

Mas deveríamos estar todos mais atentos. Há entre inúmeros poetas que surgem a publicar depois de 1974 a mesma acusação e idêntico aviso. A poesia pode não mudar o mundo, mas emite sinais que deveriam alertar. Se há este incômodo vertido em palavras, se do incômodo se passa à acusação ou então à aberta (mas não por isso menos ativa) indiferença perante o descalabro, seria bom que responsáveis, a havê-los, se detivessem a pensar. Hoje em dia, em Portugal, se um padre grita, logo as maiorias políticas se agitam. Se os melhores poetas do seu tempo lamentam e acusam, nada parece passar-se. Ao ler também em poemas deste autor, como em numerosos outros de diversa maneira, a veemência política de desaceitação do país tal como ele se apresenta há longos anos, dou comigo a pensar que não pode ser um sinal vão.

NOVOS USOS DE ANTIGOS COSTUMES

O Acidente, Lisboa, Assírio & Alvim, 2007

Em 21 poemas que rondam, cada um, uma página, no máximo duas. *O Acidente* propõe-nos alguns mecanismos de criação poética que são interessantes de recordar.

Em primeiro lugar, o intuito do conjunto de poemas em contar uma história. Melhor dizendo, uma das camadas em que assenta a construção do livro é a da subjacente breve narração de um pouco da vida experimentada por um homem, que se desenha como figura central. As características dominantes dessa história são o ser relativamente banal, procurar escapar à sentimentalidade que comporta, ser-nos proposta de uma forma entrecortada e, sobretudo, não nos ser contada (isto é, depende da nossa atenção a pormenores esparsos pelos poemas a elaboração do seu enredo que não existe enquanto tal, se esfuma entre versos de outro intuito e processualidades que têm um valor mais dominante, perdoe-se a redundância).

Essa história conta-nos simplesmente que deve ter morrido a um homem a mulher de quem tem uma criança, os seus cuidados com essa criança, os efeitos da morte da mãe na criança, da morte da mulher no homem e a gradual aprendizagem pelo homem de «outros gestos que pouco a pouco / nos restituem ao convívio connosco próprios» (p. 11). Com o tempo, essa aprendizagem aproxima o homem de uma figura feminina com quem vai ter noutra cidade e essa figura transmuta a metáfora da vida do homem como «demolição» (p. 8) numa outra metáfora de caráter talvez salvador: «o mar responde» (p. 34).

Jorge Gomes Miranda, em todo este processo subterrâneo do livro, nunca dá pistas diretas e pouco mais explícita do que o referido no parágrafo anterior. Pertence, nesta atitude verbal, à família dos poetas que acreditam na capacidade de quem lê para decifrar e atribuir sentido, inclusivamente

sentido ao final aberto que lhe deixa para ser interpretado como melhor decidir ou melhor lhe souber. Quer ser, aqui, um poeta para quem lê, não um poeta que afirma a sua instância de autor, a qual fixa os sentidos que pretende articular nos seus poemas.

Esta situação articula-se, em segundo lugar, com a busca, precisamente, de uma não direta interferência autoral. Sentimentos, modos do quotidiano, formas de relação, todo o campo da expressividade latente se prendem com modos que buscam uma forma objetiva de narrar: várias «coisas» presas ao dia-a-dia dos eventos ganham «voz», são os «narradores» da carga emocional. É dentro desta segunda instância distanciadora que os eventos se encontram esparsamente referidos; e que a marca da intensidade poética se crava.

Portanto, estamos perante distâncias de distâncias, sentimentos encaixados em sentimentos de vibração atenuada pelo processo construtivo. O poeta afasta-se da intenção de se expressivizar como autor, tanto pelos «objetos poéticos» a quem é dada voz lírica, como pela tentativa de fazer quem lê responsável da descoberta de sentido (quando não atribuidor desse sentido). Tudo isto tem de se entender como uma manobra poética, em meu entender bem sucedida, apesar de não radicalmente original. Contudo, poucas vezes funcionou na poesia portuguesa como processo organizativo global de uma unidade que fosse um livro de poemas, de 21 poemas (deste modo, nem nos livros dos heterónimos do nosso internacional da poesia). Este é o seu número, mas a processualidade é suficientemente aberta para poder comportar todo o número possível de outros «objetos poéticos» que alargassem até um número qualquer os poemas propostos para desenvolver esta história neles soterrada, por eles ganhando declaração. Quem delimita o seu número?

Não creio que seja a «história»: ela poderia ser continuamente alargada, abandonando o seu caráter de narrativa muito breve para se tornar uma mais longa e mais entremeada de episódios-novela (quase poderíamos pensar num romance poético assim ficcionado). Também não creio que seja a dimensão do campo expressivo: uma multiplicidade de outros e mais outros novos sentimentos se poderiam explorar e afirmar. Creio que é o «autor» quem decide onde terminar, quem determina o que é o suficiente para que o livro esteja concluído, a história narrada, os sentimentos expressos. E aqui surge o verdadeiro pesadelo deste tipo de organizações poéticas, que procuram uma objetividade suposta, uma abertura para quem lê suposta, uma processualidade que tenta afastar o sujeito do poeta do centro do seu artefacto. Ao ser o bom e velho autor quem decide, estamos perante a inevitabilidade das obras de arte literária que decidem ausentar o domínio do pessoal, do autoexpressivo e das balizas que sempre são estabelecidas por quem escreve àquilo que escreve: a impessoalidade é a herdeira do artifício romântico da não «identidade» existente no discurso poético

do inescapável sujeito que o propicia. O autor torna-se, assim, produtor de discursos movidos pelo critério de uma retórica que pretende desarticular a sua presença no articulado de palavras que ele, mais do que produzir, cria.

É um intuito de «dramatização» que obcecou os românticos no auge do seu próprio intuito de autoexpressar-se. Está já contido na pequena introdução que Wordsworth escreveu para as *Lyrical Ballads*, em 1798. É uma das estratégias mais praticadas e mais teorizadas da poesia contemporânea. Tal como aquela a que se opõe ou justapõe, não é a sua originalidade que lhe confere já qualquer valor, mas o conseguimento de se mover num valor verbal conseguido em segurança e qualidade expressiva.

Como procede então Gomes Miranda?

Cada poema tem um «sujeito»: no caso do seu livro, um «sujeito» que é uma «coisa» do quotidiano do homem, cuja história nos é insinuada. Não deixa de ser interessante ver conjugar o intuito de insinuação com o intuito de objetivização e com o intuito de narração fragmentária e descentrada. Estão em jogo conceitos que são fundamentais ao simbolismo poético. À dramatização lírica. À poetização da prosa descritiva ao longo do séc. XX. Numa mistura muito bem doseada e que se mantém quase sempre friamente capaz, enquanto estratégia retórica. Embora cada poema se acrescente de uma indesmentível carga sentimental, por vezes no limite entre o expressionismo (que nunca deixa irromper) e o melodramatismo (que quase sempre consegue evitar). É uma mistura que, em si mesma, fala de um profundo domínio das técnicas poéticas por parte do seu autor e, com elas articuladas, do conhecimento das inúmeras tensões elaborativas em jogo na arte verbal do nosso tempo.

De uma «Chávena» (pp. 7-8) a uma «Mola de Roupa» (pp. 27-28) a um «Telemóvel» (p. 34), são 21 objetos assim usuais, nenhum afastado do mais típico objeto de uso banal de uma pessoa, que vão sendo a «voz» que nos conta os gestos, as sensibilidades, o tráfego do dia-a-dia, a exasperação solitária, o amor por um/a filho/a, o sofrimento pela perda de uma mulher, de uma personagem central, o «homem» com uma «criança». Estes objetos, nas suas funções específicas, são investidos (cá estamos, de novo, pelo «autor», pelo sujeito sentimental e construtor que escreve a obra, entidade de que a opção de registo de escrita parece querer desconfiar) da função de ter sentidos que observam, capacidades para se autodefinir e para experimentar estados ditos «de alma». É óbvio que não é novo este intuito de atribuir sentimentos aos seres inanimados, é algo que se aprende na escola, a propósito de Camões, por exemplo. Isto é, se a escola ainda ensina coisas destas, pior, se a escola ainda ensina ou tem qualquer valor aquilo que julga que ensina. Mas é relativamente nova a consciência verbalizada desse intuito. Foi John Ruskin quem a designou pela primeira vez, em 1856 (*Modern Painters*, Vol. III, Parte IV): precisamente, um escritor era pateticamente falacioso quando atribuía sentidos humanos ao inanimado.

Se utilizou a expressão depreciativamente, depressa a teve que aliar à ideia de «personificação» e de perceber que desde Homero o processo funcionara. Se o achava belamente mórbido, o tempo teórico futuro depressa o assumiria como designativamente neutro. Mas que se trata de «falsas aparências [...] da fantasia», como afirmava, ninguém poderá duvidar. Que resulte ou não resulte, depende da força da escrita e da disponibilidade do gosto de quem lê.

Os sentimentos ou as emoções provocados pelo desenvolvimento do que vai dizendo cada um dos objetos providos de capacidade de sofrimento, de comoção, acabam por identificar o vivido por outrem. É uma operacionalidade que pode resultar, suponho mesmo que funciona melhor quanto mais radicalmente utilizada for. Enquanto sistematicidade, pode mesmo resultar melhor do que num discurso que só ocasionalmente a usa, não a afirmando como um fundamento seu, mas como que uma queda ou esquecimento no meio de critérios que parecem alheios à sua inclusão. Se Ruskin chama «falácia patética» a algo que visa um ataque a um excesso de sentimentalismo entre os seus contemporâneos, deixa de ser menos suscetível de tom depletivo, sem dúvida, se usada para integrar o sentimentalismo no sentimento que se quer objetivar.

Que seja um «Relógio» (p. 14) a enunciar os versos do livro aqui em causa, que a seguir vou reproduzir, carregados de *pathos*, de sentimentalidade, de mágoa e também de um amor que dois seres têm de experimentar como póstumo, pode contribuir para transformar uma cena comum numa capaz presença da mágoa, e fazer com que a expressão de tais infortúnios da mente emocional não sejam tão facilmente enquadráveis numa estética da banalidade que, por ser hoje muito corrente, pode precisar de algum outro ímpeto construtivo para melhor resultar.

vê a criança sentada

*a um canto da sala, sozinha,
tem todas as defesas em baixo.*

*Curva-se para lhe atar os cordões das sapatilhas
e abraça-a com força.*

*Saem para comer gelado de chocolate, baunilha e limão,
os sabores que também a mulher preferia,
e deixara aos dois,
em herança.*

Suponho que este livro interessará bastante a quem gosta de ler a poesia como um eficaz artifício de emoção, como uma sentida manobra de fria construção, como um alastrar de paisagens magoadas em zona armadilhada pela objetividade suposta.