romano, com um toldo branco:
da varanda regressamos ao quarto,

⁶⁹ A associação entre o poema e o espelho aparece algumas vezes na poesia de Miranda, como se no poema o leitor, ou o próprio poeta, fosse capaz de ver a si mesmo, de encontrar a verdade sobre sua própria vida e sua própria identidade (o poema “Aos trinta anos”, transcrito anteriormente, é um bom exemplo dessa associação: o personagem percebe sua própria solidão “a meio de um poema”, e “como num espelho vê-se a si mesmo” (CM, 51)). De fato, segundo Chevalier e Gheerbrant, em várias culturas o espelho reflete, para aquele que nele se vê, a “verdade, a sinceridade, o conteúdo do coração e da consciência” (op. cit., p. 393).

sobre a cama
um livro de Pasolini:
Solo l'amare, solo il conoscere
conta, non l'aver amato,
non l'aver conosciuto.

No inverno climatizado de Lisboa,
junto a um rio que
amanhece sobre latas de cerveja e
incêndios nas veias
alguém a teu lado
transcrevia para um caderno
as lúcidas vagabundagens
de Henri Miller
e sorria para um lugar
onde tinha estado um corpo.

Numa festa nocturna em Paris,
depois dos projectos teatrais,
um vestido de veludo azul entre
cervejas e desconversas sobre livros.

Por ser tarde na noite hesito
entre escutar Monteverdi
ou extrair do esquecimento
lugares e alguns êxtases
e acabo, como todos vós, sonolento,
agarrado ao telecomando
num zapping europeu e desistente.
(HP, 72-73)

A anáfora é utilizada com certa frequência para produzir esse efeito de repetição desviante. Ela cria uma expectativa de continuidade linear, evolutiva e crescente de um pensamento, para então frustrar abruptamente essa expectativa, provocando um estranhamento capaz de instigar uma reflexão sobre a condição atual do mundo. Em “Um trabalhador letrado interroga-se”, ela é empregada para sugerir a crise do conhecimento (principalmente o das ciências humanas) na contemporaneidade, criando uma expectativa frustrada de que, como sempre ocorreu na história do homem, o presente traria novos pensadores e conhecimentos capazes de sucederem à altura os mais antigos:

Depois da ágora de Sócrates a academia de Aristóteles.
Depois do fórum de Séneca as tendas de Marco Aurélio.
Depois da igreja de Sto. Agostinho os caminhos de S. Francisco de Assis.
Depois da universidade de S. Tomás de Aquino a torre de Montaigne.
Depois da choupana de Kierkegaard as ruas de Marx.

Depois dos quartos alugados de Nietzsche o divã de Freud.
Depois da floresta negra de Heidegger o blog de ?
(PL, 34)

Além disso, a anáfora potencializa a força da crítica ou da mensagem comunicada, efeito relevante para uma poesia que confere especial importância ao significado e ao poder da palavra poética de intervir na realidade. Em “Minimal repetitivo”, ela aparece de duas formas para produzir tal efeito: nas repetições do advérbio “longe” e do primeiro verso no fim do poema, conferindo ênfase à convocação de uma coletividade, na qual se inclui o leitor, a agir de modo a transformar um mundo distopicamente descrito:

Temos que fazer qualquer coisa.
Longe, não do mundo, mas
do medo e da solidão.
Longe, não das pessoas, mas
do hábito e da espera.
Longe, não da casa, mas
do horror da televisão.
Longe, não das paisagens, mas
das hordas diante do mar.
Longe, não das palavras, mas
do uso imoderado de certas expressões.
Longe, não do silêncio, mas
da paz de matadouros e prisões.
Temos que fazer qualquer coisa.
(HP, 40)

Miranda, portanto, não se limita a apontar e denunciar a distopia do mundo contemporâneo, mas persegue uma palavra poética capaz de nele intervir, geralmente num nível mais comezinho. E, apesar de privilegiar a mensagem, a forma também é trabalhada com esse intuito, adotando-se diversas estratégias e recursos para promover deslocamentos no pensamento sobre a realidade, assim como na percepção de um cotidiano arruinado e desolador, primeiro passo para transformá-los.

4. CONCLUSÃO

Como vimos neste trabalho, a poesia de Gomes Miranda estabelece um diálogo intenso com as questões que afligem o homem do fim do século XX e início do XXI. Preocupada em liberar esse homem de um cotidiano que considera opressor, ela toma a vida urbana diária como sua matéria essencial, conformando sua linguagem à necessidade de se aproximar da realidade imediata do leitor comum. Trata-se, portanto, de uma poesia que recusa qualquer tipo de hermetismo e se abre a receber o leitor, mas sempre questionando-o, retirando-o de sua zona de conforto ao pôr sob suspeita a aparente normalidade de sua vida cotidiana.

A escrita poética de Miranda é impulsionada pela percepção de um mundo em crise e pela consequente vontade de nele intervir. De fato, como constatamos em diversos momentos deste estudo, o sentimento de crise, de desconcerto do mundo, para usar um termo camoniano, determina os temas escolhidos e mobiliza uma série de recursos formais que se apresentam como modos de reagir a um meio urbano percebido como distópico. Como defende Siscar, o mal-estar com a realidade de seu tempo é um traço fundador da poesia moderna, e o desejo de nomear a crise anima o discurso poético dos últimos 150 anos:

[...] a crise é um dos elementos fundantes de nossa visão da experiência moderna. O discurso poético é aquele que não apenas sente o impacto dessa crise, não apenas deixa ler em seu corpo as marcas da violência característica da época, mas que, a partir dessas marcas, *nomeia* a crise — a indica, a dramatiza como sentido do contemporâneo. (SISCAR, op. cit., p. 10)

Nesse sentido, vimos como a poesia de Miranda *nomeia* a violência e a precariedade urbanas, a perda dos lugares de pertencimento e dos referenciais identitários, a opressão de um cotidiano automatizado e direcionado ao consumo, a desintegração das relações afetivas — todas elas características geralmente apontadas como constituintes da contemporaneidade em crise.

No entanto, ela não se limita a verbalizar ou a denunciar as mazelas de uma realidade adversa, mas obstina-se em responder a elas. O tom elegíaco atravessa os versos de Miranda, mas uma elegia que não apenas lamenta o que considera em desarranjo no mundo. Ela interroga, questiona a ordem social previamente estabelecida. Elegia, portanto, que reage à distopia, incitando seus leitores a também reagirem contra ela. Ainda que essa reação seja atravessada por um forte azedume, pois essa poesia tem consciência dos severos limites impostos, pela ordem político-social, a qualquer ação transformadora.

E essa consciência leva a poesia de Miranda a não nutrir esperanças ingênuas de grandes mudanças estruturais na sociedade. Ela opta por agir mais localmente, por atuar de algum modo na realidade mais próxima do leitor comum, promovendo deslocamentos na percepção que ele tem de sua vida cotidiana, levando-o a desconstruir o que o senso comum lhe apresenta como normalidade incontestável. Por meio de recursos como a ironia ou a *repetição desviante*, o leitor é instigado a perceber a ausência de sentido de seu dia a dia burocrático e programado, a solidão e o esvaziamento afetivo de sua vida doméstica, a superficialidade de suas relações interpessoais. A transformação, portanto, deve começar no nível das atividades

corriqueiras do homem, desfazendo hábitos socialmente estabelecidos. Nesse sentido, o homem precisa, primeiramente, modificar sua percepção da realidade, passando a estranhar o que antes considerava normal.

Além disso, a poesia de Miranda sabe da importância dos afetos num mundo em que as relações humanas tornam-se cada vez mais rarefeitas. Instigar o leitor a buscar experiências de afeto significativas é uma de suas preocupações mais recorrentes. Paralelo a isso, surge a necessidade de uma memória capaz de conservar as lembranças daquelas experiências, pois a constituição de uma memória afetiva é essencial para a formação da identidade individual, além de trazer algum refrigério nos momentos críticos da vida e a sabedoria que permitirá superá-los. A poesia apresenta-se como lugar de inscrição dessa memória, partilhando-a com o leitor como forma de perenizá-la. Ela também cria, no espaço do poema, um lugar de abrigo para o leitor num mundo que parece incapaz de abrigá-lo. Nesse espaço, poesia e leitor entram numa comunhão de afetos, e os valores humanos, ameaçados pelo meio urbano massacrante, encontram uma possibilidade de sobrevivência.

A poesia de Miranda situa-se numa posição intervalar e oscilante quanto às possibilidades de a palavra poética atuar no mundo. Por um lado, nutre a amarga consciência de sua impotência frente a uma realidade social hostil, onde a poesia perde cada vez mais espaço para os produtos de uma mídia massificadora. Por outro lado, recusa-se a renunciar ao que considera a função mais importante da poesia: estimular transformações nessa mesma realidade, ainda que estas se limitem à vida diária de um número restrito de leitores⁷⁰. Essa posição oscilante parece conferir-lhe um lugar à parte

⁷⁰ É interessante a afirmação que muitos desses poetas mais recentes fazem a respeito de terem poucos leitores. Alguns chegam mesmo a dizer, como numa fórmula, que têm 300 leitores. Publicando em editoras pequenas, as edições de livros de poesia são também restritas, com cerca de 200, 250 ou 300 exemplares. Essa ironia a respeito do número de leitores não deixa de ser também a consciência aguda do lugar difícil da poesia.

no cenário da poesia portuguesa das duas últimas décadas. A poesia de Miranda alimenta-se de uma vontade reiterada de reagir a uma distopia que se apresenta insolúvel, e é a linguagem resultante dessa vontade em tensão com o mundo a principal razão de sua singularidade.

5. BIBLIOGRAFIA

5.1. Bibliografia ativa de Jorge Gomes Miranda

- MIRANDA, Jorge Gomes. *O que nos protege*. Guimarães: Pedra Formosa, 1995.
- _____. *Portadas abertas*. Lisboa: Presença, 1999.
- _____. *Curtas-metragens*. Lisboa: Relógio D'Água, 2002.
- _____. *A hora perdida*. Porto: Campo das Letras, 2003.
- _____. *Postos de escuta*. Lisboa: Presença, 2003.
- _____. *Este mundo, sem abrigo*. Lisboa: Relógio D'Água, 2003.
- _____. *O caçador de tempestades*. Lisboa: & etc, 2004.
- _____. *Pontos luminosos*. Lisboa: Averno, 2004.
- _____. *Requiem*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2005.
- _____. *Falésias*. Vila Real: Teatro de Vila Real, 2006.
- _____. *O acidente*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007.
- _____. *Velhos*. Vila Real: Teatro de Vila Real, 2008.
- _____. *Resgate*. Barcelos: Fundação Serralves, 2008.
- _____. *El accidente*. [trad. José Ángel Cilleruelo]. Santander: Quálea Editorial, 2009.

5.2. Bibliografia passiva de Jorge Gomes Miranda

CILLERUELO, José Ángel. "Prólogo". In: MIRANDA, Jorge Gomes. *El accidente*. Santander: Quálea Editorial, 2009.

MAGALHÃES, Joaquim Manuel. "Jorge Gomes Miranda". In: _____. *Rima pobre: poesia portuguesa de agora*. Lisboa: Presença, 1999, p. 259-269.

5.3. Bibliografia geral

ADORNO, Theodor W. e HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.

ALVES, Ida. “Cruzamentos urbanos na poesia portuguesa recente”. In: *Revista Via Atlântica*, v. 15. São Paulo: USP, jul. 2010, p. 205-221.

_____. “Paisagens em movimento em alguma poesia portuguesa (anos 70 e mais)”. Conferência no II Simpósio Internacional de Literatura, Cultura e Sociedade. Universidade Federal de Viçosa, 7 de agosto de 2013.

AMARAL, Fernando Pinto do. *Mosaico fluido: modernidade e pós-modernidade na poesia portuguesa mais recente*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1991.

ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.

AUGÉ, Marc. *Não lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas: Papirus, 2012.

AUMONT, Jacques. *A imagem*. Campinas: Papirus, 1993.

BAUDELAIRE, Charles. *O pintor da vida moderna*. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

BAUDRILLARD, Jean. *À sombra das maiorias silenciosas: o fim do social e o surgimento das massas*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

_____. *Identidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

_____. *Confiança e medo na cidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

BIRMAN, Joel. *Mal-estar na atualidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Porto: Porto Editora, 2006.

CANCLINI, Néstor García. *Consumidores e cidadãos*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2005.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

CHOAY, Françoise. *O urbanismo: utopias e realidades, uma antologia*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

- COLLOT, Michel. *L'horizon fabuleux I (XIX^e siècle)*. Paris: José Corti, 1988a.
- _____. *L'horizon fabuleux II (XX^e siècle)*. Paris: José Corti, 1988b.
- CRUZ, Gastão. *A vida da poesia – textos críticos reunidos*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2008.
- DUVIGNAUD, Jean. “Prefácio”. In: HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2003.
- EIRAS, Pedro. *Um certo pudor tardio – ensaio sobre os “poetas sem qualidades”*. Porto: Afrontamento; FLUP, 2011.
- FLOR, João Almeida. “Atitudes elegíacas no Romantismo inglês”. In: *Relâmpago: Revista de Poesia*, nº 27, p. 139-150, out. 2010.
- FREITAS, Manuel de. (Org.). *Poetas sem qualidades*. Lisboa: Averno, 2002.
- FREUD, Sigmund. Sobre o narcisismo: uma introdução. In: *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, vol. XIV. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 81-108.
- GIDDENS, Anthony. *Modernidade e identidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- GONÇALVES, Teresinha Maria. *Cidade e poética: um estudo de psicologia ambiental sobre o ambiente urbano*. Ijuí: Ed. Unijuí, 2007.
- HAESBAERT, Rogério. “Identidades territoriais”. In: ROSENDAHL, Zeny; CORRÊA, Roberto Lobato (Orgs.). *Manifestações da cultura no espaço*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2003.
- HARVEY, David. *Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. São Paulo: Loyola, 2012.
- HOBBSAWM, Eric. *Era dos extremos: o breve século XX – 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- LAGE, Rui. “Somos aquilo que perdemos: a elegia e as suas perdas na poesia portuguesa moderna e contemporânea”. In: *Relâmpago: Revista de Poesia*, nº 27, p. 163-176, out. 2010.
- LASCH, Christopher. *Culture of narcissism: American life in an age of diminishing expectations*. Nova Iorque; Londres: W. W. Norton & Company, 1991.
- LEFEBVRE, Henri. *A vida quotidiana no mundo moderno*. Lisboa: Ulisseia, 1969.
- _____. *O direito à cidade*. São Paulo: Centauro, 2001.

LEMOS, Masé. “Pelas ravinas sinuosas: paisagens na poesia brasileira contemporânea”. In: ALVES, Ida Ferreira; FEITOSA, Marcia Manir Miguel. (Orgs.). *Literatura e paisagem: perspectivas e diálogos*. Niterói: EdUFF, 2010.

_____. “O sublime como *ecologia*: paisagem-habitação na poesia de Marcos Siscar”. In: NEGREIROS, Carmem; ALVES, Ida; LEMOS, Masé. (Orgs.). *Literatura e paisagem em diálogo*. Rio de Janeiro: Makunaima, 2012.

_____. “A mecânica lírica: alguns objetos contemporâneos”. In: *Revista eLyra*, nº 3, p. 63-88, mar. 2014.

LÉVY, Pierre. *Cibercultura*. São Paulo: Ed. 34, 1999.

LIMA, Luiz Costa. (Org.). *Teoria da cultura de massa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

MACEDO, Helder. *Camões e a viagem iniciática*. Rio de Janeiro: Móbile, 2013.

MAFFESOLI, Michel. *Sobre o nomadismo*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

MAGALHÃES, Joaquim Manuel. *Os dois crepúsculos: sobre poesia portuguesa actual e outras crônicas*. Lisboa: A Regra do Jogo, 1981.

MANNHEIM, Karl. *Ideologia e utopia*. Rio de Janeiro: Zahar, 1976.

MARROU, Henri-Irénée. *História da educação na Antiguidade*. São Paulo: Herder; EdUSP, 1971.

MARTELO, Rosa Maria. *Em parte incerta: estudos de poesia portuguesa moderna e contemporânea*. Porto: Campo das Letras, 2004.

MARTIN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2003.

MAULPOIX, Jean-Michel. *Du lyrisme*. Paris: José Corti, 2000.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária: poesia e prosa*. São Paulo: Cultrix, 2012.

MUECKE, D. C. *Ironia e o irônico*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

MUMFORD, Lewis. *Le déclin des villes: ou la recherche d'un nouvel urbanisme*. Paris: Éditions France-Empire, 1970.

OLIVEIRA, Carlos de. *Trabalho poético*, v. 2. Lisboa: Sá da Costa, 1976.

PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens urbanas*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004.

- PRYSTHON, Angela (Org.). *Imagens da cidade – espaços urbanos na comunicação e cultura contemporâneas*. Porto Alegre: Sulina, 2006.
- RABATÉ, Dominique (Org.). *Figures du sujet lyrique*. Paris: Presses Universitaires de France, 2005.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: EXO experimental org.; Editora 34, 2009.
- RIBEIRO, António Sousa. “A face calada da noite’. Percursos da elegia no espaço de língua alemã”. In: *Relâmpago: Revista de Poesia*, nº 27, p. 151-161, out. 2010.
- RILKE, Rainer Maria. *Cartas a um jovem poeta*. Porto Alegre: L&PM, 2013.
- ROSENDAHL, Zeny; CORRÊA, Roberto Lobato. (Orgs.). *Manifestações da cultura no espaço*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999.
- SANSOT, Pierre. *Du bon usage de la lenteur*. Paris: Éditions Payot & Rivages, 2000.
- SARAIVA, A. J.; LOPES, Óscar. *História da Literatura Portuguesa*. 17ª ed. Porto: Porto Editora, 2008.
- SECCHI, Bernardo. *A cidade do século vinte*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- SENA, Jorge de. *Poesia I*. Lisboa: Edições 70, 1988a.
- _____. *Poesia II*. Lisboa: Edições 70, 1988b.
- SILVA, Armando. *Imaginários urbanos*. São Paulo: Perspectiva; Bogotá: Convenio Andrés Bello, 2001.
- SILVA, Maria de Fátima. “Nas origens da elegia”. In: *Relâmpago: Revista de Poesia*, nº 27, p. 123-138, out. 2010.
- SIMMEL, Georg. “A metrópole e a vida mental”. In: VELHO, Otávio Guilherme (Org.). *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.
- SISCAR, Marcos. *Poesia e crise: ensaios sobre a “crise da poesia” como topos da modernidade*. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.
- SODRÉ, Muniz. *Televisão e psicanálise*. São Paulo: Ática, 2003.
- SPINOZA. *Ética*. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.
- WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade na história e na literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.