

Em volta do poema «A poesia vai». Manuel António Pina e a pedagogia do literário.

Rita Basílio

IELT – NOVA-FCSH

Uma forma de começar¹

Meu caro amigo, envio-lhe um pequeno trabalho que não se poderia dizer, sem injustiça, que não tenha pés nem cabeça, pois, ao contrário, tudo o que tem é, ao mesmo tempo, cabeça e pés, alternada e reciprocamente.

Charles Baudelaire
(*Le Spleen de Paris*)²

«É preciso começar algures onde estamos» – diz o filósofo Jacques Derrida – [...]. Algures onde estamos já num texto onde acreditamos estar.» (Derrida, 1967: 233). Orienta-me o pensamento do rasto e o do riso, que tento aprender há anos com Manuel António Pina (MAP), mas o aprendiz é lento.

Pelo título, depreende-se que caminharei em volta do poema «A poesia vai», atribuído por MAP a Clóvis da Silva, registando o que me ocorrer dizer. À laia de suplemento (assim como assim, já não é possível dizer mais nada que não seja suple-

¹ Este texto faz parte de um ensaio sobre a «pedagogia do literário em Manuel António Pina» (um projeto de estudo). Usei a expressão como título de um livro anterior (Basílio, 2017), mas continuo sem atinar com a forma de me esclarecer sobre ela. Enquanto chego e não chego, deixo alguns apontamentos do esboço.

² Não recorro à última tradução portuguesa do livro *Le Spleen de Paris*, de Charles Baudelaire, proposta por Jorge Fazenda Lourenço, (Relógio d'Água, 2022), porque me rouba à frase de Baudelaire tudo o que preciso para a usar como epígrafe. No parágrafo que cito, traduzo «petit ouvrage» por «pequeno trabalho» (a meu ver, a palavra «obra» prejudica a ironia da modéstia) e tomo como idiomática a expressão «ni queue ni tête» – «sem pés nem cabeça», em vez da tradução literal «nem cauda nem cabeça». A querer convocar o sentido em que a literalidade joga com o binómio «princípio + fim», a tradução mais justa seria, a meu ver, «sem cabo nem rabo», que não deixa de ser uma leitura possível e com inegável graça, mas responde mal ao desafio do «alternada e reciprocamente». Deixo o excerto no original «[À Arsène Houssaye] Mon cher ami, je vous envoie un petit ouvrage dont on ne pourrait pas dire, sans injustice, qu'il n'a ni queue ni tête, puisque tout, au contraire, y est à la fois tête et queue, alternativement et réciproquement» (Baudelaire, 1862) [Bibliothèque Électronique du Québec. p.1].

mentar), acrescento que me deixo conduzir – incluindo nas «notas de rodapé»³ – pela palavra «obnóxio» (Baptista, 2019)⁴ de Abel Barros Baptista, um autor que tem o riso na ponta da língua (e dos dentes), o que me ajudou a desagrarvar emperros. Quanto à epígrafe, antecipa a única certeza que me trouxe o exercício de leitura que se seguirá: «A poesia vai» (TP:38)⁵ tem «pés» – porque, em MAP, está sempre tudo a mudar de lugar e os pés do poema marcam um ritmo, que é também um modo (sílaba a sílaba) de falar: «É isto falar, caminhar?» (TP:23) – e tem cabeça porque a «cabeça» é uma palavra usada pelo poema e a outra (a ausente), pelo escritor – *alternada e reciprocamente*. O que no meio e em volta (se) passa é sem fim.

Enquanto não formos um apêndice do ChatGTP e a OpenAI (e bem nos avisa para «abrirmos o olho!») não decretar a era pós-humana (os pós, por fim, literais!), ainda podemos acreditar que é caminhando – «por dentro e por fora» da cabeça – que tudo chega a um livro.

– Tudo?

– Não. Só *isto* que existe nos livros que são um testemunho humano.

«– Há algum livro que não seja um testemunho humano? Há algum testemunho que não seja humano?» (Baptista, 2019: 11).

– A ver vamos ou, como diz o outro: o futuro o dirá.

E leia-se como se quiser, pois ficará sempre errado.

Herberto Helder

³ Disseram-me há muitos anos que nunca devo remeter para «notas» coisas que eu considero muito importantes. Recai no erro porque «a Gramática não chega para dizer tudo ao mesmo tempo» (TP: 92). Como não posso ir pondo as notas à margem do texto, finjo que viro o corpo de pernas para o ar e, nessa posição, as notas de rodapé são o que fica mais à mão. É como se, descendo, estivesse «cada vez a subir mais» (TP: 93), ou, copiando palavras ainda mais estrangeiras: ὁδὸς ἄνω κάτω μία καὶ ὑπὲρ – «O caminho para cima e o caminho para baixo são um e o mesmo» [citação de Heráclito que Eliot traz à epígrafe dos seus «Quatro Quartetos»] (Eliot, 2000, p.1). Pese o prejuízo (consciente) da leitura do que está acima, fica dita a pessoal importância que dou ao que está aqui em baixo.

⁴ Pode parecer um disparate atribuir referência bibliográfica a uma palavra que não seja um conceito, mas não é (não é um disparate, nem a palavra «obnóxio» é um conceito!). Se levássemos às últimas consequências o pensamento da escrita como citação (Compagnon, 1979) e acabássemos com as normas da APA (ou qualquer outra), esta nota não existia. Entretanto: 1. Não me subtraio à etimologia do termo «obnóxio», do latim *obnoxius* (*ob-* + *noxia*, dano: exposto a dano, contingência ou perigo); 2. cito a palavra sob a assinatura de Abel Barros Baptista, daí a referência, apontando e (re)colhendo o que aprendi (com erros, é certo) entre os usos que dela faz o escritor no seu livro *Obnóxio: (cenas)*, editado pela Tinta da China, em 2019.

⁵ Uso a primeira edição (Porto Editora, 2012) do volume *Todas as Palavras – Poesia Reunida (1974-2012)*. Esta edição será referenciada, ao longo do texto, pela abreviatura (TP:), seguida do número de página de cada verso/poema citado.

Para quê poetas? Para quê poesia?

Não sendo a mesma, a dúvida inquieta (quase) todos os escritores desde o início da era moderna e importuna (quase) todos aqueles que, considerando dispensável a poesia, dispensam, com coerente rapidez, quem a ela se dedica. Todavia – é a dúvida que tenho –, se não reduzirmos estas duas palavras – «poesia» e «poetas» – à aceção de «fazer versos» –, que engloba, por metonímia, uma forma (já de si «in[con]forme») e quem a compõe –, como poderemos perguntar «para que serve?» (a poesia, o poeta), quando *não sabemos* de que falamos? Esta é a dúvida que me assalta sempre que leio poesia (em campo aberto), uma dúvida que persiste apenas por isto: não consigo abandonar (ou ser abandonada) pela crença numa *necessidade*.

Quando vemos supridas todas as nossas necessidades básicas (e todas as supérfluas também), ainda acreditaremos – como Nadine Abdullatif, a quem falta tudo o que temos – que «precisamos de necessidades na vida»?⁶

Suspendo a questão que me aflige e deixo-me levar pelo que me trouxe aqui: o poema «A poesia vai», de Clóvis da Silva, que dá corpo à segunda parte – «II. Segunda Pessoa» – do livro *Ainda Não É o Fim Nem o Princípio do Mundo Calma É Apenas Um Pouco Tarde* (1974), do volume *Todas as Palavras – Poesia Reunida* (2012).

3

Apontamento 1

Tomemos o poema como um desafio

*A minha cabeça é que pensa e, no entanto,
os meus Pés ao pé dela são um espanto:
como estão parados não é preciso muito
para se porem a par de qualquer assunto!*

Manuel António Pina, *O Inventão*

«A poesia vai» (TP:38) é um poema que começa pelo fim:

A poesia vai acabar, os poetas
vão ser colocados em lugares mais úteis.

⁶ Mesmo não tendo acesso à frase na sua língua original, a tradução do testemunho de Nadine Abdullatif, 12 anos, Gaza, Palestina, integrado no *Suplemento* do jornal *Público* (5 de Março de 2023, p.6) fez-me **parar** nesta aparente redundância: «precisamos de necessidades na vida». O que Nadine Abdullatif me diz nesta frase, com todas as suas palavras, fica comigo. Cada um dará à *necessidade* o sentido que precisa para pesar o valor do que lhe falta.

Por exemplo, observadores de pássaros
(enquanto os pássaros não
acabarem). [...]

Parece tranquilo falar de um «começo pelo fim» quando lemos, em cinco versos (o último interrompido), duas vezes o verbo «acabar». Pelo meio paira a ameaça de outros fins (dos pássaros, por exemplo), mas tudo se passa, ou nos é passado, de uma forma informativa, judicativa. É um modo de começar, mas também podia começar assim: os primeiros versos deste poema enunciam uma conclusão (do verbo *concludere* – fechar) que decorre de uma pergunta que vem enunciada depois. Ou, com outra frase: estes versos **fecham** um percurso (acontecimento ou acção) que começou antes do que se anuncia, como quem avança e dita: **está tudo dito**.

«A poesia vai» é, repito, um poema atribuído por MAP a Clóvis da Silva.⁷ Clóvis da Silva não é um heterónimo de MAP, sequer se presta muito a ser lido como uma paródia da heteronímia (ainda que haja certos lugares de observação que permitiriam argumentar a hipótese). Clóvis da Silva (na companhia do seu amigo Flávio dos Prazeres) é, ele mesmo, *um outro* lugar de observação – «II. Segunda Pessoa» (TP: 29-54) – que MAP interpõe no palco do seu primeiro livro de poemas para dar forma (figura e nome) a algumas das apreensões mais extravagantes (ou mesmo obnoxias) que, nos ciclos iniciais de *Todas as Palavras*, interpelam, de maneiras diferentes, o(s) sujeito(s) que escreve(m): a questão dos grandes projectos literários e da morte da Literatura – «A littratura morreu. Eu e Flávio lhe faremos o emperro» (TP:31)⁸, a questão dos erros e do plágio (TP:31), a questão do amor sem espaço (TP:49), as pessoas, a vida, a ausência de palavras (TP:53). E também **a questão da crença**, questão que suspendo até que o ensaio me traga de volta aqui.

Volto ao princípio:

A poesia vai acabar, os poetas
vão ser colocados em lugares mais úteis.

⁷ A propósito de Clóvis da Silva e de muitos outros aspectos, francamente enriquecedores – no que respeita à leitura de MAP –, aconselho a ler todos os textos que o ensaísta Osvaldo Silvestre publicou sobre o autor. Alguns estão disponíveis aqui: <https://www.osvaldomanuelsilvestre.com/publicacoes/>

⁸ As frases de Clóvis da Silva e a peculiar forma de composição lexical que as caracteriza, nomeadamente quando fala da morte da «littratura», ilustram – é uma hipótese de leitura – a ameaça de outra morte: «Diz Heráclito de Epheso / 'O pior de todos os males seria a morte da palavra'» – (lembra Sophia de Mello Breyner, que cito de cor). Por outro lado, o *Têpluquê* transforma as letras, t(r)ocadas pelos nossos defeitos de pronúncia, numa saborosa experiência de prazer – sabe-se confiar, pela boca, que «o erro está no coração do acerto» (Helder, 2006, p.128). Argumentar isto passa pela leitura do ensaio «Manuel António Pina – um Camões para todas as idades», de Osvaldo Silvestre (Cf. Bibliografia).

Em tempos em que impera a funcionalidade, roborada pela eficácia da produção laboral, é preciso escrutinar o desempenho e tomar medidas de supressão do que é inútil. Uma vez identificado o desperdício, decreta-se a expropriação, para fins de interesse público. Os deportados (que também já não eram senhores de nada) ficarão em situação precária, mas terão direito a uma caridosa compensação (baseada nos valores de mercado): «vão ser colocados em lugares mais úteis. / Por exemplo, observadores de pássaros». Mesmo com o serviço condicionado ao prazo de validade dos pássaros, ainda há lugar para os poetas. Conclui-se. [Há um certo optimismo irónico nisto e convém não o dispensar].

Já não passa pela cabeça de Clóvis da Silva temer o(s) perigo(s) que a poesia representa para qualquer sistema (político, filosófico ou outro) – a antiga questão do afastamento dos poetas da *pólis* já não ecoa na memória de ninguém –, só importa confirmar (é politicamente correcto) que *ainda há lugar* para os poetas, o que, entretanto, (n)os vai distraíndo de uma menos literária extinção de que, afinal, nos falamos também os primeiros versos. Talvez se note depois. Antes disso, é pelo riso que somos encaminhados para o acontecimento que levou à formulação da primeira frase – «A poesia vai acabar»:

[...] Esta certeza tive-a hoje ao entrar numa repartição pública.
Um senhor míope atendia devagar ao balcão; eu perguntei: «Que fez algum poeta por este senhor?»

Aqui pressentimos o pé em terreno escorregadio. Reconhecemos semelhanças de família entre esta pergunta e uma *outra*⁹ que tem lugar no altar do cânone da Literatura Moderna. A pergunta (daquele que diz «eu perguntei» – «Que fez algum/ poeta por este senhor?») é parente, um tanto ilegítima (ou não?), daquela que circula (há

⁹ É arrevesado, mas queria sublinhar o desdobramento (pela inversão do entendimento comum) que MAP opera, numa entrevista, entre a «literatura ela-mesma» e a «outra» quando, a respeito de Clóvis da Silva, diz isto: «Clóvis da Silva é alguém que eu (não tenho melhor palavra à mão do que 'eu') vejo escrever algumas coisas que escrevo. Não um heterónimo, talvez antes **um ortónimo da literatura ela-mesma (isto é, da outra)**. (Pina, 2016. p.20. Carregado meu). Esta «literatura ela-mesma» que, entre parêntesis, MAP aponta como «a outra» – a que se ajusta ao **nome real** de Clóvis da Silva (ortónimo da literatura ela-mesma) – é um dos caminhos por onde passa a «pedagogia do literário» que me conduz. É por aí que apre(e)ndo (sem explícita compreensão) algumas possibilidades do *acontecimento literário [isto]* que, em MAP, não coincide com «a literatura ela-mesma», ainda que também não descoincida totalmente (porque «a outra» é sempre a outra da outra), algo que, na dobra, resiste à identificação, mas não a quebra, nem se desvincula totalmente: «(Chamo-lhe Literatura porque não sei o nome de isto)» (TP:71).

mais de dois séculos, pela boca e ouvidos de quem a vem vindo a reverberar, em várias línguas: «[...] wozu Dichter in dürftiger Zeit?» (Hölderlin, 1943, p. 343).

«De que servem os poetas em tempo de indigência?» – pergunta a elegia «Pão e Vinho» de Hölderlin, que levou Martin Heidegger a perguntar, por sua vez, «Para quê poetas?» (*Wozu Dichter?*)¹⁰, num ensaio que começa assim: «Hoje [1946] mal entendemos a pergunta. Como queremos compreender a resposta dada por Hölderlin?». (Heidegger, 1962, p. 220).¹¹

E hoje (2023)? Como entende(re)mos (queremos ou cremos entender) a pergunta, que já mal se entendia (e é um filósofo quem o afirma) em 1946 (ou mesmo em 1800/1894)¹²? Que força (movimento e atrito) faz com que as palavras desta pergunta continuem a girar – *a mais e a menos* – ao longo de dois séculos, afectando o corpo (*corpus*) de tantos escritores e leitores?

O tempo específico da indigência anunciada por Hölderlin, a que deixou o homem órfão, abandonado por deuses e Deus (entenderemos ainda?) e entregue a si

¹⁰ No vigésimo ano da morte de Rainer Maria Rilke (1946), Martin Heidegger, numa conferência intitulada «Para quê poetas?», proferida na sessão de homenagem ao Poeta das *Elegias de Duíno*, usa a pergunta de Hölderlin para traçar o mapa histórico da indigência dos tempos em que habita. Traduzo o que cito da edição francesa (Heidegger, Martin.1962).

6 ¹¹ Vários leitores, como Inês Fonseca Santos (2004), por exemplo, têm sido sensíveis aos diálogos – inapagáveis – que cruzam a poesia de MAP e a obra de Heidegger. Ainda que me desvie (Basílio, 2017, p.116) do caminho essencialista do autor de *Ser e Tempo*, encontro-me frequentemente entre questões comuns: as palavras, a casa, o tempo, a procura, o sentido... Aqui é o título do livro *Holzwege* («soa a um nome antigo para a floresta», diz Heidegger) que me prende a atenção, sobretudo quando é traduzido para francês como *Chemins qui ne mènent nulle part* [Caminhos que não levam a lado nenhum (em português)]. Numa tradução à letra (fora de qualquer sentido figurado), *Holzwege* significa «caminhos da madeira/dos lenhadores». Eram lugares que surgiam à medida que se iam cortando árvores, não para construir caminhos, mas para usar a madeira com outros fins. Era o acto de desbravar a floresta que abria passagens que não intentavam levar a sítio nenhum, apenas permitir que se continuasse a desbravar. O que desenhava percursos era a ausência das árvores derrubadas e o lugar era atravessado por aqueles que conheciam as marcas que essa ausência abria. (Cf. o texto de abertura de *Holzwege* para conhecer a poeticidade do lugar de Heidegger). Salto, pelo desvio, para a metáfora dos «lugares» em MAP: quando já não há sítio nenhum a desbravar, tudo são caminhos que nos fazem chegar a algum lado. O que se revela difícil e intrincado não é chegar a qualquer parte, é *não estar em parte nenhuma*. Ora, diz Montaigne: «como se costuma dizer, não estar em parte nenhuma é estar em toda a parte» (Montaigne, 2022 p.74). É por aqui que leio a questão do *estar ou não estar*, em MAP: em parte nenhuma [*Nenhum Sítio*] e em toda a parte, como está a morte em todas as palavras. «O resto é silêncio (que resto?)» (TP:275).

¹² São datas aproximadas. Presume-se que a primeira versão do poema «Pão e Vinho» tenha começado a ser escrita por volta de 1800-1801 e terá tido uma primeira publicação, numa curta biografia, em 1894. No início do século XX, Norbert von Hellingshuth deu início à publicação das obras de Hölderlin. Depois da Segunda Guerra Mundial, Friedrich Beissner publicou o poema «Pão e Vinho», na forma em que é citado até hoje. Na década de 70, surge a edição de Frankfurt (o 6º volume, que contém as elegias, é editado em 1976). [O ChatGPT ainda não cumpre a mais básica função que o tornará de real utilidade: fornecer-nos, com rigor, a factualidade informativa sobre dados adquiridos (datas, títulos, edições e afins), o que ajudará imenso o ser humano a focar-se, crítica e criativamente, no que quer aprender.]

mesmo, foi gradeando sucessivamente o céu aberto, e os sentidos históricos (cada vez mais humanos) da experiência extemporânea (leia-se «em desajuste com o seu tempo») dos poetas foram chamando outras palavras à questão que permanece: de que servem (ou para quê?) poetas em tempos *de miséria e de abundância, de indiferença e de desolação, de produtividade e de emergência?*¹³ [de hipocrisia e de moralismos, acrescentaria eu, antes do «etc.»].

Já não é o fim da correspondência entre o divino e o humano, cuja união era glorificada pela noção clássica de Poesia, que a (e nos) põe sob ameaça. Nestes tempos – que são os de MAP (estou sempre a falar dele ou não) – «Já tudo é tudo» (TP:12). No seu poema «Já não é possível», que também nos fala dos deuses, aconselha-se, logo de entrada, o abandono de toda a esperança: «Já não é possível dizer mais nada» (TP:12).

Mesmo quando é inevitável (sobretudo nos ciclos iniciais desta poesia, mas não só) que escutemos, entre *tantas palavras e tantas lembranças*, alguns restos (e rastos) das elegias de Hölderlin – «Aber Freund! wir kommen zu spät.» [«Mas amigo! Vimos tarde demais»]¹⁴ –, não nos lembraríamos de dizer que a obra de MAP tem assento no pódio dos poetas elegíacos, ainda que também não seja possível dizer que a sua poesia não comece, afinal, por dar voz aos mortos que lamentam, *sem consolo possível*, a eminência da sua própria morte: «Os tempos não vão bons para nós, os mortos / Fala-se de mais nestes tempos (inclusive cala-se)» (TP:11) e que, entre *tantas palavras e tantas lembranças*, a viagem – «Toda a obra é uma viagem, um trajecto» (Deleuze, 2000: 10) – não passe também, reiterada e revolucionada-

7

¹³ No dia 21 de Março de 2020, ano de uma pandemia que nos fechou a todos em casa, visando assinalar, pelas respostas, a contemporaneidade da pergunta, Raquel Botelho Rodrigues desafiou alguns autores a pronunciarem-se sobre a frase de Hölderlin: «De que servem os poetas em tempos de indigência?». Vale a pena ler as respostas e vale também sublinhar este excerto do texto de Raquel Rodrigues (pese a alteração do verbo): «As respostas foram pedidas a quem dedica tempo à poesia. E 'entregar tempo' é entregar a vida. Assim, há um sentido que precisou desta pergunta para procurar por si quotidianamente.» (Cf. Bibliografia). Esta frase fez-me (a)notar que, se a 'pedagogia do literário', que leio em MAP, fosse implementada em contexto escolar, só teria esta linha mestra: *perguntar, procurar quotidianamente*. «Aprender» começa na tomada de consciência dessa necessidade – a procura – *que nos ultrapassa infinitamente*. Aprender é entregar tempo ao que abre (para) a vida.

¹⁴ Na tradução de «wir kommen», nós vimos (presente do verbo vir), a gramática portuguesa cria uma indecidibilidade entre o presente do verbo vir (nós vimos) e o pretérito de ver (nós vimos). Maria Teresa Furtado (2001, p.1007) acaba com o incómodo trocando de verbo (o acordo ortográfico de 1990 não me deixa saber se mantém, ou não, o tempo no presente...): «Mas nós, amigo, chegamos demasiado tarde.». São vários os tradutores que, para não tocar no verbo (*kommen* – vir), optam pelo desvio para a forma do pretérito – viemos –, que desfaz a indecidibilidade. Não a desfaria no contexto da minha leitura do poema «A poesia vai», porque a gramática de MAP gosta de indecidibilidades, sobretudo as que se correspondem, por espantosa irregularidade verbal, entre os verbos vir e ver, aos quais acrescento ir e ser. São verbos que nos desafiam – fazendo-nos ir e vir – a ver o que já fomos, e até onde). A gramática pode ser um vaivém de imprevisíveis viagens no tempo.

mente (*revolutio*), pelos tópicos da passagem do tempo, da perda e da morte, que dão testemunho da condição humana. Estas características não chegam para cumprir os requisitos de um género, mas também não nos deixam ignorar o espectro elegíaco que assombra *Todas as Palavras*.¹⁵

MAP não se inquieta com a perda de uma *razão* universal ou transcendente (para a Poesia), o que – mais objectiva e subjectivamente – o incomoda é a ausência de uma resposta estrita (singular e privada) ao seu *porquê* (para si): «Porquê a poesia, / e não outra coisa qualquer: a filosofia, o futebol, alguma mulher?» (TP:240). Por aqui fica dito a que paixão se entregou MAP. Talvez possamos dizer, também por aqui, que a MAP não interessa, como interessa a Clóvis da Silva, aferir ou contabilizar os benefícios, ou efeitos de melhoria, que a poesia de «algum/poeta» alguma vez teve, terá, ou não, na vida do(s) outro(s); move-o tão só (e a solidão importa) a necessidade de descobrir o que pode a poesia fazer (questão de duração) na *sua vida* estrita (a dele, o ausente). [Bem avisa Derrida que o pensamento do rasto não pode deixar de ter em conta o devaneio... (Derrida, 1967, p.233)].

Voltemos ao assunto que, aqui, é Clóvis da Silva, ele que *está* tão perto e tão longe dessa outra terceira pessoa do singular, a «não-pessoa» da teoria da enunciação de Émile Benveniste, que me faz saltar para os versos que abrem o livro *A terceira*

8

¹⁵ Não tenho qualquer interesse em incluir a entrada de MAP como exemplo de poeta elegíaco no dicionário dos «géneros literários»; todavia, interessa-me isto: a *meditatio mortis* é um procedimento constitutivo da sua Poesia. Não leio o tópico guiada por filósofos, mas na companhia de Montaigne, que a praticava nos seus *Ensaíos* como exercício espiritual diário, reactivando maneiras antigas de prestar atenção consciente e constante ao presente, que é o único cenário real em que a meditação sobre a morte e sobre a fragilidade de tudo é – *desde sempre-já* – uma forma de aprendizagem da e para a vida. Isto a respeito de *Todas as Palavras – Poesia Reunida*; o que acontece no outro traçado da mesma estrada – na chamada Literatura Infantil – é conduzido de maneira diferente. [Acréscimo uma observação importante: nunca me lembraria de pensar *assim* (vem a seguir) a diferença entre os modos – evidentemente desiguais – como MAP nos leva a reflectir sobre as mesmas questões (acredito que são as mesmas) na sua Poesia e nos seus livros para crianças. Enquanto me ria a ler o primeiro texto «l. Carta de condução – *Com referência a um texto de Adília Lopes*», do *Obnóxio (Cenas)* de Abel Barros Baptista, ocorreu-me a hipótese de que **a diferença** que observo entre os textos de MAP pode andar perto dos modos (e suas circunstâncias) como entendemos a questão da «condução». Abrevio o que poderia ser um longo caminho alegórico, para chegar já à palavra «pedagogia» e sobretudo à citação: «Parece que se nos depara sempre um momento em que a condução das crianças nos obriga a suspender ou repudiar o que elegemos para a nossa própria condução.» (Baptista, 2019:31). Talvez MAP também fosse sensível a esse «momento», o que me faz imaginar que, quando a escrita o orientava para caminhos com mais crianças à vista, fosse levado a soltar as palavras (como as pombas que são *para quem as apanhar*) e a «suspender ou repudiar» as dúvidas, servidões, obsessões e manias [com os obnóxios modos como se deixa conduzir por elas], que ilustram as suas travessias reunidas em *Todas as Palavras*. MAP não escreve os seus livros *para* as crianças aprenderem o que quer que seja, o que não quer dizer que os livros não ensinem nada. Quem sabe se MAP não quererá aprender com eles, sob o olhar das crianças, que há muitas maneiras de nos relacionarmos com as palavras que nos dizem e que podemos eleger as que melhor nos conduzem, acompanham e defendem na nossa própria travessia.

miséria de Hélia Correia: «Para quê, perguntou ele, para que servem / os Poetas em tempo de indignância?» (Correia, 2012, p.7). Será de *uma miséria de tempo* que Clóvis da Silva fala em «A poesia vai»?¹⁶

[...] eu perguntei: «Que fez algum poeta por este senhor?»

Não é a ameaçadora hegemonia de uma linguagem (que será sempre também uma forma de vida) analítica, tecnocrata, burocrática, utilitarista, etc. que ecoa na aflitiva pergunta do seu autor. Sobre tal ameaça, também «Já não é possível dizer mais nada», *ou ainda menos* (como MAP também costuma dizer).

A pergunta de Clóvis não expressa qualquer preocupação com o futuro, nem se demora em exames e escrutínios de qualquer presente abstracto¹⁷, a pergunta – que

¹⁶ Desde que nos apercebemos que o tempo está em desordem («Time is out of joint», Eliot, deixando-nos escutar Shakespeare, Hamlet, 1:5), fomos aprendendo a desviar-nos das linhas rectas (com Borges, por exemplo, quando nos fala em *Kafka e os seus percursos* [1952]). Um exemplo: o verso «Já não é possível dizer mais nada» não ultrapassa (seria a lógica sequencial da cronologia) o verso de Poe – «Never, oh, never more!» – citado por Antero de Quental no seu texto *A Poesia na Actualidade* (1881), um texto que começa assim: «A fase poética da Humanidade pode dizer-se que está a terminar. Este século terá visto os últimos poetas, como viu os últimos crentes» (Quental, 1999, p.XLVII). Independentemente de serem factualmente outras as circunstâncias que enquadram o que é dito (e sobretudo o que é visto e lamentado) no século de Antero ou no de MAP, os poetas regressam sempre ao mesmo lugar – o da Poesia. Sobre crenças e perdas fala-nos toda a literatura desde o princípio do mundo – «já não é possível dizer mais nada» –, mas sobre os princípios e os fins, aí a Poesia vai por «fases», porque (devíamos sabê-lo todos) «também não é possível ficar calado». Um exercício obnoxio para experimentar efeitos: coteje-se a frase inicial de Antero – «A fase poética da Humanidade pode dizer-se que está a terminar», com a frase inicial do poema de Clóvis da Silva – «A poesia vai acabar», para dar início a uma conversa sobre o «tardio» em *Todas as Palavras*. Pelo meio poderá cruzar-se a ideia de uma pedagogia do humor que, observando o lugar daquele que diz: «Já fiz tudo, já aqui estive, já li tudo!» (TP:61), nos exercita no jogo de «brincar de pensar», de que fala Clarice Lispector, e a brincadeira desenvolve capacidades de resistência criativa e prazer no pensamento. [Mas convinha que não nos atrasássemos muito mais, porque, segundo Clóvis – e sem pena que o fira – *este século poderá ter visto os últimos pássaros.*]

¹⁷ Sobre as preocupações com o futuro, não é descabido observar todo o cenário que compõe esta segunda secção – «II. Segunda Pessoa» – do primeiro livro de poemas de MAP. Clóvis da Silva – informa-nos o fragmento anónimo «C. da Silva» – já está morto e de forma bem pequena, na sua exclusividade datadamente prosaica: «Nenhuma morte foi mais pequena do que (1966) a de Clóvis da Silva. Estava a coçar o cu quando um camião carregado de fruta lhe passou por cima. Não teve tempo de dizer uma palavra, ele que poderia ter dito, se se lembrasse, algumas das coisas mais importantes deste século. Nem uma simples denúncia, um tropesto, um dos maiores revoltados de sempre! Muito sobre uma sapateira de peões, um espírito estulturalmente desobediente.» (TP:31). Talvez os poemas que sobram e o apontamento sobre a história do seu autor nos falem também (com uma obnoxia piscadela de olho) de outros «grandes projetos» humanos (demasiado humanos) que, na pressa de se ultrapassarem uns aos outros, circulando sempre nos mesmos lugares de euforias e disforias (projectivas ou passadistas), se esquecem, simplesmente, de olhar para os dois lados, antes de atravessar a estrada. Já não é «apenas um pouco tarde» para ignorarmos que *alguma coisa* (ou alguém) é sempre atropelada pelo meio. A coisa pode ser dita, de forma sucinta, num título assim: *Atropelamento e fuga*. (2001). Quem fica? Ou o quê? Deixo a anotação para regressar noutra altura, mas não me posso esquecer da

é a dele – decorre de uma situação textualmente (d)escrita, esta: «um senhor míope atendia devagar/ao balcão», e é na sequência imediata desta circunstância que Clóvis reporta: «eu perguntei: ‘Que fez algum / poeta por este senhor?’».

O que se segue não se subtrai – e isso é decisivo para a leitura deste poema (e de toda a poesia de MAP) – a uma questão que – à margem do riso que, em poucos versos, nos distrai, à medida que nos faz atravessar séculos de referências e ambições – passa (sem forma), em contrabando: a questão da form/acção [cindo a palavra, assumindo todos os erros inclusos, para causar ruído e interromper qualquer pressa de recambiar a palavra «formação» para o território comum do «ensinamento», mas também para dar corpo presente às duas palavras que nela se conectam: forma e acção (*formatio*, acto de dar forma)].

Se escolhesse ler (passo a redundância) o poema de Clóvis da Silva como um ensaio de meditação poética, como faz Heidegger com o poema «Pão e Vinho» de Hölderlin, paralisaria, de imediato (tanto a forma como a acção), diante da (im)possibilidade de escrever um ensaio sob a hipótese de tal ensaio, *um ensaio como meditação poética sobre a meditação poética de um poeta, e por aí fora*. Como não sou filósofo e, no meu pequeno trilho, sigo os passos de Montaigne (e de outros ausentes, sobretudo MAP), acredito que a liberdade me assiste e contento-me em ler cada poema como um «(im)possível absoluto», que fecha e abre a porta que fecha ao mesmo tempo (a coisa torna-se menos retórica quando somos interpelados assim: «E vós também: não me faleis de nada ou falai-me./ Porque não sabeis o que dizeis.» (TP:14). Consola-me a tranquilidade de Montaigne, que me aconselha a dizer «livremente o que penso de todas as coisas, mesmo daquelas cuja aventura ultrapassa as minhas capacidades...» (Montaigne, 1827, p. 418)¹⁸. Pratico o ensaio como uma continuada experiência de medi(t)ações (im)possíveis sobre *alguma coisa* que não fala e fala. («Leia-se como se quiser»). *Alguma coisa* que avisa que não sabemos o que dizemos, mas que somos vistos e, por isso, livres de lhe *falar ou não*. Acho que ainda estou a falar

«sapateira» – ou da «passadeira» –, é sabido que nem os lugares controlados pelas leis dos direitos e deveres nos livram dos acidentes da escrita (e não só). Há muitos modos de pensar as contingências e as múltiplas interpretações que afectam as estruturas sociais, implicando-nos numa constante negociação e reinterpretação dos sentidos das leis que não se subtraem à cidadania. E isso interessa à literatura. A propósito, ler: «Carta de condução» (Baptista, 2019: pp. 13-31).

¹⁸ Transcrevo o excerto que acrescenta tudo o que, para mim, caracteriza a atitude ensaística: «Digo livremente o que penso de todas as coisas, mesmo daquelas cuja aventura ultrapassa as minhas capacidades. O que sobre elas digo é também para deixar clara a medida do meu ponto de vista, e não a medida das coisas. «Je dis librement mon avis de toutes choses, voire et de celles qui surpassent à l’aventure ma suffisance, et que je ne tiens aucunement estre de ma jurisdiction: ce que j’en opine, c’est aussi pour déclarer la mesure de ma veue, non la mesure des choses.» (Montaigne, 1827 [1588], p.418) .

da form/acção em MAP: aprendizagem de uma fala (uso «fala» como sinédoque do que se quiser) em movimento¹⁹ – «É isto falar, caminhar?» (TP:23) –, uma fala (aqui pode estar por linguagem) que está sujeita (e nos sujeita) aos mais imprevisíveis encontros. É nos e pelos encontros – conexões ou colisões – que se formam as nossas experiências, a compreensão que cada um pode fazer do mundo (ler Deleuze abre horizontes ao assunto).

No percurso de formação²⁰ de escritores como MAP, ainda laboriosamente dedicados ao exercício mortal de destruir²¹ lembranças (de si ou não) – parafraseio o poema «Nenhuma coisa» (TP:17) – a questão motriz vai «mudando de lugar», mas não se subtrai ao peso das dúvidas sobre o seu próprio fazer. Independentemente de todas as distâncias que afastaram o poeta da missão salvífica do Ser, a procura pelo sentido – «(vivo ou morto!)» – subsiste em MAP. Pode vir nas últimas palavras, espécie de último suspiro do poema, já isolada pelos parênteses, mas vem. Com ou sem sentido, a inquietação persiste: «(Que fazer e para quê?)» (TP:17). A dúvida (que é já tão outra da mesma) mantém o poeta refém de um *fazer* que reclama, para si, uma *maneira* (uma forma de dar forma) e uma *razão* – «*ou várias pequenas (Uma rosa)*» (TP:33). Mesmo quando já «não temos nada a perder» (TP:11), excepto a vida, é ela – a vida – que continua a perguntar por si: «Mas onde? E como? E quem?» (TP:17).

11

¹⁹ Volto a Montaigne e ao ensaio como experiência subjectiva de passear o pensamento, por prazer: «Passeio-me pelo gosto de passear» (capítulo XXVI, livro I: «Da educação dos filhos»). Para observar encontros entre andar, falar, pensar e viver, o filósofo e jornalista francês Roger-Pol Droit tem-me apontado alguns caminhos a explorar.

²⁰ Aqui uso a palavra «formação» no sentido mais comum do termo, que inclui a educação e tudo o que está no espectro da aprendizagem socio-cultural, em âmbito geral, mas também, em sentido mais particular, enquanto caminho de reinvenção de um modo de dar forma ao que se apre(e)nde na travessia: um modo de habitar – uma forma de vida.

²¹ São pequenos, por vezes risíveis (mas não menos mortais), os instrumentos (e atributos) de destruição em MAP. O poema «Nenhuma coisa» (TP:17), que parafraseio em cima, pertence à secção intitulada «Billy the Kid de Mota de Pina, Vida Aventurosa e Obra ou Tudo o que Acabou Ainda Nem Começou» (TP:15), título sob o qual se inscrevem as três epígrafes que converti numa obsessão pessoal e que, a par do título da secção, sustentam a minha leitura da Poesia de MAP como uma viagem – em quotidiano prosaico (de Mota, a pé, de carro) ou em sentido filosófico: «Toda a obra é uma viagem, um trajeto» (Deleuze, 2000: 10). Só o campo semântico da palavra «viagem» me permite falar de «uma pedagogia do literário» – tomo-a como uma locução, menos que como «fórmula», como a lê Gustavo Rubim (Rubim, 2020; pp.37-54). A pedagogia do literário pode dispensar a identificação de todos os intervenientes implicados no uso do termo «pedagogia», excepto este, o que sustem ou suporta (transporta) o resto: existe um **caminho material** (com extensão real ou metafórica) a percorrer – revolução e *via rupta* (caminho rompido ou aberto à força). **Sem isso** (ou algo parecido, da mesma substância), **aquilo** que continuamente se (e nos) revoluciona, interrompe e transforma – mas que permanece apesar da nossa impermanência – não tem lugar de passagem e a palavra «pedagogia» é um mero jargão ou um vazio semântico.

Não são de todo estas as questões que afligem Clóvis da Silva, que faz das certezas a solução de todos os dilemas, mas também não foi só por tendência ao devaneio que convoquei o poema «Nenhuma coisa». Creio que o que deixa clara **a medida** do ponto de vista paródico de Clóvis sobre a questão da Poesia se joga em diálogo (isto é, no encontro – conexão e confronto) com **a desmedida** dos pontos de vista de MAP – uma assinatura, e sabemos como a assinatura nos fala sempre da morte (Derrida) – sobre a mesma questão. [Não há nada melhor do que observar diálogos entre palavras para aprendermos a ver, com e através delas, o que se vai mostrando, apesar delas: «O que o livro diz é não dito» (TP:299)].

Apontamento 3

Continuar atrás do poema, apesar dos desvios

12 É pela pergunta, que tanto aflige – «por dentro e por/ fora da cabeça» – aquele que diz «eu», que sou solicitada (porquê? por quem?) a entrar no jogo, teatralmente dramático, que ocorre no momento em que MAP põe em cena a aflição e os pensamentos de Clóvis da Silva²². Independentemente do que entendamos por «paródia», o que sublinho é que nela coabita a palavra «ode»²³. Como, na casa dos géneros literários, há tendência a ignorar a paridade (e aqui a discussão dos géneros seria outra), a paródia é remetida para o lugar subalterno de uma técnica ou cena de releitura, meta- ou auto-reflexiva, sempre dependente da filiação ao pai ou patrono que, podendo ser tornado risível, não perde o seu lugar cimeiro na hierarquia do reino.

Mas a revolução vai gerando fases e «A poesia vai» pode reclamar o seu direito a ser outra coisa, um delírio *na* ode, por exemplo, que não dispensa a estrutura, só a vira ao contrário. Vou anotar a hipótese para um «Apontamento à margem».

²² A um dado momento, começa a tornar-se impossível usar a palavra «pensamentos», sem visualizar, de imediato, a cabeça de *O Inventão – o maior intelectual do Mundo*, onde também tudo se passa por fora e por dentro de uma cabeça, que é por onde passam, afinal, todos os pensamentos – por dentro e por fora de um corpo que se pensa com e através de palavras. «A poesia vai» podia ser uma cena de *O Inventão* (ou vice-versa).

²³ A palavra paródia (imitação burlesca de uma obra literária ou artística) vem do grego παρωδία: παρα- + ᾠή + ἴα [prefixo *para-* (próximo de, em nome de, contra – associado à raiz indo-européia *per-, que estaria presente em muitos prefixos gregos e latinos) + a palavra *ode* (canção) – ligada à raiz indo-européia *aw- (falar em verso) + sufixo *-ia* (qualidade) – que vemos em palavras como caligrafia].

Agora interessa-me anotar isto:

MAP é um escritor que não escreve como se nada tivesse acontecido; pior do que isso: MAP é um escritor que escreve com a perfurante consciência de tudo o que já aconteceu, inclusive *no* que está agora a acontecer (o que o salva do destino de *Funes* é a «superior inteligência» da sua poesia²⁴, que resvala, com perícia, para a comédia e que se levanta depressa entre os mais variados jogos de obliteração e irrisão). A incerteza que inquieta a sua poesia não concerne nem ao que ficou no passado, nem ao que possa advir no futuro dos Poetas e/ou da Poesia, dos Géneros e/ou da Literatura; o seu *pathos* incide no mais agudo presente. *Se não agora, quando?* Esta seria a frase que eu escolheria (roubando-a ao livro de Primo Levi) para falar do que leio nesta escrita como necessidade de resistência, de liberdade e de sobrevivência (não ainda de *sobrevida*) de alguma «coisa estrita» que concerne ao domínio do privado, antes de se transformar em coisa pública, isto é, «no escritor» (TP: 71). É de linguagem que falo ainda (de quê mais?) e de invasão e ocupação, de uma experiência de esmagamento e de esvaziamento de testemunho humano (questão vital, mortal, por isso) nas palavras que *nos* dizem.

Em contramão com o que me levaria a dizer (acho que já cometi esse erro, mas estamos cá para isso) que MAP é um poeta tardio, observo isto: é um facto que o seu primeiro livro de poemas, começa por dar, expressamente, aos mortos o lugar da fala – «Os tempos não vão bons para nós, os mortos» (TP:11) –, e que se multiplicam, ao longo de toda a obra, inúmeras ilustrações da máxima «já não é possível dizer mais nada»; além disso, há versos como este (é só um exemplo): «Cheguei demasiadamente tarde/ e já todos se tinham ido embora, / restavam papéis velhos, vidas mortas, identidade, sujidade, eternidade.» (TP:304). Ora é, precisamente, em contramão com tudo isto – e depois de ler o ensaio «Que horas são? Derivas sobre o tempo em Manuel António Pina», de Pedro Eiras (Eiras, 2020, pp145-156) – que me ocorre dizer que se a temática do tardio é uma indagação recorrente é porque MAP

13

²⁴ A expressão «superior inteligência» usa-a Osvaldo Silvestre no seu ensaio «Uma Poesia Cheia de Truques». Diz o ensaísta: «A superior inteligência desta poesia residiria assim em saber-se sida por toda a literatura, de que não seria senão um pleonasma gago ou emperrado» (Silvestre, 2001). Esta «superior inteligência», acrescentaria eu, reside também nos modos como, ao confrontar-se, no papel de escritor, com a sua própria consciência – «Escrevo aquilo que não posso,/transformo-me no que me proponho destruir./Já não é uma Literatura, é uma Fatalidade» (TP: 68) –, MAP aprende que, se «já não é possível dizer mais nada», «também não é possível ficar calado». Toda a revolução é repetição e cada instante breve é uma interrupção – «Drop out!» (TP:15), *via rupta*. (Cf. nota 21) – que ensina o escritor a voltar, sucessivamente, aos mesmos lugares, como se lhos quisesse fazer ver pela primeira vez. «O importante é saber ver» – diz Caeiro no poema XXIV. – Todas as palavras! – diz MAP, no título que exhibe num só volume a sua poesia reunida.

não é um poeta extemporâneo. Explico-me: MAP não é um poeta extemporâneo, não no sentido que glorificamos – o do Poeta que fala *fora de tempo*.²⁵ Rectifico: MAP é e não é um poeta extemporâneo – a indecibilidade não é indecisão, é uma compossibilidade intrínseca da linguagem e a incerta lógica da compossibilidade é uma das forças motrizes da pedagogia do literário de MAP – que nunca esquece a mão da morte («espaço matricial»)²⁶, nem larga a da infância. E não há senão extemporaneidade nisso. Todavia, digo, simultaneamente, que MAP não é um poeta extemporâneo porque, quando «já tudo é tudo» e «já não é possível dizer mais nada», também não nos serve de muito dizer que alguma coisa ou alguém *fala* fora de tempo, talvez nos falte perceber que não há lugar onde estar *fora*, isto é, fora do tempo de todas as palavras.²⁷ Ou há? Ou o que é extemporâneo, em MAP, é uma secreta fidelidade ao *infans* (o que não fala) – experiência *real* de um corpo, mas não do tempo, porque é *ainda sem nenhuma palavra nenhuma lembrança* – em face de um mundo que nasce a cada vida e que deixa rasto na matéria metafórica da morte (a escrita)? Isto só lá vai com palavras, mas conduzidas por esta crença [ou por uma das crenças, que fazem parte de outra, mais englobante – a da sua própria necessidade –, que se mantém anunciada desde o Apontamento 1]: «totalmente tolerante é a matéria metafórica da infância». A tolerância nunca é extemporânea, pode até ser – quem sabe? – a única coisa que vai tornando, a cada aqui e agora, a vida mais suportável.

14

[Mas há algo no poema – «Aos filhos» (TP:164) – que não pode ser ignorado, não tanto para discutirmos se vivemos ou não em tempos tardios, e se, nestes tempos, tudo o que podemos é roubar aos ladrões do passado o que ainda nos pertence.

²⁵ O expoente máximo desta ideia será Nietzsche, o filósofo que, para denunciar o pensamento extemporâneo do seu tempo, se converteu na figura por excelência do autor extemporâneo, no sentido mais mediúnico do termo.

²⁶ Com Eduardo Lourenço, li a morte – em coerência, afinal, com o próprio *fatum* literário – como o «espaço matricial» de todas as palavras de MAP (Basílio, 2017: p.124). Diz Lourenço, a propósito da poesia de MAP: «O seu espaço matricial, se paradoxo se consente, é o da morte, com minúscula e não com maiúscula como o de Antero. Também não é o da morte apavorada e doméstica de Pessoa: o daquilo que não pode ser dito — e ainda menos enfrentado — sem nos retirarmos da existência que nos supomos. É só aquilo que lá está mesmo sem se anunciar. (Lourenço, 2010: 7).

²⁷ É fascinante imaginar hipóteses de leitura para o título que MAP escolheu dar ao volume que reúne os seus livros de poemas (apenas estes). No seu ensaio «A pura falta: a pura fala» (Frias, 2018), Joana Matos Frias sublinha, logo na abertura, que «quando se reúne a obra poética de um escritor sob o título *Todas as Palavras*, há um protocolo de leitura que de imediato se estabelece, e que poderá ter consequências decisivas na aproximação subsequente a essa obra» (Frias, 2018, p.55). Entre «a ameaça de que Pina terá gasto todas as palavras que teria ao seu dispor» e a factualidade de o leitor saber que «na poesia de Pina não encontrará todas as suas palavras», a ensaísta convoca de modo profícuo, mesmo sem o referir expressamente, o *Pequeno Livro de Desmatemática* do autor, facto que enriquece substancialmente as reflexões, sempre em aberto, sobre o título que MAP escolheu dar à reunião da sua Poesia.

A inquietação é outra, porque entre ladrões, presentes e passados, sempre houve códigos de honra e a coisa tinha o seu modo de funcionamento próprio. O poema «Aos filhos», que pede para ser lido como uma carta, fala-me de outra coisa, fala-me sobre a memória do presente que passa – sobre aquilo que fica, em vez de nós, a cada instante, porque o que permanece é a ficção vital da memória do que acabou de acabar. O que deixamos em memória da nossa morte, se «Já nada nos pertence,/ nem a nossa miséria»? O que, por este andar, poderemos vir a deixar «aos filhos» não é uma herança que os acrescenta, mas uma dívida que os subtrai: «O que vos deixaremos /a vós o roubaremos.» (TP:164). Não é extemporâneo quem (se) observa assim, extemporâneo é o mesmo autor que, sem ter visto isto (só cada poema o mostra), inicia a publicação da sua Obra com outra história sobre a Viagem – a história do passarinho Fausto, que era da Sara. E é nessa história que o Fausto, a Sara, MAP e nós experimentamos pensar juntos – com a pessoa chamada George – como se fazem as mesmas coisas, mas à *maneira* do País das Pessoas de Pernas para o Ar].

Já Clóvis da Silva não tem pensamentos destes. Esse, sim, pode dizer-se que cabe inteiro no adjectivo extemporâneo²⁸ (num sentido menos consagrado do termo, é certo), o que qualifica aquele sujeito que, depois de análise aturada – a paródia também pode começar por aqui –, sentindo-se em posse de todo o saber sobre o assunto, se levanta e diz: «A poesia vai acabar». A fleuma é ditada pela conclusão, que sai espontânea, convicta da sua certeza de que é preciso pôr fim às dúvidas ou incertezas sobre qualquer eventual impacto produtivo que a Poesia possa ter no ser humano *real*. Há que enviar os poetas para lugares mais apropriados à sua função: «Observadores de pássaros», é um exemplo de improviso. Para Clóvis, «observar» deve ser (infiro) um pouco menos do que contemplação inútil e um pouco mais (por enquanto) do que perder tempo a prestar serviços a ausências e irreais.

A paródia é um jogo aliciante. Apesar de já ter subtraído a minha leitura dos textos de MAP a tendências de época ou geração²⁹, agora dá-me jeito poder falar tranquilamente do poema «A poesia vai» como uma «paródia» ao estilo da época

²⁸ Leia-se o adjectivo «extemporâneo» no sentido fornecido por qualquer dicionário: «inoportuno, inadequado, indesejável, impróprio». Sobre os poemas de Clóvis da Silva e de Slim da Silva, MAP diz isto, em entrevista: «Digo poemas embora até mesmo **a sua natureza poética me suscitasse, por vezes, algumas reservas**. Como dizem agora os putos, eram uma coisa *forex*, excessivamente *forex*. E isso foi uma forma de os assumir sem os assumir completamente.» (Pina, 2016, p. 36). Designar estes textos como «uma coisa forex», que abre reservas relativamente à «natureza poética» dos próprios poemas, tem o duplo condão de, por um lado, os descomprometer de qualquer seriedade temática por parte do autor e, por outro, de enviar os observadores de textos para o campo expressivo – mais livre e irresponsável – dos «putos». E isto há-de interessar à pedagogia do literário.

²⁹ «Uma Entrada pelo Lado de Fora – Aprendizagens gerais» (Basílio, 2017, pp.28-60)

«pós-moderna». Essa tranquilidade não dispensa, porém, que me pergunte porquê. Porquê este caminho enviesado, especificamente este – o que faz de Clóvis da Silva o palco, o actor e o espectador de toda a cena que cabe dentro do título «A poesia vai»?

Atentemos na personagem que desencadeia a aflição do observador:

Um senhor míope atendia devagar
ao balcão

A frase não evoca o homem trágico, o inquieto peregrino que indaga a origem e o destino do que é ou faz. Clóvis não se dispersa por lugares universais e muito menos se demora a especular sobre as perdas ou anseios de qualquer época, sua ou outra. Pelo tom, o poema também não se abre a qualquer ruído de agitação, excesso ou carência (ainda que a personagem exhiba alguns traços oblíquos da era da «reprodutibilidade técnica»). O certo é que «não há pressa, nem se vê ninguém a correr;/ a única coisa que corre é o tempo» (TP:282), e o tempo, aqui, é questão ao fundo, pouco audível para ouvidos desatentos.

O elemento que desencadeia o drama é «um senhor míope», simplesmente. Um senhor que atende «devagar ao balcão» de uma repartição pública, lugar comum. Talvez (com excessiva imaginação) pudéssemos vislumbrar alguns avessos de trágicos cegos literários, mas a miopia não se presta a metáforas que engrandecem a vítima, é um corriqueiro erro refractivo provocado por uma alteração da morfologia do globo ocular e a situação até já é corrigível com cirurgia; o trágico não habita lugares tão corriqueiros. Todavia, a frase abre espaço a *alguma coisa*, que não está escrita na tranquilidade informativa do enunciado, mas que chega depois, pela releitura a que nos força a desproporção dos efeitos que a figura (d)escrita provoca naquele que diz «eu perguntei»:

E a pergunta
afligiu-me tanto por dentro e por
fora da cabeça que tive que voltar a ler
toda a poesia desde o princípio do mundo.

A desmesurada aflição que a pergunta provoca naquele que a faz compele-o a uma acção, também ela desmesurada (a brevidade da formulação da tarefa a que Clóvis se determina é inversamente proporcional ao tempo que levaria a executá-la), forçando-o a virar a sua (e a nossa) atenção para trás.

Nesta passagem, tudo o que podia parecer estático revoluciona-se; saio da repartição pública para entrar na Biblioteca, onde já estou desde o início (a palavra «sair» é sempre retórica).

Apontamento 4

uma cabeça – um lugar em questão

«Penso coisas tão profundas e sinto-me tão mal
que penso que sou um Intelectual.
E penso coisas tão mal e sinto-me tão profundo
que devo ser o Maior Intelectual do Mundo!»
(Pensamento do Inventão)

Os últimos três versos do poema «A poesia vai» apontam para o lugar específico onde se tece o que poderíamos chamar – não o deixasse o riso «definitivamente prejudicado» (TP:31) – o *pathos* poético:

Uma pergunta numa cabeça.
– Como uma coroa de espinhos:
estão todos a ver onde o autor quer chegar? –

Suspendo, por agora, a pergunta final que me remete para o palco da caricatura – essa que Baudelaire, logo no primeiro parágrafo do seu *De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques*, designa como um «género singular» (Baudelaire, 1855) – , o que me faz notar que não fiquei mais perto de Baudelaire quando me propus ler o poema «A poesia vai», e vai-se vendo que fiz mal. Fica para a próxima passagem.

Voltemos à cabeça da pergunta coroadora de espinhos:

uma pergunta numa cabeça.
– Como uma coroa de espinhos

Para Hölderlin (em nome de uma vasta peregrinação), a indignância dos tempos começa quando os homens são abandonados pelos deuses. Em tempos tão distantes do berço grego e da coroação dos Poetas como mensageiros divinos, Cristo (com especial ênfase na sua paixão e morte) é a referência mais próxima (se não formos crentes, nem filósofos) do que podemos ainda conceber como representação de algo que nos transcende. É por *Ele* – pela figura *tão divina que é humana* (Caeiro colabora sempre, enviesadamente, nas leituras de MAP) – que Clóvis chega à sua própria cabeça, para a exhibir como herdeira legítima da dignidade da coroa – se não a outra, que seja a de espinhos³⁰.

estão todos a ver onde o autor quer chegar? –

³⁰ Que não se perca a escárnio em que a cena original se funda, e com eco em fundo: «Salva-te a ti mesmo» (Mc 15, 30).

A ironia da pergunta salvava-se a si mesma, não fosse Clóvis tê-la crucificado, logo de início, com os pregos da sua certeza umbilical e universalizante: «A poesia vai acabar». E sem milagre que lhe valha.

(Apontamento à margem)

Um delírio na ode, e porque não?

A coisa tem de ir por etapas. A ode é uma forma poética que versa sobre questões intemporais. Não podemos ler o poema «A poesia vai» como uma paródia sem ter em conta esta componente fundamental da ode. Depois, ainda é preciso acreditar que a pergunta «para quê poetas?» é questão intemporal da Poesia. Acertado isto, passamos à paródia que se instaura quando Clóvis da Silva se propõe indagar a função da poesia e dos poetas, relacionando-os (a ambos) com a sua actualidade (a dele, Clóvis), ou melhor, com a autoridade da sua própria cabeça.

À paródia assiste a lei dos avessos. Não sendo dado a lirismos, Clóvis não compõe um canto fúnebre, porque cantar é para os pássaros, mas sabe que a morte anda por ali. Não usa a forma da dedicatória, porque não pretende expressar gratidão, admiração ou respeito por nada nem por ninguém, apenas proclamar (anunciar em público e em voz alta) um decreto (não longo nem complexo, mas breve e transparente, que a coisa diz-se em poucas palavras, sem cerimónias, nem no tom, nem no estilo). Sobre a diferença entre público e privado está tudo dito, o que é trabalho pessoal (feito por uma pessoa) serve para servir interesses públicos.

O tópico que convoca Clóvis – a poesia – já não é matéria nobre nem digna de louvor; todavia, não sendo nem elevada, nem grandiosa, a sua linguagem tem o condão de suscitar, não reverência ou entusiasmo, mas persuasivo despreço pelo assunto em causa.

Clóvis tem atenção aos processos formais. Adaptando-a ao seu estilo, recupera a tríade da ode clássica, virando-a de pernas para o ar: no topo, o *epodo*, que oferece a conclusão ou resolução («A poesia vai acabar»); a seguir, a *antístrofe*, que já lhe reclama alguma elevação: usa figuras de linguagem para enfatizar a sua aflição pessoal e recorre à comparação grandiloquente para intensificar no ouvinte (facilitando-a) a compreensão do seu sofrimento; também convoca hipérboles poderosas, para conferir maior impacto à missão de que se incumbiu para dar resposta cabal à sua própria pergunta; depois, a *estrofe* celebra aquele que é realmente digno de homenagem e admiração: ele – o Autor – o verdadeiro guia, detentor do poder de fazer com que *to-*

dos cheguem (para quê tantos séculos?...) até onde só ele os pode levar: a resultados conclusivos, com objectividade e poder de síntese.

À falta de modelo, designaria isto como uma «metodia da Silva» (para chamarmos os bois pelos nomes, sem perder prefixos, nem sufixos eruditos). Clóvis da Silva revela que o rei vai nu e, no mesmo acto, confirma que há formas, devidamente planificadas, para ajudar os alunos a responderem com objectividade às perguntas sobre a Obra. Vejamos:

P: Qual é o assunto do Poema?

R: O assunto do Poema é que a Poesia vai acabar.

P: Qual a metodologia que o Autor utiliza para ter a certeza do que diz?

R: O Autor aplica a metodologia da leitura integral de todos os livros desde o princípio do mundo.

[A grelha sobre as figuras de estilo vem na secção «funcionamento da língua». É à parte.]

P: Qual é a conclusão a que o Autor nos quer levar?

R: O Autor quer que cheguemos todos à conclusão de que nenhum poeta fez nada pelo senhor míope.

Ainda há algum risco de insucesso escolar, mas os casos são cada vez mais raros. Um aluno mais dado à distração poderia lembrar-se de cometer o delito da dúvida e perguntar:

– Escrever odes a rouxinóis terá algum impacto no mundo dos pássaros?

Ou outro (há sempre um obnócio, com chumbo garantido):

– Táqui tá sem emprego, stora! Vai apanhar pássaros, comós poetas...

Uma forma de inacabar

*Ó, amigos, mudemos de tom!
Entoemos algo mais agradável e mais alegre.*

Friedrich Schiller, «Ode à Alegria»

– É muito mais difícil escrever sobre a literatura infantil do Pina do que sobre a Poesia dele.

– Eu que o diga! Mas assim não mudamos de tom!

– Interrompes aqui?

– E com alegria!

O que Deus quer é ver a gente aprendendo a ser capaz de ficar alegre a mais, no meio da alegria, e inda mais alegre ainda no meio da tristeza! Só assim de repente, na horinha em que se quer, de propósito – por coragem. Será?

João Guimarães Rosa. *Grande Sertão: Veredas*

20

Bibliografia³¹

Ficam os autores citados como forma de homenagem aos não citados

Bibliografia Activa

Pina, Manuel António. (2012). *Todas as Palavras – Poesia Reunida (1974-2012)*. Porto: Porto Editora

----- (1976). *O Têpluquê*. Lisboa: A Regra do Jogo

----- (1987). *O Inventão – O Maior Intelectual do Mundo*. Porto: Afrontamento

----- (2016). *Dito em Voz Alta. Entrevistas sobre literatura, isto é, sobre tudo (2000-2012)*. Org. Sousa Dias. Lisboa: Sistema Solar.

³¹ Recorri, sempre que possível, a obras que já estão integralmente disponíveis em acesso aberto.

Referências Bibliográficas Gerais

- Baptista, Abel Barros. (2019). *Obnóxió: (Cenas)*. Lisboa: Tinta da China.
- Basílio, Rita. (2017). *Manuel António Pina: uma pedagogia do literário*. Lisboa: Sistema Solar.
- Baudelaire, Charles. (1869). *Le Spleen De Paris*. Disponível em: file:///C:/Users/Utilizador/Desktop/TUDO%20MAP/SOBRE%20O%20RISO/BAUDELAIRE/baudelaire_charles_-_le_spleen_de_paris.pdf
- Baudelaire, Charles. (1868) (1855¹). *De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques*. Disponível em: <https://editions-sillage.fr/wp-content/uploads/2016/10/baudelaire-essencedurire.pdf>
- Borges, Jorge Luis. (2020) (1952¹). *Outras Inquirições*. Lisboa: Quetzal Editores
- Caeiro, Alberto. (1925). Disponível em: <http://multipessoa.net/labirinto/alberto-caeiro/3>
- Compagnon, Antoine. (1979). *La Seconde main ou le travail de la citation*. Paris: Éditions du Seuil.
- Correia, Hélia. (2012). *A Terceira Miséria*. Lisboa: Relógio D'Água.
- Deleuze, Gilles, e Guattari, Félix. 1980. Gilles Deleuze & Félix Guattari. *Capitalisme et schizophrénie. Vol II: Mille Plateaux*. [Trad. Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia.]. Paris: Les Editions de Minuit.
- Deleuze, Gilles. (2000). *Crítica e Clínica*. Trad. de Pedro Eloy Duarte. Lisboa: Edições Século XXI.
- Derrida, Jacques. (1967). *L'écriture et la différence*. Paris: Éditions du Seuil.
- Eliot, T.S. (2000). *Four Quartets*. An accurate online texto. Disponível em: <http://www.davidgorman.com/4quartets>
- Ferreira, António Gomes. (1996). *Dicionário de Latim – Português* (dicionários Editora). Porto: Porto Editora
- Frias, Joana Matos. (2018). A pura falta: a pura fala. In Basílio, Rita, & Rafael, Sónia (Org.) 2018. *Manuel António Pina, Desimaginar o Mundo. Ensaios*, p.55. Lisboa: Documenta.
- Furtado, Maria Teresa. (2001). Pão e Vinho. In Correia, Manuela (Org.). 2001. *Rosa do Mundo – 2001 Poemas Para o Futuro*, pp.1006-1008. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Heidegger, Martin. (1975). *Gesamtausgabe I. Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1914-1970. Band 5: Holzwege*. Disponível em: <https://heidegger.ru/wp-content/uploads/2019/11/5-Holzwege.pdf>
- Heidegger, Martin. (2014). *Caminhos de floresta*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Heidegger, Martin. (1962). Pourquoi des poètes? In *Chemins qui ne mènent nulle part (Holzwege)*, pp.220-261. Traduction de Wolfgang Brokmeier. Paris: Gallimard.
- Helder, Herberto. (2006). *Photomaton & Vox*. 4. ed. Lisboa: Assírio & Alvim
- Hölderlin, Friedrich. (1943). Les grandes Élegies: Le pain et le vin. A Heinse / Brot und Wein. An Heinse. In *Poèmes / Gedichte*., pp.334-347. Traduction et préface de Geneviève Bianquis. Paris: Éditions Montaigne.
- Hölderlin. (2017). *Gedichte*. In Projekt Gutenberg. *Klassische Werke von A bis Z*. Disponível em: <https://www.projekt-gutenberg.org/hoelderl/gedichte/chap115.html>
- Lispector, Clarice. (2013). Brincar de pensar. In *A Descoberta do Mundo, Crónicas*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Lourenço, Eduardo. (1994). *O Canto do Signo, Existência e Literatura (1057-1993)*, Lisboa: Presença

Lourenço, Eduardo. (2010). Manuel António Pina. A ascese do Eu. *In Jornal de Letras*, 2, 15 de Junho: 7-8.

Montaigne, Michel de. (2022). *Ensaíos, Vol. I*. Tradução de Hugo Barros, prefácio de André Gide. Silveira. Torres Vedras: Letras Errantes.

Montaigne, Michel de. (1827) (1588¹). Chapitre X, Des livres. In *Essais de Montaigne, Livre II* (publié par Duval, Amaury. 1827). Disponível em:

https://books.google.pt/books?id=bX0-AAAAYAAJ&pg=PA8&hl=pt-PT&source=gbstoc_r&cad=3#v=onepage&q&f=false

Quental, Antero. (1999) (1881¹). *A Poesia na Actualidade*. Apresentação crítica de Joaquim-Francisco Coelho. Vila do Conde: Centro de Estudos Anterianos.

Público. (2023). *Suplemento*. *Público*, 5 de Março de 2023, p.6. [No 33.º aniversário do *Jornal Público*, Ai Weiwei interveio no planeamento e montagem da edição deste suplemento].

Raquel Botelho Rodrigues. (2020). *Revista Gerador*. Disponível em: <https://gerador.eu/para-que-servem-os-poetas-em-tempos-de-indigencia/>

Rubim, Gustavo. (2018). Outra voz: modulações de sobrevivência em Manuel António Pina (37-54). In Basílio, Rita, & Rafael, Sónia (Org.) 2018. *Manuel António Pina, Desimaginar o Mundo. Ensaíos*. Lisboa: Documenta.

Rosa, João Guimarães. (1994). *Grande Sertão: Veredas*. [Epígrafe final: p.448]. Rio de Janeiro: Nova Aguilar.

Disponível em: https://joacamillopenna.files.wordpress.com/2018/03/rosa_j_g_grande_sertao_veredas.pdf

Santos, Inês Fonseca. (2004). *A Poesia de Manuel António Pina. O Encontro do Escritor com o seu Silêncio*. Dissertação de mestrado em Literatura Portuguesa. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa / Departamento de Literaturas Românicas.

Santos, Inês Fonseca. (2015). *Regressar a Casa com Manuel António Pina*. Edição alterada da Dissertação *A Poesia de Manuel António Pina. O Encontro do Escritor com o seu Silêncio*, 2004. Lisboa: Abysmo.

Silvestre, Osvaldo. (2001). Uma Poesia Cheia de Truques. [Sobre a edição da poesia completa de Manuel António Pina]. In *A Phala*, nº 90, Dezembro de 2001. Disponível em: <https://www.osvaldomanuelsilvestre.com/publicacoes/>

Silvestre, Osvaldo. (2011). Manuel António Pina – um Camões para todas as idades. In *Revista Ler*, junho de 2011.

Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/0B1smz2bB86qjMjVTMzc2QkVqZnc/view?pli=1&resourcekey=0-StdXRJqXQRC-gYvxMzin3w>