

RESISTÊNCIA DA POESIA/ RESISTÊNCIA NA POESIA¹

Rosa Maria MARTELO

Universidade do Porto

O certo é que a poesia deve, entre outras coisas,
contribuir para fundar uma sociedade mais justa.

Ruy Belo, *Na Senda da Poesia*

Regressemos a 1960, para recordar um acontecimento literário pleno de sentido. Nesse ano, Carlos de Oliveira, já então reconhecido como um dos mais notáveis escritores portugueses e um dos mais consequentes protagonistas do Neo-realismo literário, publica uma recolha de poemas intitulada *Cantata*. O livro viria a causar indisfarçável desconforto entre os neo-realistas, habituados de há muito ao empenhamento do autor e ao modo como denunciara a opressão fascista e defendera os despossuados da terra, tanto na poesia como no romance. E enquanto pela voz de João Gaspar Simões a crítica mais conservadora saudava o modo como Carlos de Oliveira finalmente “resgatava” a sua obra do que a “comprometia” e “maculava”², os *compagnons de route* do escritor interrogavam-se sobre o que lhes parecia surpreendente e desviante nos poemas de *Cantata*.

¹ Este ensaio foi elaborado no âmbito do Projecto *Interidentidades* do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Unidade I & D financiada pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia, integrada no Programa Operacional Ciência e Inovação 2010 (POCI 2010), Quadro Comunitário de Apoio III (POCI 2010-SFA-18-500). Foi lida uma versão abreviada deste texto no *Symposium Poetry and Resistance*, organizado pelo Department of Portuguese and Brazilian Studies, em colaboração com a Rede Internacioanl LyraCompoetics, Brown University, 7-8 de Outubro de 2011.

² Reproduzo mais extensamente o comentário de Gaspar Simões: «Humano nas suas emoções, nem sempre Carlos de Oliveira fora puro nas suas aspirações à poesia. O neo-realismo implícito nalguns dos seus versos, um neo-realismo de confessado propósito – é o caso de *Descida aos Infernos* –, comprometia por vezes, a beleza da obra. Com esta *Cantata* resgata-se do que porventura maculava esses versos anteriores. A imagem da estrela do mar fossilizada na pedra exprime com sublimidade a condição da poesia de Carlos de Oliveira, que ficará, na verdade, nos quadros neo-realistas como o aceno petrificado de uma das mais belas inspirações da moderna poesia portuguesa» (Simões, s. d.: 368).

De uma limpidez formal notável, rarefeitos e concisos, esses poemas eram, sem dúvida, diferentes de algumas das mais emblemáticas composições neo-realistas assinadas por Carlos de Oliveira. Contrariamente ao que acontecia com poemas como “Xácara das bruxas dançando” (*Mãe Pobre*, 1945) ou *Descida aos Infernos* (1949), não era fácil detectar em *Cantata* o estilo que fora comum na poesia empenhada do Neo-realismo: nem acessibilidade, nem comunicabilidade, nem reelaboração de formas populares, nem dimensão perlocutiva, nem tom futurizante...³ A ponto de, em 1963, este livro ter vindo a estar no centro de uma polémica entre o neo-realista José Fernandes Fafe e o então jovem poeta Gastão Cruz. Em sucessivos números do *Diário de Lisboa*, os dois polemistas iam retomando uma discussão centrada na amplitude a dar uma eventual definição de Neo-realismo, num momento em que este movimento apresentava já inequívocos sinais de dissolução. Várias vezes debatido ao longo da polémica, o livro *Cantata* surgia como uma obra na qual não era fácil identificar sinais da estratégia intervencionista desenvolvida pelos poetas neo-realistas nas décadas de 40 e 50, embora o seu autor nunca tivesse posto em causa a função de resistência social e política que sempre atribuíra tanto ao romance quanto à poesia. «“Cantata” ressuma desencanto, tristeza, cansaço... Não encontramos aí a participação no combate pela dignidade e pelas “condições da felicidade” humana», reconhecia José Fernandes Fafe, visivelmente a contragosto. Mas justificava:

Suponho que Carlos de Oliveira tem consciência disso. Tanto que nunca publicou “Cantata” separadamente. (A “plaquette” com este título resume-se a pequena tiragem, depressa esgotada nas ofertas do escritor aos amigos). Praticamente, “Cantata” só foi publicada há pouco, no volume das “Poesias”. Talvez Carlos de Oliveira tenha querido que “Mãe Pobre”, “Colheita Perdida”, “Terra de Harmonia” projectem na tristeza de “Cantata” um pouco dos seus cantos de liberdade (Fafe, 1963: 19).

A justificação não era muito convincente. Na verdade, *Cantata* marcava um efectivo processo de mudança na obra de Carlos de Oliveira, como os livros subsequentes amplamente iriam confirmar. De resto, essa mudança vinha sendo anunciada, na medida em que, ao longo da década de 50, o escritor tinha feito sucessivas críticas à secundarização da forma em função de critérios de avaliação crítica essencialmente ideológicos e pragmáticos, por parte da ortodoxia do movimento neo-realista. Se, na década de 40, Carlos de Oliveira retomara as formas da tradição popular e chegara mesmo a escrever poemas de intervenção muito imediatista, como foi o caso do poema em redondilha “Mãe Pobre”, musicado por Fernando Lopes Graça, ao qual a censura logo havia de cortar uma quadra⁴, no início da década de 60 o poeta tinha já

³ A título de exemplo, recorro o poema “Névoa”, de *Cantata*: «A morte / em flor / dos camponeses / tão chegados à terra / que são folhas / e ervas de nada / passa no vento / e eu julgo ouvir / ao longe / nos recessos da névoa / os animais feridos / do Início» (Oliveira, 2003: 164).

⁴ Sobre este poema e o modo como circulou de forma a iludir a censura, veja-se Martelo (1998: 208 e ss).

desenvolvido uma ideia diferente acerca da poesia. E essa ideia estava muito mais perto da perspectiva defendida por Gastão Cruz no contexto da polémica que estou a citar, quando este acentuava a necessidade de «transfigurar a realidade», de lutar «contra o imobilismo, contra a tola veneração do que *está*», e valorizava o papel da metáfora «como elemento básico do realismo» no campo da poesia (Cruz, 1963: 24).

A obra de Carlos de Oliveira ia manter-se em diálogo com o pensamento marxista que a norteava desde o início. E tanto assim que, no último livro que publicou, *Finisterra* (1978), o escritor voltaria a equacionar a questão de onde partira: a irredutibilidade entre lei e justiça, e o que considerava ser o erro primordial –a posse da terra. Em *Finisterra*, uma vez mais os camponeses que atravessam toda a sua obra exigirão justiça, apresentados como uma ameaça perene, como os fantasmas que assombrarão para sempre uma sociedade injusta. Todavia, do ponto de vista da poética, Carlos de Oliveira também procurara, desde cedo, superar a distância a que o realismo de matriz marxista deixara a tradição da poesia moderna, ao optar por critérios de acessibilidade e de eficácia comunicativa. E era o culminar desse processo de distanciamento que se podia ler em *Cantata*: os poemas recolhidos neste livro já não propunham um contrato de leitura realista, já não criavam qualquer ilusão de transparência discursiva, já não pugnavam explicitamente por justiça. Eram textos rarefeitos, de versos curtos e abruptos, escritos com recurso frequente a um vocabulário de raiz concreta, no qual o poeta corporizava um pensamento assumidamente materialista e dialéctico. Textos que obrigavam o leitor a deter-se nas características formais, e nos quais «a carência de quase tudo», observada por Carlos de Oliveira nos desapossados da terra (Oliveira, 1992: 588), se transformara em forma, estilo – «tatuagem», para usar um imagem do poeta (*ibid.*)–, do mesmo modo que a carência, a precaridade e a brevidade que observara na vida dos seres humanos vitimizados por outros seres humanos se tinha transformado em discurso breve, rarefeito, precário. *Cantata* exhibia, portanto, mas como linguagem, estilo, o mundo que Carlos de Oliveira sempre tinha tematizado. Em lugar de se limitar a designar esse mundo sob um contrato realista, isto é, em lugar de o designar sob a forma de um mundo reconhecível para o leitor como o seu mundo habitual, os poemas exibiam-no na estrutura desgastada dos textos, violentando a linguagem. E violentando até o passado da obra.

Neste ponto, Carlos de Oliveira afastava-se do Neo-realismo mais ortodoxo para, sem pôr em causa o materialismo e a dialéctica que sempre o tinham norteado, tomar parte activa num processo de intensificação do diálogo com a tradição da poesia moderna que seria marcante na poesia portuguesa da década de 60. Afastava-se do Neo-realismo no que este tinha de realista e anti-modernista, mas continuava a mover-se em função das suas «obsessões pessoais e sociais» (1992: 1155) de sempre, as quais, além

de tematizadas, surgiam corporizadas (somatizadas e postas à vista como forma) no tratamento da linguagem enquanto matéria susceptível de exemplificar o mundo, sem para isso precisar de recorrer à referência explícita.

Se olharmos para a poesia portuguesa publicada naqueles anos, veremos que não se tratava de uma atitude isolada. Nesse momento, a poesia portuguesa recupera a defesa da posição autonómica reivindicada pela poesia moderna –e genericamente pela arte moderna–, encarando os poemas como criações discursivas que são em si mesmas actos de resistência, independentemente da necessidade de explicitações de carácter ideológico ou de tomadas de posição política explícitas. «C’est par sa seule existence que [l’art] c’est déjà de la résistance», diz Deleuze a Claire Parnet quando esta lhe pede para desenvolver o conceito de resistência (Deleuze/ Parnet, 1988). E, nesta afirmação, é a uma ideia moderna de poesia que se regressa, é a condição autonómica da arte que é sublinhada, tanto mais que Deleuze irá enfatizar o modo como a escrita literária cria forçosamente uma outra sintaxe, uma língua estrangeira à língua, num exercício que, por natureza, é «potência de vida», «libertação da vida» (*ibid.*). Ao procurar definir o conceito de “resistência” na entrevista que estou a citar, Deleuze recupera muito concretamente, uma tese expendida num dos ensaios reunidos em *Crítica e Clínica*: «A saúde como literatura, como escrita, consiste em inventar um povo que falta» (Deleuze, 2000: 14). Assim, o «fim último da literatura» seria «distinguir no delírio essa criação de uma saúde, ou essa invenção de um povo, quer dizer, uma possibilidade de vida. Escrever por esse povo que falta». Mas Deleuze sublinha que, nesta frase, «“por” significa menos “no lugar de” do que “na intenção de”» (*idem*: 15).

Regressando a *Cantata*, poderíamos dizer que Carlos de Oliveira passara precisamente da noção (neo-realista) de escrever “no lugar de”, dando voz aos que a não têm, para a noção (modernista) de escrever “na intenção de”; ou seja, passara da valorização da resistência *na* poesia à afirmação da resistência *da* poesia. Sintoma claro desta inflexão: o progressivo desaparecimento do “nós” coral neo-realista na sua poesia. Se, como disse ainda Deleuze citando Primo Levi, «un des motifs de l’art et de la pensée c’est l’honte d’être un homme», isto é, a necessidade de perguntar «comment des hommes on pu faire ça» (Deleuze / Parnet, 1988), aí residindo a condição de resistência da arte, Carlos de Oliveira continuava sem dúvida a fazer essa pergunta –e, portanto, a escrever em intenção das vítimas, mas agora sem pretender falar no seu lugar. E o mesmo poderíamos dizer dos livros de poemas então publicados por Gastão Cruz, Fíama Hasse Pais Brandão, Luíza Neto Jorge, Armando da Silva Carvalho. Ou mesmo por Herberto Helder e Ruy Belo. Ou mesmo por Sophia de Mello Breyner Andresen, Jorge de Sena, Eugénio de Andrade e Mário Cesariny. Escrever “na intenção de” era partir do princípio de a poesia ser, em si mesma, um acto de violência e de

resistência; era valorizar a condição ontológica propriamente textual e material da escrita e a correlativa emergência de uma subjectivação mais livre, precisamente na medida em que esta surgia da experiência libertária de um discurso gerado pela experimentação e pela agramaticalidade. Mesmo Cesariny, por certo o menos textualista de todos os poetas que referi, não deixou de assinalar num texto datado de 1986:

A ciência perdeu, provavelmente por muitos tempos a vir, a sua pretensão a produto exacto e absoluto de aferição das coisas, do mesmo passo que a poesia (re)começa a exercer-se na individuação-despersonalização do enunciado. Importa não ler “despersonalização” como ela parece que aparece na invenção fernandiana: levando a uma ficção de outras-a-mesma-personalidade com cada uma delas afirmando personalidades; mas sim como real destruição do conceito e da prática da personalidade, e dos seus referentes, para emersão do indivíduo ausente de nome próprio, de tempo e de lugar [...] (Cesariny in Pascoas, 1987: 30).

Se para Cesariny este processo abre a possibilidade (romântica e surrealista) de haver um «poeta que *não escreve*, “apenas” vive» (*ibid.*), na maior parte das poéticas da década de 60, o que é enfatizado é a resultante da produção poética: um objecto, material, poemático, por natureza inacessível ao braço do carrasco. Assim, a experimentação discursiva devia fazer da obra uma espécie de ouriço, eriçado, inexpugnável, conforme a descrição de Derrida:

O poema pode enrolar-se em bola, mas fá-lo ainda para voltar os seus signos para agudos para fora. Ele pode, sem dúvida, reflectir a língua ou dizer a poesia mas nunca se refere a si mesmo, nunca se move por si [...]. A sua ocorrência irrompe sempre, ou desvia, o saber absoluto, o ser junto de si na autotelia. Este “demónio do coração” jamais se congrega, antes se perde (delírio ou mania), expõe-se à sorte, preferiria deixar-se despedaçar por aquilo que sobre ele avança (Derrida, 2003: 10).

Na imagem do poema-ouriço, proposta por Derrida, estão representados um conjunto de traços facilmente observáveis nas poéticas de 60: a meta-reflexividade, que aparentemente põe em causa a vocação referencial do poema, mas que na realidade a revê sob a forma de exemplificação literal e metafórica, já que o poema deve poder instanciar, como traços possuídos, aqueles traços que refere, literal ou metaforicamente (Goodman, 1990: 86 e ss.); a valorização da imagem e da metáfora como instrumentos de produção libertária de sentido e de conhecimento; a despolarização das identidades; e sobretudo a condição autonómica do estético.

«Ferido[s] de realidade e em busca de realidade», para retomar aqui uma formulação usada na mesma época por Paul Celan (1996: 34), estes poetas recusavam a instrumentalização ideológica da poesia, distanciavam-se de forma explícita e profundamente crítica de quaisquer formas de poesia de intervenção, mas viam na escrita a possibilidade de criação de um *espaço* (conceito, de resto, recorrente em Fiama Hasse Pais Brandão, em Herberto Helder, em Carlos de Oliveira), espaço esse sem

dúvida herdeiro da injunção rimbaldiana «la vraie vie est absente» (Rimbaud, 1999: 424), que Godard refez em *Pierrot le Fou* (1965) como «la vraie vie est ailleurs», afirmação na qual a palavra «ailleurs» mais deslocaliza do que localiza, exprimindo acima de tudo recusa e expectativa. Resistência seria, então, para voltar a Celan, o fazer «através da fractura, em contra-facção» (1996: 67). E uso intencionalmente o verbo *fazer*, em lugar de *dizer*.

Sensivelmente aquando da primeira edição de *Cantata*, Adorno publicou a conferência que viria a ficar conhecida pelo título “Engagement”, embora o primeiro título fosse mais extenso: “*Engagement* ou autonomia artística”. As posições então defendidas pelo filósofo podem ser aqui extremamente elucidativas, designadamente quando afirma que a existência de um apelo na arte não depende de haver ou não *engagement* temático (Adorno, 1984: 300), e sobretudo quando mostra que as obras ditas autónomas não estão desligadas da *praxis* e que a sua força pode residir menos na tematização da angústia do que no modo como a fazem nascer (o exemplo dado por Adorno é a escrita beckettiana). De resto, e numa formulação onde também podemos surpreender uma alusão rimbaldiana, Adorno associa as obras de arte à «production de la vraie vie» (1984: 305), alertando para o facto de a autonomia ser condição de uma relação com aquela mesma *praxis* de que, paradoxalmente, as obras de arte autónomas se afastariam: «[...] l’accent que l’on met sur l’œuvre autonome est lui-même de nature sociopolitique», faz notar Adorno. E acrescenta:

L’hypocrisie de la vraie politique ici et aujourd’hui, la rigidité de relations qui nulle part n’ont l’air de vouloir se dégeler obligent l’esprit à se réfugier dans un domaine où il n’a pas besoin de s’encanailler. Actuellement, tout le culturel, même les oeuvres honnêtes, court le risque d’être étouffé dans le brouhaha de la culture; mais au même moment on charge les oeuvres d’art de recueillir et de conserver en silence ce dont l’accès est interdit à la politique (1984: 305).

Defendendo que o comprometimento do escritor é com a coisa, e não com uma escolha (*idem*: 290), Adorno valoriza a noção de resistência, articulando-a com a exigência de uma verdadeira vida que, todavia, não pode ser antecipada: «L’art ne consiste pas à mettre en avant des alternatives, mais à résister, par la forme et rien d’autre, contre le cours du monde qui continue de menacer les hommes comme un pistolet appuyé contre leur poitrine» (Adorno, 1984: 289). É este mesmo processo que, voltando agora a Deleuze, pressupõe forçosamente «uma gramática do desequilíbrio», gerada em tensão com aquela outra gramática que regula os equilíbrios do discurso. Dito noutros termos, igualmente deleuzianos, tal processo implica uma escrita semelhante a um gaguejar na língua e não fala (cf. Deleuze: 2000: 152; 147-8). A essa outra língua (que se sobrepõe à primeira sem para isso a proscrever inteiramente, antes a desviando) chama Herberto Helder um «idioma», uma «língua dentro da própria

língua» (Helder, 2009: 562 e 572), e é nesse sentido que faz a apologia do erro em vários fragmentos de *Photomaton & Vox*. Texto maldito, texto mal dito, seria, então, para regressar uma vez mais a Deleuze, aquele que consegue «[f]azer gritar, fazer gaguejar, balbuciar, murmurar a língua nela mesma» (Deleuze, 2000: 149). Nos anos 60, a importância do silêncio (em Eugénio de Andrade, por exemplo), a erosão do verso (em Carlos de Oliveira), a fragmentação irregular da sintaxe (em Gastão Cruz e Luiza Neto Jorge), a valorização da metáfora e da imagem poética na generalidade da poesia então publicada, a experimentação formal assumida pela generalidade dos poetas, todos esses traços de escrita se prendem com esta ideia (moderna) de poesia. E se reúno nestes exemplos poetas de gerações diferentes é porque a diferença geracional não lhes impedia obviamente a contemporaneidade. Nenhum destes poetas poria em causa a equação rimbaldiana segundo a qual «la vraie vie est absente», num *ailleurs* que nenhuma ideologia ou projecto político poderia circunscrever e apontar sem lhe coarctar liberdade e potência de concretização. Nenhum destes poetas poria em causa a possibilidade de a poesia apontar para esse lugar, ainda que o apontasse como falta ou em falha. *Lugar* é, de resto, o título de um livro publicado por Herberto Helder em 1962, no qual encontramos estes versos: «Às vezes penso: o lugar é tremendo. / É sobre os mortos, além da linguagem» (Helder 2009: 152). São versos que podemos entender melhor à luz de uma passagem de *Photomaton & Vox*:

O ponto não é estabelecer um sistema de referências, instituir leis, consumir um mecanismo. Digo que o ponto é *propiciar o aparecimento de um espaço*, e exercer então sobre ele a maior violência. Como se o metal acabasse por chegar às mãos –e batê-lo depois com toda a força e todos os martelos. Até o espaço ceder, até o metal ganhar uma forma que surpreenda as próprias mãos (Helder, 2006: 79; itálicos meus).

Essa forma, sempre póstuma, surpreendente até para as mãos que lhe dão origem, é, evidentemente, o poema, compressão da linguagem que se pretende expansão de mundos. No entanto, a euforia ontológica e gnoseológica presente nas palavras de Herberto Helder reflecte um de dois caminhos possíveis. Quando Benjamin dizia que «na pessoa do *flâneur*, a inteligência vai ao mercado», sublinhando que, embora na suposição de contemplar de fora o espectáculo, o que ela efectivamente procura é já um comprador, estava a indicar um ponto de viragem a partir do qual a poesia não poderia senão ver-se no próprio seio de um processo de mercantilização (das artes, da cultura) ao qual tentará resistir (cf. Benjamin, 2000: 59). É desse ponto de viragem que nasce a modernidade pós-baudelairiana, com tudo quanto a afasta da positividade do conceito de poesia veiculado pelos românticos (pensado sobretudo do ponto de vista de uma poética da produção). E se um dos caminhos então abertos conduz à circunscrição do poético à matéria poemática como espaço de resistência já centrado na textualidade e nos seus efeitos, bem como à projecção da autonomia do estético que tão difícil fará o

diálogo do Neo-realismo com os Modernismos, outro caminho se começa então a desenhar. E esse conduzirá às sucessivas desvalorizações da poesia a que podemos assistir a partir da década de 70 do século XX, aos infortúnios da «pobre Mrs. Poesy», como lhe chama António Franco Alexandre, que também fala da poesia enquanto «arte chiar» (2001: 53), ou «duplicata», «remendo» (1996: 201), «garatuja» (1996: 275, 364). Nessa outra perspectiva, a poesia não detém o papel que a levava a conceber-se como um espaço (texto, discurso) que, embora fechado, assumia uma capacidade heurística inquestionável.

Depois dos anos 70, poetas como João Miguel Fernandes Jorge, ou, já no final do século XX, Manuel de Freitas e José Miguel Silva irão desvalorizar explicitamente a metáfora, porque «[...] [u]ma metáfora não leva a nenhum lado» (Jorge, 1988: 40), ou porque se repudia «a sua baba quente e desajustada» (Freitas, 2002: 42). Em seu lugar, estes autores vão preferir valorizar a alegoria, entendida, em sentido benjaminiano, como um modo de expressão vocacionado para substituir a epifania pela alusão a uma irredimível falta, isto é, postergando a verdadeira vida para um *ailleurs* não localizável no devir discursivo do poema. Paralelamente, importará verificar que, nas últimas décadas, em lugar da imagem poética e da afirmação do seu papel epifânico, vamos encontrar um acentuado incremento do recurso à écfrase, que permite dialogar com outra ideia de imagem, a das artes visuais e também genericamente da comunicação visual.

Se a modernidade pós-baudelairiana já trazia consigo um efeito de catábase relativamente à ideia romântica de poesia, há que reconhecer que esse efeito se agudiza na poesia das últimas décadas. E todavia, sem grandes ilusões quanto a estar inevitavelmente inserida no bruaá cultural de que falava Adorno, a poesia vai criando focos de resistência. Podemos vê-los, sob registos diferentes, em autores como Adília Lopes, Manuel de Freitas, José Miguel Silva ou Rui Lage, para apontar alguns exemplos.

No texto de apresentação do número especial dedicado pela revista *Cosmos and History: The Journal of Natural and Social Philosophy* ao tema “The Poetics of resistance”, Cornelia Gräbner e David M. J. Wood referem que a maioria dos autores dos ensaios reunidos nesse número se opõem à ideia de haver, no contexto neo-liberal, uma total assimilação da obra de arte. Os ensaístas discordam de que «art is assimilated into public discourse and political language» e de que «the artist is empowered as social actor, but disempowered as artist-and-social-actor» (2010: 6), contrapondo a estas perspectivas o que Gräbner e Wood chamam uma “autonomia porosa”: «[...] this type of autonomy differs from the Adornan approach which locates the work of art in a third space where it is safeguarded from two competing ideological poles, each of which

sought to assimilate it» (*ibid.*). Com efeito, a ideia de “autonomia porosa” remete-nos para processos de resistência menos centrados no antagonismo e na autonomia e mais interessados em explorar estratégias de subversão. Nesse mesmo número de *Cosmos and History*, Arturo Casas cita um manifesto do colectivo espanhol La Palabra Itinerante, no qual podemos ler: «The most common method among poets in resistance is guerrilla method: rapid incursions in hostile territory to achieve objectives and then return to safe ground» (Casas, 2010: 79).

Na nota que abre o livro *A Mulher-a-Dias* (2002), Adília Lopes esclarece: «A mulher-a-dias sou eu, é qualquer pessoa. [...] De resto, os meus textos são políticos, de intervenção, cerzidos com a minha vida» (Lopes, 2009: 445). Não é que Adília ignore ou desvalorize o quanto a tradição moderna nos ensinou acerca da complexidade dos processos de subjectivação em poesia; mas, situando a poesia no espaço do mundo em que vivemos, os poemas de Adília Lopes promovem a indecidibilidade entre dois contratos de leitura substancialmente diferentes, o lírico e o autobiográfico. O uso da palavra «cerzidos» na frase que citei sugere ao leitor que os poemas são *relacionáveis* com uma experiência de vida. E aí reside em grande parte a eficácia da poesia adiliana enquanto denúncia da violência e da crueldade que sistematicamente observa no mundo contemporâneo. Se o contrato autobiográfico legitima a presença temática do prosaico, do sofrimento banal e sem grande história nos poemas, entretanto as ficções líricas de Adília Lopes analisam e resgatam esse sofrimento. Mas sem pretender apagá-lo, ou distrair-nos dele. Usando e não usando, alternadamente, o pacto autobiográfico na sua poesia, Adília dialoga com a tradição moderna, ao mesmo tempo que problematiza a condição autonómica do poema. E é deste modo que produz um dos mais violentos libelos contra a normalização disciplinadora dos comportamentos no mundo contemporâneo.

Adília Lopes não é a única a recorrer a contratualizações de leitura deste tipo. Elas estão muito presentes nos poetas que começaram a escrever entre finais do século XX e inícios do século XXI, nos quais a explicitação de um vínculo entre a temática do poema e vivências assumidas como biográficas, se não exclui a deriva do processo de subjectivação inerente à poesia, também não deixa de o vincular a coordenadas vivenciais concretas. Assim acontece com o sujeito lírico, os espaços e os protagonistas da poesia de Manuel de Freitas, por exemplo. Os biografemas reconhecíveis sinalizam precisamente a autenticidade de uma estratégia de resistência ao que Carlos de Oliveira chamou um dia as «coisas desencadeadas» (1992: 581). Num texto recentíssimo, intitulado “Bartleby bar (Lisboa, década de 2010)”, Miguel Martins escreve: «Faço parte da direcção, bastante desapegada, de uma agremiação informal que tem por lema e objectivo a resistência a quanto se faz por tradição, hábito, obrigação, comodismo, etc.,

a quanto se faz sem razão ou vontade próprias» (Martins, 2011: 25). Trata-se de uma observação rigorosamente biográfica, que remete para um bar lisboeta, no qual a poesia está permanentemente presente, como o leitor facilmente confirmará, se quiser. Por isso, quando lemos num outro texto do mesmo livro, que «Oposição, Resistência e Libertação parecem-me, pois, as três palavras fundamentais quando o que está em jogo é a felicidade e a infelicidade» (9), percebemos talvez melhor que Miguel Martins recorra ao registo autobiográfico e inclua este texto num livro cujo registo se situa algures entre o poema em prosa e a meditação intimista de perfil autobiográfico.

A contaminação entre o registo lírico e o autobiográfico, que encontramos em Adília Lopes, em alguns dos livros de Ana Luísa Amaral, em Manuel de Freitas e noutros poetas que, embora de gerações diferentes, estão a publicar neste momento, bem como a contaminação entre poesia e prosa que tantas vezes exploram, particularmente Adília Lopes, a contaminação entre lirismo e narrativa, especialmente bem conseguida em José Miguel Silva, os diálogos entre a poesia e a música, entre a poesia e a fotografia, o cinema, o desenho, a pintura, frequentemente em registos efrásticos, que de algum modo respondem com outro tipo de relação com a imagem à desvalorização da imagem poética, configuram actualmente estratégias de “resistência porosa” da poesia, porquanto elas já não parecem considerar muito viável a posição autonómica, em sentido adorniano.

A noção de “autonomia porosa” pode ajudar-nos a compreender o modo de funcionamento da poesia actual e a forma como ela se foi afastando da estratégia do ouriço, para voltar à imagem de Derrida, sem deixar de manter uma estratégia de resistência. Na poesia que hoje assume um discurso mais crítico relativamente ao neo-liberalismo, podemos reconhecer um posicionamento enunciativo que não se apresenta nem como exterior a esse contexto, em sentido autonómico, nem simplesmente como interior. Para ela, já não se trata de optar entre falar *no lugar de*, como no Neo-realismo, ou *na intenção de*, como na década de 60. Trata-se de rever essas perspectivas à luz da constatação de que estamos todos *dentro de* —embora certamente não do mesmo modo. E de reconhecer que, apesar disso, a poesia continua a criar condições para a emergência de processos de subjectivação mais livres, e portanto a escrever por esse «povo que falta». Que sempre falta.

Referências bibliográficas

- ADORNO, Theodor (1984): “Engagement” (1962), em *Notes sur la littérature*. Tradução de Sibylle Muller. Paris, Flammarion.
- ALEXANDRE, António Franco (1996): *Poemas*. Lisboa, Assírio & Alvim.
- (2001): *Uma Fábula*. Lisboa, Assírio & Alvim.

- BENJAMIN, Walter (2000): “Paris, capitale do XIXe siècle”, em *Œuvres III*, Paris, Gallimard/Folio.
- CASAS, Arturo (2010): “Antagonism and subjectification in the poem of resistance”, *Cosmos and History: The Journal of Natural and Social Philosophy*, vol. 6, 2, pp. 71-81, <http://www.cosmosandhistory.org/index.php/journal/article/viewFile/202/311> (última consulta, 23-11-2011).
- CELAN, Paul (1996): *Arte Poética – O Meridiano e outros Textos*. Organização, posfácio e notas de João Barrento. Lisboa, Cotovia.
- CRUZ, Gastão (1963): “Alguns problemas do Realismo”, *Diário de Lisboa*, “Suplemento Vida Literária e Artística”, 27 de Junho, pp. 17 e 24.
- DELEUZE, Gilles (2000): *Crítica e Clínica*. Trad. de Pedro Eloy Duarte. Lisboa, Edições Sécuro XXI.
- DELEUZE, Gilles e PARNET, Claire [entrevistadora] (1988): “R comme résistance”, *L’Abécédaire*. Realização de Pierre-André Boutang, em 1988, DVD – Éditions Montparnasse.
- FAFE, José Fernandes (1963): “Resposta a Gastão Cruz”, *Diário de Lisboa*, “Suplemento Vida Literária e Artística”, 11 de Julho, pp.17 e 19.
- FREITAS, Manuel de (2002): *Game Over*. Lisboa, & etc.
- GRÄBNER, Cornelia e WOOD, David M. J. (2010): “Introduction: The Poetics of Resistance”, *Cosmos and History: The Journal of Natural and Social Philosophy*, 6/2, pp. 2-19, <http://www.cosmosandhistory.org/index.php/journal/article/viewFile/208/307> (última consulta, 23-11-2011).
- GOODMAN, Nelson (1990): *Langages de l’Art* [1968], Nîmes, Editions Jacqueline Chambon.
- HELDER, Herberto (2006): *Photomaton & Vox*. Lisboa, Assírio & Alvim, 4ª ed.
——— (2009): *Ofício Cantante*. Lisboa, Assírio & Alvim.
- JORGE, João Miguel Fernandes (1988): *Vinte e Nove Poemas* (1978), em *Obra Poética III*. Lisboa, Presença, 2ª ed.
- LOPES, Adília (2009): *Dobra*. Lisboa, Assírio & Alvim.
- MARTELO, Rosa Maria (1998): *Carlos de Oliveira e a Referência em Poesia*. Porto, Campo das Letras.
- MARTINS, Miguel (2011): *Lérias*. Lisboa, Averno.
- SIMÕES, João Gaspar (s. d.): “Carlos de Oliveira II. Cantata” (12-2-1961), em *Crítica II – Poetas contemporâneos (1938-1961)*. Lisboa, Delfos.
- OLIVEIRA, Carlos (1992): *O Aprendiz de Feiticeiro* (1971), em *Obras*. Lisboa, Caminho.
——— (2003): *Trabalho Poético* (1976). Lisboa, Assírio & Alvim.

PASCOAES, Teixeira de (1987): *Os poetas Lusíadas*, precedidos de “Reflexões sobre Teixeira de Pascoes por Joaquim de Carvalho reflectidas por Mário Cesariny”. Lisboa, Assírio & Alvim.