Os desejos a que ninguém responde

Jorge Gomes Miranda

O filósofo alemão Fichte ergue o “eu” à categoria de princípio criador do mundo, atribuindo-lhe a capacidade de propor em absoluto a realidade a partir da subjectividade (“Doutrina da Ciência” 1794). Os românticos partilham com Fichte a concepção de que o ser do homem se não cumpre neste mundo, realizando-se somente no infinito. A esta crença fundamental corresponde a conversão da estabilidade em mobilidade, do ser em devir.

A “flor azul” surgiu como símbolo do infinito. Na obra *Heinrich Von Hoterdingen*, o herói de Novalis é um jovem artista, o peregrino da flor azul. Esta é o símbolo, a infinita nostalgia pelo misterioso e irradiante fundamento da realidade que une todas as coisas.

Na poesia portuguesa contemporânea, o percurso espiritual de Fernando Pinto do Amaral (FPA) revitalizou este salto do real para quimera, simbolizado pela “flor azul.”

Desaparecendo
de hotel em hotel, perseguia
a nota mais azul, a única razão,
o seu único fim. (248)

ficarás
nos teus jardins à minha espera,
ó flor do século vinte regressando

ao silêncio do século dezoito
e à solidão, que é cúmplice dos mortos. (156)

Ó vã Lisboa,
cai sobre mim o peso dos teus sonhos,
“quimera azul” da minha dor sem pátria. (396)

Imprevisível, rebelde, a sua poesia esboça-se num desejo de conhecer as muitas extensas zonas de mistério que nos circundam; o poeta é o companheiro oculto, o silencioso irmão de todas as coisas, havendo apenas uma única lei a que obedece: não impedir a coisa alguma o acesso à sua alma.

E, embora o poeta hoje não seja o príncipe espiritual ou o prelado laico, iniciado às verdades do mundo invisível, como o foi na Idade Romântica, a sua vocação espiritual permanece, sobremaneira num combate orientado para o futuro, mas sem tirar os olhos da materialidade do mundo.

Com efeito, a poesia de FPA, perseguindo, neste sentido, um caminho homólogo à do francês Yves Bonnefoy, encontra-se entre uma espécie de materialismo inato e um desejo sequioso de transcendência. Zona de interseção entre o mundo que se conhece, o fenomenológico e o mundo do que nos escapa; entre o que se conhece de modo lógico e o conhecido através da intuição.

Assumindo o desígnio de Francis Ponge—“O homem é um deus que se desconhece”—a escrita de FPA supera as clivagens daqueles que procuram separar as águas entre a espiritualidade e o materialismo, a profundidade e a superfície, o desejo da alma e a estrita materialidade das coisas.

O poema é, aqui, um objecto misto, partilhado e contraditório, cuja principal função ou propriedade seria de conjugar e conjurar realidades aparentemente incompatíveis: forma e sopro, visível e invisível, proximidade e lonjura, limite e ilimitado, vago e rigor, movimento e fixação.

A obra espiritual é realizada não sobre um mundo místico que implicasse um acesso a verdades escondidas, ou sequer sobre o modo religioso que supõe um sistema de relações e de ligações constantes, fixadas pela tradição e duplicadas por uma crença, mas, particularmente, sobre o modo aleatório da experiência lírica que liga por relações instáveis o sujeito àquilo que o transporta ou excede.

Seria erróneo, no entanto, conceber esta poesia como estético—filosófica, como um sonho ou devaneio. Pelo contrário, FPA não esquece que é

Cada vez mais próxima,
 a indiferença natural das coisas,
 a pobreza do tempo. Pelas ruas
 o deserto das montras luminosas
 ensina a cada sonho a herança do caos. (140)

Não há para o que resta deste mundo
 nenhum jardim. O mais distante
 paraíso
 ficou para trás, cavaleiro
 fugindo entre montanhas. (127)

Pobreza que se manifesta igualmente nos rituais mundanos que todos mais ou menos temos de cumprir. Com acutilância e auto-ironia o poeta descreve uma dessas festas onde vai desaguar o “jet-set” cultural:

Entre beijos de afecto e circunstância
 ia representar o meu papel:
 simpatia com um toque de distância
 de modo a não parecer muito infiel

à presença dos outros seres humanos,
 afinal, convidados como eu
 prós frequentes rituais mundanos
 do nosso Portugal tão europeu. (472)

Apesar do sujeito que fala no poema ser, tantas vezes, um personagem, uma ficção do eu, a prática da poesia implica sempre a autenticidade. Uma distância em relação aos gestos da gesticulação aprendida e assumida como própria no teatro do mundo. Neste particular, a estratégia verbal que estes poemas endereçam surge despojada de ornatos e adereços teatrais.

Muitos dos versos que FPA escreveu encerram um fundo trágico: o reconhecimento de que o infinito nunca poderia ser vivido nos confins da realidade. Daí a contradição inquieta e a nostalgia elegíaca que acompanham estes poemas.

Não surpreendendo, então, que o regresso do “eu” a que muita da nova poesia é sensível não possua já a mesma confiança ontológica, a mesma segurança na hipotética profundidade de sentido que pretende comunicar-nos.

No terceiro dos seus Quartetos, “The Dry Salvages,” T. S. Eliot aponta em dois versos o que poderia ser em substância todo o progresso tateante do conhecimento poético, ao referir que tivemos a experiência, mas perdemos o sentido, e aproximarmo-nos ao sentido restaura a experiência.

Qual, então, o caminho, ou um dos caminhos, que o poeta irá seguir?

Para continuar a sua busca espiritual e manter na linguagem alguma esperança, a poesia deverá, porventura, voltar-se mais para o rosto do outro, do que para uma paisagem cada vez mais desolada.

O “outro” surge como uma crença forte, uma espécie de fé metódica num tempo em que a dúvida metódica parece ser aplicada a tudo.

A emoção surge, assim, como conteúdo central do poema. Emoção que implica igualmente interpretação do mundo e indagação moral. A este poeta interessa-lhe em poesia a voz pessoal, não a voz original. Sendo um poeta da intimidade, procura o seu eu secreto. Trata-se de tornar presente o esquecido, voltar a conhecer...

E se, por exemplo, interrogarmos certos versos amorosos e eróticos, procurando saber o que neles há de reflexo de experiências pessoais, eles dizem-nos que a componente amorosa e erótica, as formosas mentiras do corpo têm aqui, igualmente, o valor de um símbolo, de procura em desvelar o mais profundo da essência humana. Neste particular, a poesia nunca é um espelho, mas sim um desvelamento. O poeta não procura aí reconhecer-se, mas conhecer-se.

A afirmação de um modo de ser no mundo e duma poética que se queriam indissociáveis, conduz a uma inocência respiratória: a identificação da poesia à vida e esta ao amor, que encontramos também num poeta como Paul Éluard, em cuja poesia o amor é um perpétuo delírio de quem já tudo disse, mas tudo ainda tem para dizer.

O imaginário amoroso é léxico e sintático: nomeia as coisas do mundo e mostra-se atento às suas coordenadas:

Cheguei a casa há pouco e amanhã
 celebrarei contigo pla primeira vez
 esse dia que alguém convencionou
 ser para os namorados: eu e tu,
 dois seres quase sonâmbulos,
 afogados em histórias mal cicatrizadas
 que extravasam ao longo de conversas

plas estradas nocturnas por onde fugimos
 da vida que nos dói: velhos amores
 refulgindo na tua memória,
 na minha fantasia que os volta a viver
 em ti, por ti, como se também eu
 ressentisse na pele o sabor desses beijos
 esvaindo-se no tempo, que lhes toca
 ao de leve, com lábios de veludo,
 e os arrasta num caudal de espectros,
 de vagas silhuetas, na penumbra
 que foi a minha vida até chegar a ti. (282-83)

Meditando nos versos de S. João da Cruz—“Os olhos do meu amado
 levo-os desenhados nas minhas entranhas”—Maria Zambrano diz-nos que
 não há poesia enquanto algo não fica desenhado nas entranhas; a poesia foi
 sempre coisa da carne, da inferioridade da carne, da interioridade da carne:
 das entranhas. No entanto, se aqui encontramos paixão, voracidade que
 destrói o corpo, há também veneração exaltada de um ideal inacessível, mas
 absoluto e necessário. O amor surge ao mesmo tempo como doença e
 vocação. Não por acaso a ideia de Agustina Bessa Luís—autora com quem o
 poeta dialoga no poema “No Bom Jesus do Monte”—de que a infelicidade é
 a mais ardente das amantes aparece nestes versos: “A Agustina / tem deveras
 razão, é necessário / o sofrimento.” (238)

O “outro” nunca é aqui objecto de posse e de poder. Só admite
 comunicação. Quantas vezes se retirando para o seu mistério. A exacerbação
 subjectiva implica a solidão do “eu.” E para enganar a solidão, o sujeito busca
 os alimentos terrestres, para utilizar-mos uma linguagem afim da do filósofo
 lituano-francês Emanuel Levinas. Fruições pelas quais tenta iludir a solidão: ler
 um livro, colocar um CD, falar com os amigos, uma saída nocturna a bares.

Apenas tu
 irás acompanhar esse fantasma
 pelo abandonado panteão
 dos quartos e dos bares e dos écrans
 como se ambos quisessem regressar
 à solidão mais próxima dos astros. (173-74)

Os românticos, recordemo-lo, experimentavam dolorosamente a alienação das relações humanas, a destruição das antigas formas comunitárias da vida social, o isolamento do indivíduo no deserto da cidade. Numerosas são as obras que mostram e analisam o malogro da comunicação como condição universal e trágica. Na modernidade o sujeito é actor principal na história. O homem que nasce, sofre e morre. Com as suas afecções, os seus vícios, num tributo pago ao tempo e ao outro. O homem encontra-se em trânsito sobre a terra, ele próprio é lugar de passagem. Como o sujeito, a realidade é móbil e descontínua. O “flâneur” inscreve-se na economia aleatória de relações que a grande cidade permite.

Amor do fugaz e do inalcançável, quer dizer, do movimento e das suas conexões, do que nos escapa, amor de uma aspiração indefinida, eis o rosto do passeante.

A cidade é a paisagem moral da transitoriedade, concentrando em si o moderno caracterizado por uma “diminuição progressiva da alma e uma dominação progressiva da matéria,” nas palavras de Baudelaire.

Este autor, caracteriza ainda a urbe como o Inferno, mas reconhece-também como fantástico lugar de conhecimento. Tornando “pintor da vida moderna” o poeta é o guia, a testemunha, o passeante e o hermenêuta. Os poemas de Fernando Pinto do Amaral presentificam esta realidade que remonta a Fichte e tem no poeta das “Flores do Mal” um dos seus personagens principais. Muitos dos poemas que o português escreveu são inspirados num tipo histórico, o “flâneur” de Baudelaire: um homem passeando sozinho pelas ruas movido pelos estímulos da grande cidade que o rodeia, a qual lê hoje como se fosse um “perverso turista acidental” (394).

A multidão é o seu domínio, como o ar é o do pássaro, como a água é o do peixe, como afirma Baudelaire.

As cidades são por excelência os lugares do anonimato, da diversidade e do encontro, três qualidades que se apreciam idealmente caminhando.

Certas vezes, as ruas preservam a ideia de que a cidade deve favorecer os encontros fortuitos; e, ainda que por instantes, as cidades abandonam a sua realidade trágica: aglomerações, subúrbios, controlados, compartimentados, concebidos para os automobilistas.

Sem mapa, aquele que vagueia continuamente—um olhar para os passantes, outro para os sítios abertos onde se pode comprar tabaco, cigarros ou uma última revista—passando do que observa ao que conjectura, chega sempre demasiado tarde ou abandona demasiado cedo o lugar dos

acontecimentos. A sensação de que a perda, reverso da morte, move o tempo e a bússola dos seus passos, guiam-no. Os que caminham na rua são familiares de um estado particular de solidão, uma solidão negra pontuada de encontros como o céu nocturno é pontuado de estrelas.

Pois quem nos assegura que aquele corpo visto de longe naquele dia e àquela hora, com quem nos cruzamos sem trocar palavra e que talvez não tornemos a encontrar não era o corpo que poderia dar um rumo diferente à nossa vida? Um simples olhar curioso torna-se interesse, o interesse conduz ao sorriso, e o sorriso a outra coisa.

E como recordar mais tarde o que apenas entrevimos numa praça, à entrada do metro, a meio do caminho da nossa vida?

Na estética moderna, a memória, a fim de superar as suas limitações, tende a ser assimilada à imaginação. Enquanto a memória tradicionalmente concebida é reprodutora (evoca somente o que foi), a nova memória imaginada é criadora: desperta aquilo que também podia ter sido.

Já dizia Bernardo Soares no *Livro do Desassossego* que “exploramos as nossas sensações como grandes países desconhecidos.”

“Dez elegias para o fim do milénio,” ciclo inicial de “A Cinza do Último Cigarro,” obra que encerra *Poesia Reunida 1990- 2000*, reactualiza esta questão. Aqui, encontramos poemas onde se indagam todas as correspondências entre o funcionamento descontínuo da memória imaginada, da leitura e das viagens. Como outros seus companheiros de geração, FPA pratica uma estratégia da memória semelhante à do melancólico. Este, segundo ao Agamben, não recorda com a intenção de evocar algo perdido, mas imagina que recorda para poder desfrutar (pelo menos privativamente: enquanto objecto de nostalgia) de uma coisa de outro modo inacessível. Daí, podermos afirmar que os livros de FPA são livros de um nostálgico, de alguém que mostra nostalgia tanto por aquilo que viveu como pelo que não viveu, que é o modo como se manifesta para Octávio Paz a melancolia neste final de milénio e início de outro. Neste sentido, e ainda parafraseando Agamben, a melancolia não seria uma atitude regressiva perante a perda do objecto de amor, mas sim a capacidade fantasmática de fazer aparecer como perdido um objecto inapropriável.

E se a modernidade se constitui como a atracção pela actualidade do presente, não é menos característica sua a tendência para se evadir desta mesma actualidade. Na primeira elegia, intitulada “Elegia de Lisboa,” o poeta abre-se ao ritmo da cidade, dialoga com Cesário Verde e segue mais ou menos o trajecto que este percorreu num crepúsculo de neblina lisboeta, em “O Sentimento dum

Ocidental.” A viagem exterior delimita a viagem interior. E embora a paisagem seja distinta, o sofrimento a caminho da morte que o poeta vê nos rostos é o mesmo. História, vida e literatura ainda que separadas confundem-se sempre na sua sensibilidade.

“Nas nossas ruas, ao anoitecer,”
abre-se num olhar a pena errante
de quem se ilude em passos vagarosos,
em mais um jogo incerto de cem luzes
sob este céu tão baço. Como sempre,
os mudos automóveis sobem, descem
ruas e ruas rumo a outras ruas
polvilhadas de gente que regressa
sem ter partido—insectos ondulando
ao som das lentas horas fatigadas,
rostos esfarrapados de trabalhos
inúteis como a tarde que se entrega
às doces mãos secretas do crepúsculo
vibrante no declive dos telhados
em degraus sobre o Tejo. Devagar
cola-se ao espírito a membrana escura
dos sonhos que perdi ou que pedi
há tantos anos à eternidade
e agora se dispersam na colmeia
das pequenas janelas reacesas,
no bafo das famílias indiferentes
no seu “tinir de loiças e talheres,”
suspensas de ecrãzinhos onde vêem
outras famílias e outras indiferenças
até ao infinito. As sombras crescem
quando a lua aparece e pouco a pouco
a solidão retoma os seus direitos,
devora o que ainda resta do azul
e eu vou descendo a pé, já transformado
num perverso turista accidental
e condenado a “combater em vão
o velho tédio” ocidental, em bares

onde reagem faces conhecidas
 em acenos voláteis que se cruzam
 com esse aroma surdo e espesso e dócil
 das vozes que por vezes me esvaziam
 qualquer recordação. (393-94)

Herdeiro igualmente de um Prufrock, um Leopold Bloom ou uma Mrs. Dalloway, o personagem poemático (no qual podemos ler o próprio autor ou um qualquer de nós) deambula pela cidade recolhendo o caos de impressões e sensações provocados por ela, escutando o que de mistério e segredo ainda restam, num tempo em que só a dor parece ocultar-se por detrás da superfície, sob os rostos dos que para nós fingem olhar. Por vezes a paisagem interior aproximando-se da cantada por Eliot.

O que caminha é um “caleidoscópio dotado de consciência.” E é precisamente a expansão da consciência a que Baudelaire chama o gosto do infinito, que vai viver na poesia de Cesário e, hoje, na de FPA. A alma que atravessa a vastidão do espaço até à ilimitada amplitude do horizonte, voo que atravessa as distintas paisagens das demais elegias: sobre Muzot, Sever do Vouga, na Costa del Sol, sobre Coimbra, Zurique, Porto, Viena, Braga ou o Bósforo.

A caminhada é também uma espécie de sintaxe que organiza os pensamentos, as emoções e os encontros. E uma cidade como a Lisboa descrita por este poeta pode aparecer como uma selva, um quarto, um livro que se lê à medida que se caminha.

Tal a cidade de Paris, “lida” pelo francês Jean-Christophe Bailly, Lisboa “é uma grande biblioteca, uma memória conservada pelos peões. Que estes últimos venham a desaparecer, e as coleções de histórias da cidade tornar-se-ão indecifráveis” (Sheringham 111).

Mas—e atendo-nos ainda à “Elegia de Lisboa,” metonímia de muitas das inquietações que cruzam esta escrita—quando ao entardecer se deambula pelas ruas de Lisboa, experimenta-se (ensinou-nos a poesia que é uma elevada forma de vida) sensações, estados anímicos que pertencem ao domínio do tédio: um enervamento, uma dor, um mal-estar, um desconforto que se manifesta e se tenta combater em bares.

Recomeço o meu circuito,
 arranco e desço mais um pouco, até

à zona antigamente industrial,
aos pálidos felizes contentores
sob a penumbra imensa dos guindastes
quase irreais. Alguns amigos entram
em armazéns de espuma onde exercito
os fúteis bocejantes sentimentos,
a mais falsa alegria, a peregrina
febrícula do espírito embrulhado
em *whisky* ou nas falas transparentes
de alguém que por acaso eu poderia
talvez amar—"I'm so crazy for you!"—,
mas não há "nunca nada de ninguém,"
só esta bilis negra que me espera
á saída dos últimos lugares
acompanhando agora o rio que alastra
e se mistura à crónica euforia
de uns "tristes bebedores" que mal trauteiam
frágeis franjas de música boiando
no seu vazio que é também o meu
quando parto agarrado a um volante
e na aragem dos vidros entrabertos
saboreio um cigarro que se evola
só para ti, Lisboa. Sempre quis
pulsar ao mesmo ritmo que tu,
transpor este deserto e conseguir
em golfadas de versos libertar
o encarcerado sopro do teu peito—
— cidade atravessada de armadilhas
traindo e atraindo cada gesto
das poucas silhuetas ainda vivas
sob os pilares da ponte. Ó vã Lisboa,
cai sobre mim o peso dos teus sonhos,
"químera azul" da minha dor sem pátria,
e entre dois semáforos suplico-te:
apaga do meu corpo o sobressalto
dos seres de carne e osso, dessa estranha
realidade apenas virtual

que me despe de todos os fantasmas
 e fica projectada no silêncio
 das cinco e meia, enquanto vou seguindo
 a “correnteza augusta das fachadas,”
 as pombalinas rectas, um cortejo
 de iluminadas cinzas. Uma estrela
 parece ter sorrido para mim
 como se finalmente esta cidade
 me confiasse a rota imperceptível
 das suas ondas a perder de vista—
 “marés de fel, como um sinistro mar,”
 caudal por onde singro e me despeço
 do sangue de quem solta, solitário,
 algum suspiro em quarto derradeiro
 até ser minha a cor da tua voz,
 ó morte a que abandono luz e sombra,
 o grito do meu nada ainda em fuga,
 mas de súbito em paz entre os teus braços. (395-97)

Mas, como sucede tantas vezes, a chama que nos alenta é a mesma que nos vai consumindo: talvez pressentindo isto, a melancolia, é um estado de alma vivido pelo personagem poemático no interior dos seus versos, como num envio a essa fenomenologia da tristeza—conhecida por *Acédia* (título do seu primeiro livro) durante a Idade Média—, que entre nós, lembremo-lo, é caracterizada por D. Duarte, no “Leal Conselheiro,” como nojo, pesar, desprazer, aborrecimento e saudade.

Depois das viagens, depois da noite, depois do desejo, junto ao frio e à melancolia, o poeta acompanha os convidados das últimas festas. E o que permanece nas mãos frias depois dos encontros mais frios são os restos da neblina que antecipa a madrugada. Fiapos de névoa que o poeta transmuta em monólogos dialogantes com esses corpos que abandonou.

O registo de apontamentos mais ou menos biográficos de encontros amorosos ou nem tanto, bem como o conjunto de actos transcendidos liricamente, procuram encontrar por entre a névoa algum sentido, por entre os beijos e as mágoas, as consequências da ilusão. A isso chamamos poesia.

As distintas histórias vividas sabem que o tempo e a fugacidade plasman a nossa biografia, existindo por isso nestes versos uma materialidade alada que

tenta justificar as ilusões diante da paisagem da desilusão: são o último olhar para uma fotografia que prendeu um gesto inicial, a dolência travestida de felicidade com que são contados os argumentos de filmes que nos poderão recompôr (a esta luz leia-se o ciclo “Planos e seqüências,” que estilisticamente porventura procura conservar a ingenuidade dos sonhos). Em cada desencontro gravado na pele esta certeza:

Saber recomeçar, fugir de novo,
 outra vez indefeso, vagueando
 pelos mesmos lugares, como se neles
 houvesse mais do que o mundo, uma alegria
 imediata, ardendo, ao abandono,
 entre casas e ruas vazias. Pra quê
 voltar a tudo isso? (199)

Todos os lugares, cenários e palavras convocadas nos falam duma plenitude ferida pelo tempo: um deslumbramento corporal fugidio, as marcas dessas desconhecidas que podíamos amar na discoteca nocturna, um desejo por cumprir junto a um mar que esta noite não se abre em fruto. Daí que mais do que sentimentos das ilusões desfeitas os versos cantem a consciência de que a beleza é o rosto da morte. Os fracassos, perdas inevitáveis por definição.

Com temas de sempre, com imagens de sempre, como queria Borges, procura o poeta de novo o mistério da emoção pessoal. A poesia sendo nesta obra entendida como sentimento, inteligência comovida, pensamento emocionado. A inteligência, aqui quer dizer: procurar erigir, de um modo exacto que se furta ao ênfase e ao sentimentalismo, a ficção de uma experiência de carácter individual partilhável, e que mediante ela se aceda a esse grau superior de conhecimento acerca da existência que é a emoção.

Na vida de todos os poetas chega um momento em que, depois de anos a aprender a ser poeta, deve aprender a deixar de sê-lo, quer dizer—e a ideia é de Auden—que procura advertir-nos do perigo da auto-indulgência, uma ameaça que acontece quando dedica uma parte significativa da sua vida a escrever poemas da melhor maneira possível.

Com o correr dos anos o poeta aprende alguns truques—astúcias, no sentido borgesiano—deste ofício. No entanto, apercebe-se que vai perdendo igualmente algo precioso: a liberdade e a inocência quase brutal do tempo em

que se confrontava com um poema. O que fazer então?

Na convicção de que um poema não tem de ser, e de que o poema somos nós ou não é, o poeta procura ignorar o censor que se auto-impõe e que determina como tem de ser—e só o poeta interiormente pode responder a este desafio, não as vozes críticas que o cercam—um poema.

Escrever um poema é, ainda, converter-se no seu próprio interlocutor, alguém com o qual não guardamos distância, não podemos ocultar nada, de nada valendo subterfúgios hipócritas. A poesia brotando como necessidade de um poeta que de livro para livro procura definir e redefinir o seu território, uma fonte de intensidade, uma força que se tonifica procurando escapar aos territórios conhecidos. O que nos transporta ao entendimento de que a impressão digital de cada poeta encontra-se na sua poesia e no seu esforço para marcar o território da poesia do seu tempo.

Outra das características marcantes da poesia de FPA é a de ser, como a de outros seus companheiros de geração, aberta “às estridentes vozes de outro século,” (405) mostrando a necessidade, muito borgesiana, de recuperar com os leitores a história literária de cada país. Daí que os versos que estabelecem esse contacto com o leitor sejam por todos reconhecidos. Também é borgesiana a ideia de que cada autor é modificado por todos os que o precederam, mas também os modifica a eles, cada poeta cria os seus precursores. Aqui, Cesário Verde, António Nobre ou Mário de Sá-Carneiro.

Em muitos momentos desta obra a figura do “flâneur” dá lugar à do “voyeur,” alteração que simboliza a passagem do espaço exterior, da rua, dos passeios, para os espaços privados onde se desenrola a outra face da cidade. Para esses lugares onde a multidão se oferece em espectáculo. Já não se trata da rua onde, ao passar, os desconhecidos se exponham como um relâmpago ao escrutínio do caminhante, mas sim para os cenários que a pintura de Hooper mostrou: quartos, praças, janelas, cafés, hotéis, casinos, discotecas. Lugares onde a atenção está sempre vaga e disponível para o magma dos desejos.

No entanto, o poeta sabe que a estrela que nos ilumina, com o tempo vai deixando de nos guiar: “sóbrio *voyeur* / aprendi as razões do desencanto” (456) Percepção que nos liga ao que Walter Benjamin observou sobre o melancólico. Este, ao tomar o mundo como objecto das suas reflexões, inevitavelmente atraiçoa-o, já que transcende a aparência concreta das coisas ao interpretá-las sob a óptica da caducidade, descobrindo no seu esplendor prenúncios de morte.

Face ao sentimento de finitude e angústia pela desapareção, a poesia funda-se sobre a interrogação que as Elegias de Rilke inauguram:

Quem, se eu gritasse, me ouviria dentre as ordens
dos anjos? e mesmo que um me apertasse
de repente contra o coração: eu morreria da sua
existência mais forte. Pois o belo não é senão
o começo do terrível, que nós mal podemos ainda suportar,
e admiramo-lo tanto, porque, impassível, desdenha
destruir-nos. Todo o anjo é terrível.
E assim eu me reprimo e engulo o chamamento
dum soluçar escuro. Ai! de quem poderíamos
nós então valer-nos? Nem de anjos, nem de homens,
e os bichos perspicazes reparam já
que nós não estamos muito confiados em casa
neste mundo explicado. Resta-nos talvez
qualquer árvore na encosta, que de novo a vejamos
diariamente; resta-nos a estrada de ontem
e a fidelidade amimada dum costume,
que gostou de estar connosco, e por isso ficou e se não foi. (Rilke 193)

Questionamento sobre a possibilidade mesma do apelo e da escuta.

Esta realidade irá conduzir a uma situação em que o poeta moderno, como o afirma Philippe Jacotet exprime a angústia da ruptura entre céu e terra, do canto sem eco, da errante, do grito perdido. Num trajecto que primeiramente consiste em reconhecer-se e definir-se como mortal.

Daí, muitos dos poemas serem elegias ou aparecerem impregnados de um tom elegíaco que mais do que ser de oração fúnebre, amplie esse clamor surdo a uma meditação sobre o destino de todos nós. Procurando reencontrar no interior de si os fios que se desataram na história.

Ao mesmo tempo, que uma totalidade interior se substitui à totalidade exterior perdida. E a elegia abre à poesia o espaço de uma ética, como na “Elegia de Muzot” de FPA. Escutemos de novo:

“Quem, se eu gritar,” será capaz de ouvir-me
sob o sangrento sol da tarde exausta,
agora que as palavras estão mortas

para sempre? Ninguém, até ao fim,
 resgatará os sonhos de quem ousa
 pedir a noite ao dia, o dia á noite,
 como se esta só-vida não valesse
 o peso de uma nuvem sobre os cumes
 já perto do esplendor dessa ilusão
 com que finjo falar a esta hora
 em que desce da encosta, devagar,
 um véu de sensações que mal oculta
 uma cruel retórica, abraçada
 por invisíveis asas que protegem
 todo o sabor da solidão.

(...)

na minha nostalgia: ainda espero
 um espasmo do destino que alimente
 as enganosas teias deste corpo
 e celebre com elas a aliança
 de uma nova palavra sonolenta
 quando as flores do crepúsculo, em segredo,
 cintilarem ás cegas e então
 a meiga meia-lua for subindo,
 estremunhada e feliz, quase divina,
 sobre o silêncio humano—será esse
 o preço da mais trémula pergunta
 a ecoar num escuro sobressalto
 mas nem os anjos lhe darão resposta. (Amaral 398)

É justamente *a morte* como limite absoluto de uma existência o motivo que condensa o universo poético de Fernando Pinto do Amaral. Segundo Freud, a nossa idéia da morte não passa de uma vaga possibilidade (consideramos a morte como uma dúvida que há que pagar à natureza) e esta possibilidade não se concretiza até que nos vemos forçados a presenciar o falecimento de alguém próximo e querido. Num comovente poema, intitulado “Por causa de uma ave,” dedicado a sua mãe, o poeta conta-nos como ao chegar a uma casa de província o esqueleto dum pássaro desencadeia a recordação da morte de seu pai:

Cada vez gosto menos de saborear
o travo tão pastoso da morte, o murmúrio
secreto dos seus olhos invisíveis
dentro de mim. Porém, há pouco tempo,
passou-se um episódio que rompeu
de repente na alma todas as comportas
que fingem proteger os ópios tranquilos
a que chamamos vida. Aconteceu
depois de ter chegado a esta casa
perdida numa encosta de província
e onde venho só de longe em longe:
foi durante a limpeza da sala
que, afastando um armário, descobri
entre pequenas teias, quase envolto
num sudário de pó, ali esquecido,
na treva e no silêncio dos meses de inverno
o esqueleto de um pássaro. Entrara
pela chaminé de pedra e escorregara
até cair junto à lareira. Hoje
imagino o pavor do seu voo suicida,
poisando às cegas de móvel em móvel,
dias e dias pelo escuro deserto
da sala fria, à toa, procurando
escapar ao seu naufrágio, encontrar
uma réstia de céu, até que, já sem forças,
se deixou deslizar para trás desse armário
onde morreu de sede e fome e solidão
enquanto mal batia as asas
em arremedos de frustradas fugas.
Ao ter na mão aquele resto de corpo,
os “pedacinhos de ossos,” toda a quilha
do peito sustentado o arco das costelas,
as minúsculas patas quase intactas,
lembrei-me, num relance de terror,
de outros ossos maiores, os do meu pai,
a não muitas centenas de metros daqui,
num absurdo cubículo de pedra

sobre o qual está gravado um nome de família.
 Apodrecem há mais de quinze anos
 em sombras que serão iguais a nós
 —passageiros ingênuos e translúcidos
 de corpos consumidos no seu próprio lume.
 Ao sentir entre os dedos o que foram asas,
 vi nos últimos gestos dessa ave,
 chocando com as paredes, sem saída,
 o mesmo desespero esbracejante
 de uma nocturna cama de hospital
 onde houve um homem que lutou às cegas
 no seu estertor febril e consciente,
 junto à fronteira íntima, abissal,
 que nem a voz transpõe. Nenhum dos gritos
 pode ecoar nos meus, aqui, agora,
 nesta dádiva exangue e sem destinatário,
 porque toda a poesia se resume
 a um calafrio embalsamado em letras,
 palavras destinadas a morrer
 no momento em que as páginas de um livro,
 como as asas de um pássaro, os braços de um homem,
 se fecharem num sono a que ninguém responde. (352-54)

Uma palavra ainda para afirmar que concordo com George Steiner quando este afirma que o labor crítico deriva de uma “dívida de amor” pelo texto que é a imagem de “um instinto primário de comunhão”; uma espécie de compromisso pessoal, muito por cima de toda a teoria, com a literatura. O crítico deve, para lá de julgar a literatura (e da arte em geral) da sua própria época, explicar que o texto se encontra sempre em relação completa e provisória com o tempo. E ser uma espécie de intermediário e guarda da obra de arte que ajuda a comunicar a experiência estética. A mediação apenas pode conseguir-se eficazmente se aquele que a exerce mantém uma vigilante e sempre angustiada convicção da enorme distância que separa o seu próprio trabalho do da obra de que é intérprete.

Quando lemos, conjuramos a presença, o sentido profundo do texto. Por isso, ler bem é arriscar-se muito. Esta breve nota crítica sobre a poesia de Fernando Pinto do Amaral depende, naturalmente, da minha sensibilidade e

entendimento sobre a sua obra, mas procurei nunca impôr qualquer grelha interpretativa; antes olhar os seus poemas como ponto de partida, capaz de me conduzir a novos núcleos de sentido e compreensão. O leitor dirá se consegui ou não escapar ao “Conselho,” que FPA dá, “aos críticos do novo século,” num dos poemas que recentemente publicou:

Se queres parecer inteligente,
desdenha de quem escreve coisas simples
e desconfia, desconfia sempre
dos sentimentos, das convicções.
Diz mal da tua época,
procura dar a tudo um ar difícil
e cita alguns autores que ninguém leu.

Se queres que te respeitem,
reserva a admiração e o elogio
pra certos mortos bem escolhidos,
de preferência estrangeiros,
e acima de tudo
não caias nunca na vulgaridade
de ser compreendido pelos que te lerem. (*Saudade* 35)

Obras Citadas

- Amaral, Fernando Pinto. *Poesia Reunida 1990-2000*. Lisboa: Publicações D. Quixote, 2000.
- . “Conselho” *Saudade* 1 (2001): 35.
- Fichte, Johann Gottlieb. *Fundamentos da doutrina da ciência completa*. Trans. e apresentação de Diogo Ferrer. Lisboa: Colibri, 1997.
- Rilke, Rainer Maria. *Poemas As Elegias de Duíno e Sonetos a Orfeu*. Trans. Paulo Quintela. Porto: O Oiro do Dia, 1983.
- Sheringham, Michael. “City Space, Mental Space, Poetic Space: Paris in Breton, Benjamin and Réda.” *Parisian Fields*. Londres: Reaktion Books, 1997.

Jorge Gomes Miranda. Nasceu em 1965. Escreve regularmente sobre literatura em jornais e revistas. É autor dos 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).