

VLASTIMIL VÁNEŠ

A ARTE POÉTICA: O CASO DE JOSÉ LUÍS PEIXOTO¹

*É tudo meu. Ser explosivo, sem fronteiras,
por que falsa mesquinhez me rasgaria?*
(Carlos Drummond de Andrade)

O que pensas e sentes, isso ainda não é poesia.
(Carlos Drummond de Andrade)

1. Considerações prévias

No campo da literatura o termo *arte poética* engloba, básica e geralmente, duas acepções, diferentes conceitos. Ou se pode tratar de uma escola de poética, conjunto de normas, regras, regulações e recomendações estabelecido por uma autoridade²; ou se entende sob esta locução apenas um texto, correntemente um poema, em que o poeta visa definir a sua concepção de poesia.

A este respeito, Maria de Fátima Marinho, no seu estudo “Arte poética”³, considera que:

A natureza e a função da poesia foram sempre uma preocupação em todas as épocas e em todas as culturas. Os poetas sentem necessidade de uma explicação metalinguística a fim de justificarem as múltiplas funções que atribuem à Palavra, que constitui o material principal e indispensável do seu trabalho de artesãos. É bem visível a preocupação que muitos têm em definir a sua poesia, seja através de textos que eles próprios intitulam «arte poética» seja por meios menos directos mas não menos eficazes.

¹ Este artigo tem como base, embora já quase indetectável, uma parte do nosso trabalho de licenciatura de filologia portuguesa, *A Poesia de José Luís Peixoto*, entregue em 2005.

² Não necessariamente tem que ser poeta; esta categoria com maior frequência denomina-se simplesmente *poética* ou, explicitando as suas funções, *teoria de poesia* ou *versificação*.

³ *A Poesia Portuguesa nos Meados do Século XX: Rupturas e Continuidades*, Lisboa, Editorial Caminho 1989, p. 55.

E Václav Kubín, organizador e editor do livro *Ars poetica (Das considerações sobre a arte poética desde a Antiguidade até aos nossos dias)*⁴, no seu prefácio, opina do assunto de maneira seguinte:

As considerações sobre a poesia não costumam ser motivadas por um esforço de satisfazer a curiosidade dos amantes da poesia, mas, principal e mais propriamente, por uma inclinação insistente do criador de se colocar acima de si mesmo para que desde o exterior —seja por via do discursivo e do racional, seja mediante a criação poética— ele possa alcançar os mistérios da sua própria essência poética.⁵

Estes textos metalinguísticos podem ser da mais variada índole: escritos em prosa ou em versos, em estilo lapidar ou solto, de carácter explícito ou implícito, impressionista, analítico ou apelativo, etc. (como aliás insinuam Marinho e Kubín e como os excertos reunidos pelo segundo testemunham). O objectivo deste trabalho é examinar, bastante minuciosamente, o poema “Arte poética” de José Luís Peixoto e, em seguida, tentar averiguar se as definições e procedimentos nele proclamados e praticados são válidos também para o resto da sua produção poética.

José Luís Peixoto (1974), aclamado “o mais destacado escritor português da nova geração”⁶, abre o seu livro de estreia da obra poética, *A Criança em Ruínas*⁷, com o poema “Arte poética”. A inserção deste tipo de poesia no início do primeiro livro em verso de Peixoto enuncia-nos a estrutura do livro elaborada com esmero e a premeditação meticulosa de toda a criação poética por parte do autor. Por outro lado, uma vez que não é uma prática muito frequente entre outros poetas cujas artes poéticas costumam aparecer sendo eles já um pouco mais experientes⁸, não deixa de ser interessante e meio paradoxal o facto que um jovem poeta principiante nos dá logo, no início dos inícios da sua carreira poética (omitindo as esparsas publicações jornalísticas), a sua profissão de fé. No entanto, trata-se de uma *entrée* solene em que o escritor expõe a sua suprema (porém sempre humilde) sapiência da matéria poética.

Em que consiste a arte poética de José Luís Peixoto? De imediato, no primeiro verso do poema, “o poema não tem mais que o som do seu sentido”⁹, emerge

4 Praha, Československý spisovatel 1976, p. 7.

5 A tradução é nossa.

6 HALPERN, Manuel, „O escritor de quem gostamos de gostar“, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, n.º 945, 2006, p. 6.

7 A primeira edição é de Setembro de 2001.

8 Embora certa obsessão em definir e redefinir o poético se torne cada vez mais patente nas obras dos poetas modernos, já a partir das suas primeiras criações, dado que a poesia moderna é mais uma experiência da linguagem que a da realidade (imediata), com a qual nos (e os criadores) encontramos, na literatura, só através das palavras e as suas funções, mediante o seu uso obrigatório e insubstituível.

9 PEIXOTO, José Luís, *A Criança em Ruínas*, 5.ª edição, Vila Nova de Famalicão, Quasi Edições 2003, p. 7. As restantes citações, se não aproveitemos outras fontes (o que será anotado de maneira usual), vão ser da mesma edição.

aquela declarada impossibilidade da divisão do conjunto da forma e conteúdo, do significante e significado; afirma-se a sua definida aliança indissociável e indissolúvel. Para a salientar revela-se nitidamente também na realização concreta deste verso, que parece um alexandrino clássico¹⁰, mediante a aliteração do fonema *s*: “som do seu sentido”. No seu discurso metapoético em questão, “o poema”¹¹ é para o escritor¹² tudo o autêntico ao nosso redor, tudo o verdadeiro que nos circunda, o real natural com todos os seus altos e baixos e do qual nós, os seres humanos, representamos uma importante e inconfundível parte. A referencialidade absoluta é, porém, impossível. A realidade tem que ser de alguma maneira representada. Por isso para que esse tudo do “poema” se torne poema é inevitável servir-se de palavras. E embora o sujeito se rebele contra elas, contra as suas potencialidades limitadoras, a lei é infalível: por mais que ele queira expressar (e caracterizar com isso a imensa vastidão da poesia), afinal apenas diz o que as palavras lhe permitem. Felizmente os vocábulos possibilitam sobremodo ao bom conhecedor e artesão de língua.

Para compreender o tudo imprescindível (“o poema”) torna-se uma enumeração um tanto frenética e caótica dos seus constituintes, tendo sido e continuando a ser cada elemento dessa massa fascinante vivido e sofrido. Além disso, (“o poema”) serve-se de uma repetição aparente de várias partes suas que, entretanto, no percurso do tempo e noutras circunstâncias, costumam adquirir novos valores e sentidos, outras conotações¹³.

10 O verso de doze sílabas com cesura (acento) na sexta; a primazia desta observação pertence a Dr.^a Vlasta Dufková.

11 I. é., de facto, nada menos que a poesia verbalmente expressa; a permutação é mister tomar em conta para não surgir uma confusão desnecessária. Ao usar a palavra “poema” o escritor ressalta o lado material na criação poética, e daí, o labor de poeta com a linguagem. O termo *poema* vamos empregar entre aspas versando os significados desta palavra dentro do texto peixotiano; e sem aspas ao examinar o seu texto inteiro, o poema “Arte poética”, ou ao falar das poesias em geral. Da obrigação de fazer distinção entre estes dois *poemas* de nível diferente nasce uma tensão atraente: é o poema “poema”? Finalmente, vamos utilizar a designação (“*poema*”) quando tratarmos dos dois tipos de poemas ao mesmo tempo.

12 Demo-nos conta de que o sujeito lírico (a voz poética ou o eu poético) é escritor (criador, autor ou poeta).

13 Neste contexto, convém transcrever um trecho do comentário sobre o *Nenhum Olhar* (2000), primeiro romance de Peixoto, feito por Miguel Real (REAL, Miguel, „A 2.^a parte de Levantado do Chão“, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 2000, tomado de *José Luís Peixoto: obras, imagens, imprensa e notícias, biografia, contactos e créditos* [online]. [cit. 26 de Junho de 2007]. Acessível na: <<http://www.joseluispeixoto.net>>), que se detém no estilo da escrita do autor: “(...) o uso contínuo da hipótese e da alternativa, do “como”, explorando diversas dimensões da ideia transmitida, o que obriga à disseminação da frase em contínuas disjunções e trijunções, como se sintáctica e semanticamente cada frase enunciada carecesse de explicação através de um outro movimento vocabular, (...) o uso contínuo da repetição, repetição da ideia repetindo a palavra, mas usando esta nova como uma clarificação semântica da primeira através da sua inserção num novo conjunto vocabular, por vezes num barroquismo excessivo da forma; repetição e reiteramento (...)”. Em linhas muito gerais, simplificando consideravelmente mas não sem fundamentos sólidos, no que diz respeito ao estilo do escritor, o que vale para a prosa é válido também no campo da poesia.

2. O inventário questionado(r) e as repetições frequentes

Referindo-nos a uns dos recursos estilísticos mais presentes no poema, mencionámos a enumeração “um tanto” caótica, que, por sua vez, constitui uma importante parte do equipamento formal dos surrealistas. Repetidas vezes, Perfecto E. Cuadrado, ao falar do Surrealismo português e das suas técnicas mais utilizadas na elaboração de um poema, propõe que se empregue o termo *inventário* em vez de enumeração caótica “pois nisso consiste, essencialmente, o procedimento: num inventário dos fragmentos de uma realidade previamente desarticulada”¹⁴. Contudo pôr lado a lado os elementos mais heterogêneos, desarticular e posteriormente reorganizar a realidade no texto poético a fim de criar “uma nova realidade em que descobrimos a cara oculta e fascinante do quotidiano” e de “crítica[r], implicitamente, a vulgaridade do rosto quotidiano da realidade”¹⁵ pertence, a partir de Rimbaud, aos recursos muito comuns à poesia moderna em geral como ensina Hugo Friedrich¹⁶.

O caos na enumeração no poema “Arte poética” é muito mais aparente que real. O poema não nasce do inconsciente do sujeito nem o discurso se desintegra em fragmentos descontínuos (a gramaticalidade da sintaxe frásica é mantida) nem a escolha e o emprego dos sucessivos elementos da enumeração são arbitrários¹⁷.

As palavras são escolhidas mormente do campo semântico básico (algumas vezes até arquetípico), tanto no caso dos concretos (cf. p. ex. o trecho “lê-se pão ou flor, lê-se erva / fresca e os teus lábios”, Peixoto, 2003: 7) como no dos abstratos (cf. p. ex. o segmento “é a última / lembrança de um afogado, é um pesadelo, uma angústia, esperança”¹⁸, 2003: 8), e não raras vezes relacionam-se entre si também por causa de repetições a vários níveis, ou seja, graças ao *encadeamento* como a este recurso rítmico chamou Manuel Bandeira¹⁹. Por exemplo, no segundo verso, que como um esconjuro ecoa no poema inteiro, ressalta-se por alite-

¹⁴ CUADRADO, Perfecto E., *A Única Real Tradição Viva (Antologia da Poesia Surrealista Portuguesa)*, Lisboa, Assírio & Alvim 1998, p. 48.

¹⁵ *Ibid.*, p. 48.

¹⁶ Cf. o seu livro consagrado *A estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*, publicado pela primeira vez em 1956; a edição checa consultada: *Struktura moderní lyriky: Od poloviny devatenáctého do poloviny dvacátého století*, Brno, Host 2005.

¹⁷ Seja dito de passagem que nem no caso dos surrealistas o termo *escrita automática* se pode levar completamente à letra. Perfecto E. Cuadrado lembra-se do poeta português Alexandre O’Neill que a escrita automática chamou *abandono vigiado* porque nem ela fica livre de certa censura consciente; também ela pode ser provocada pela capacidade de associação –fonética ou semântica- da palavra (cf. Cuadrado, 1998: 43–44).

¹⁸ Neste segundo verso, note-se a rima interior consoante pobre da primeira e da última palavra: *lembrança-esperança*. Neste contexto, trata-se, na verdade, dos opostos (e talvez dos sinônimos ao mesmo tempo) o que sublinha a tensão natural no vasto campo dos significados (ou “sentidos”) do “poema”.

¹⁹ Cf. BANDEIRA, Manuel, „A versificação em língua portuguesa?”, in GUIMARÃES, Júlio Castañón (org.), *Manuel Bandeira. Seleta de Prosa*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira 1997,

ração a letra *p*. A aliteração, sobretudo da letra *p* (“pão”, “punhais”, “procura”, “país”, “pai”, “papel”, “perfume”, “pomar”, “pétalas”, etc.; mas não somente, veja *p*. ex. “é perfume e é fumo”, 2003: 8) e as assonâncias (*p*. ex. “escreves sempre e sempre, em / segredo”²⁰, 2003: 7) são bastante frequentes ao longo de todo o poema.²¹

Gilberto Mendonça Teles, no seu livro *Drummond: A Estilística da Repetição*²², antes de se debruçar sobre a obra drummondiana, detém-se nas considerações gerais sobre a repetição, bem cabíveis também nesta ocasião.

O processo expressivo conhecido por repetição (reduplicação ou redôbro, o *geminatio* ou *repetitio* dos antigos retóricos, as recorrências ou formas recorrentes dos estruturalistas) constitui um dos meios mais eficazes na intensificação da linguagem de todos os tempos (...), (1970: 36).

[A repetição] proporciona uma sensação de equilíbrio em face da variedade do material da obra literária, obrigando a inteligência a transitar entre a unidade e a variedade, indo do particular ao universal e motivando uma escala de valores sugestivos de grande força intensificadora, interferindo no significante e no significado, através do valor rítmico e superlativo gerado pela cadeia de vocábulos. (1970: 48).

Voltando mais uma vez à enumeração caótica, Leo Spitzer, outro insigne romanista da língua alemã, detecta a sua base histórica na enumeração panegírica da liturgia cristã²³. Dando como os exemplos dois textos bíblicos com os nomes e atributos de Deus, Spitzer considera que:

la omnipotencia de Dios sólo puede describirse por una poderosa orquesta verbal con que el hombre procura expresar en su lenguaje aquella que transcende todo lenguaje humano. Es la inefabilidad del Dios monoteísta lo que multiplica sus nombres, como que cada nombre traduce sólo un aspecto particular de la divinidad; el monoteísmo, paradójico, pero dialécticamente necesario, lleva a esa fragmentación idiomática de lo Único. Llamar a Dios *Uno* por medio de

pp. 536–537. “Consiste encadeamento em repetir de verso a verso fonemas, palavras, frases e até um verso inteiro. (...)”

²⁰ De novo, neste caso, o apoio da assonância na aliteração do fonema *s*.

²¹ Amorim de Carvalho, no seu *Tratado de Versificação Portuguesa* (1991: 67–68), considera as assonâncias da nossa nomenclatura, quando não representam uma *harmonia imitativa*, isto é, quando não sugestionam musicalmente aquilo que o verso ou versos exprimem (cf. Carvalho, 1991: 73) como dissonâncias, “vícios principais contra a melodia”, “sonoridades desagradáveis” que podem ser provocadas, por exemplo, pela colisão ou aglomeração de consoantes ásperas (cf. na “Arte poética”, a passagem “torrão de terra”, 2003: 8) ou das letras *s*, *ç*, *ce*, *ci*, *x*, *ch*, *z*, e pelas muitas palavras em plural (os chamados versos sibilantes; cf., além dos exemplos já citados mais acima, “esculpido de sentidos e essa é a sua forma”, 2003: 7; ou “beijos, pétalas e momentos, gritos e / incertezas”, 2003: 8). Resulta óbvio que não podemos concordar com a classificação apreciativa de Carvalho; ao nosso parecer, esses recursos sonoros contribuem específica mas sempre positivamente para a melodia e o ritmo global do poema.

²² Rio de Janeiro, José Olympio Editora 1970.

²³ Cf. SPITZER, Leo, „La enumeración caótica en la poesía moderna“, in SPITZER, Leo, *Lingüística e Historia literaria*, Madrid, Gredos 1968, pp. 261–266.

todos esos nombres innumerables, para que no pueda rehuir nuestra invocación, es, en suma, un procedimiento mágico (...)²⁴.

No caso da “Arte poética”, “o poema” (lembramos que neste texto é o equivalente para a poesia) desempenha o papel de Deus, ausente na criação peixotiana. É a onipotência, onipresença e inefabilidade total da poesia que o poeta, inevitavelmente de modo fragmentário e incompleto, procura definir com contínuas paráfrases enumerativas. Ao contrário do que acontece nos textos referidos por Spitzer²⁵, “o poema” não se nomeia nem invoca nem auto-apresenta. Em ambos os casos, todavia, a magia deriva da constante inatingibilidade absoluta ou de Deus, no primeiro caso, ou da poesia, no segundo. Daí a permanente acumulação solene e ritualista de nomes ou vocativos desenvolvidos ou a definição e a redefinição do “poema” mediante uma cadeia quase incessante de atributos novos²⁶.

O inventário peixotiano *lato sensu* (em sentido de uma relação minuciosa dos elementos de um todo, não o surrealista) constrói-se cumulativamente por meio da justaposição que se aproveita sobretudo do verbo *ser* e da conjunção coordenativa aditiva *e*: “O poema é isso e isso e aquilo”. Ou, pelo contrário, mediante a expressão da negação *não*: “O poema não é isso e isso, não é aquilo”²⁷. Desta maneira enche-se o (“poema”) com coisas bastante díspares (concretos e abstratos, animados e inanimados, positivos e negativos; o subjectivo e o objectivo ou universal; tempos passado, presente e futuro; pessoas eu, tu, ela, ele e nós) e transforma-se, por conseguinte, em um armazém aonde cabe quase tudo. No entanto este tudo pertence sem excepção ao mundo humano depurado, natural e rudimentar, não ao alienatório e ficcional ou artificial, tanto no campo semântico como no material.

A enumeração e a repetição são as figuras utilizadas na poesia portuguesa em abundância desde as primeiras cantigas medievais (e estudadas desde a Antiguidade clássica)²⁸. A enumeração, até certo ponto caótica, intercambiável e contrastante²⁹, impede a monotonia e a uniformidade demasiadas nas quais a simples

²⁴ *Ibid.*, pp. 262–263.

²⁵ Cf. principalmente pp. 261, 262 e 264.

²⁶ Há, porém, na “Arte poética” mais construções sintagmáticas (cf. repetidas vezes [o poema] “lê-se”, “escreve-se”, etc.) que nos textos panegíricos, de esquema simples. Eis outro facto que impede a identificação redutora dos dois tipos de textos.

²⁷ O relevo desse tipo das duas construções sintácticas comprovam-no a estatística da frequência do aparecimento de cada palavra no poema: sem contar os artigos definidos “o(s)” / “a(s)” e a palavra “poema”, salientam a olhos vistos o verbo “ser” e os vocábulos “e” e “não”. (Convém levar em conta, porém, que nem sempre tem a negação *não* o mesmo valor. Por exemplo o trecho do primeiro verso do poema “não tem mais que” quer dizer “tem apenas”, isto é, tem a função limitadora, mas não a negativa em sentido restrito.)

²⁸ Em geral, trata-se de recursos eficazes muito comuns em todos os discursos humanos.

²⁹ Servir-se de antíteses faz parte do equipamento expressivo básico de Peixoto com o qual ele exprime a unidade complexa dialéctica do mundo, das suas partes.

repetição poderia terminar. Além disso, as duas figuras participam no sentido do simultaneísmo e da unidade complexa do poema.

3. A unidade unívoca e as minúsculas marcantes

Como acabamos de frisar no texto de José Luís Peixoto o (“poema”) é visto como um complexo totalizador. Para salientar esta abrangente unidade, totalidade, comunhão universal pela qual se cria o (“poema”) e como é entendida a poesia, o poeta serve-se só de uma estrofe, escrita como se num fôlego por se tratar de versos livres, comunicativos³⁰ e mormente por isso de grande carga emotiva; versos bastante longos (o que é outro sinal do processo cumulativo), com encaivalgamentos muito frequentes. A estrofe é dividida apenas em quatro frases cujos inícios constam de uma nova definição da poesia, todas começando de modo igual, “o poema”. A razão principal por que o (“poema”) não se desintegra em segmentos menores e (mais) independentes é que todos os seus componentes, às vezes um tanto desconexos, que o constituem tendem a um único objectivo: definir “o poema”, “força central unificadora”³¹.

A “Arte poética” começa com os versos genéricos “o poema não tem mais que o som do seu sentido / a letra p não é a primeira letra da palavra poema” (Peixoto, 2003: 7) e termina com a constatação do sujeito “eu não sei escrever a / palavra poema eu, eu só sei escrever o seu sentido” (Peixoto, 2003: 9). Nos dois casos, há ênfase posta de um lado na qualidade material de palavra / poema (“som”, “letra”, “escrever a palavra”) e de outro na semântica (“sentido”). Logo do primeiro verso, como já assinalámos anteriormente, irradia a alta tensão causada pelo par significante-significado que não pára de exalar e actuar até ao fim do poema. A partir do segundo verso acentua-se aparentemente o lado contedístico do “poema”³², o “poema” quer-se definir de maneira exaustiva e absoluta mediante a concentração dos seus significados, e o sujeito realmente acaba por concluir que “só [sabe] escrever o seu sentido”. Mas o modo pensado e adequada e detalhadamente elaborado de como o conseguiu demonstra que ele também sabe muito bem escrever a sua forma. Aliás, a união inquebrantável dialéctica está eloquentemente expressa também nas palavras finais do poema: “só sei escrever o seu sentido”³³.

³⁰ Apesar de ser um monólogo, o sujeito lírico tenta dialogar com os outros, aproximando-se deles desta maneira.

³¹ Cf. SPITZER, 1968: 268.

³² Apenas aparentemente porque o lado formalístico pede com toda a força a atenção pela nova aliteração, agora do fonema / letra *p*: “a letra *p* não é a primeira letra da palavra poema” (sem se deter noutros recursos estilísticos participantes no ritmo total do verso, como p. ex. a repetição da sílaba *-ra*).

³³ Vd. a aliteração do fonema *s*, a assonância do *e*, a afirmação paradoxal (para poder *escrever* algum sentido precisa-se conhecer obrigatoriamente a sua forma).

Além disso, o primeiro e o último versos terminam de modo igual: com a palavra “sentido”, que contém em si as acepções tanto do significado como da faculdade de perceber as sensações. São cinco os sentidos: tacto, visão, audição, paladar e olfacto, e todos eles desempenham um papel único no poema. Talvez o mais a destacar-se seja a visão devido à plasticidade sóbria das palavras e imagens e reforçada pela repetição do vocábulo “olhar” (cinco vezes) e pela materialidade salientadora do poema (ele “lê-se”, ele “escreve-se” etc.). Finalmente, não se deve esquecer os sentidos como promotores e mediadores da sensualidade. De resto, “o poema” é também “a carne salgada por dentro” (Peixoto, 2003: 8). Identificando “o poema” com o corpo “o poema” aproxima-se do mundo natural, procura apagar as fronteiras entre o representado e o que representa.

A razão de não usar as letras maiúsculas nem no início das frases³⁴ deve-se ao facto de que o poeta não quer realçar inconvenientemente nenhuma palavra, tanto no seu plano formal como no plano semântico, para não prejudicar as outras. Assim sendo, pode-se falar sobre uma democracia verbal, sobre a igualdade entre as palavras coordenadas sem nenhuma hierarquia. As minúsculas são respeitadas também no início dos versos que por isso perdem a sua maior autonomia. O texto torna-se assim ainda mais fluente, ininterrupto.

4. O relacionamento e a heterogeneidade no (“poema”)

Em repetidas ocasiões procurámos demonstrar o (“poema”) como uma unidade bastante heterogénea, como uma colagem orgânica de elementos diversos, às vezes até com sentidos opostos, às vezes colocados lado a lado pela técnica associativa, contudo sempre vigiada pela “conceptualização da forma”³⁵. Detenhamo-nos agora com mais detalhe nessa diversidade funcional.

Primeiro, vamos analisar as diferentes relações entre o sujeito e um objecto estabelecidas no texto. Na “Arte poética” peixotiana não se desenvolve o esquema simples: eu, o sujeito lírico (por mais oculto que fosse), defino directamente a minha arte poética. O poema começa com uma afirmação geral rigorosa, logo os itens definitórios se concretizam, até aparecer um “tu”³⁶. A segunda pessoa

³⁴ A única excepção em todo o livro (não contando o próprio título da colectânea) consiste na letra *A* na denominação do poema em pauta, a “Arte poética”. (Aliás, este é o único poema no livro que tem o seu próprio título.) Sobre o motivo deste desvio da regra geral do corpus estudado pode-se apenas especular. Se foi o acto consciente e planejado da parte do autor (e as novas edições do livro parecem dizer que sim) a razão talvez fundamente-se no facto de que assim (com uma solene confissão de fé) se abre oficial e publicamente não só o livro *A Criança em Ruínas* mas toda a obra poética do autor. A primeira letra da produção poética de Peixoto é ao mesmo tempo a primeira letra do alfabeto: *A*; a ordem é perfeita.

³⁵ “*Conceptualização da forma*, fenómeno geral estético que na forma realiza imediatamente um pensamento ou uma inteligibilidade de sentido. Esta inteligibilidade de sentido pode referir-se tanto à realidade física como às realidades morais e psicológicas.” (Carvalho, 1991: 74)

³⁶ (“O poema”) oscila fluentemente entre o mundo geral, não específico nem especializado,

gramatical do singular vai ganhando ao longo do poema vários significados, refere-se a distintos objectos, sempre, porém, fortemente entrelaçada, através dos sentidos, com o “eu”.

O “tu” pode ser para o receptor (não para o autor) inidentificável: um “tu” dum próximo qualquer, mas, provavelmente, por causa da carícia física (por exemplo: “as minhas mãos nos teus cabelos”, Peixoto, 2003: 9), se trate da namorada ou do namorado³⁷; ou o “tu” se refere à mãe (por exemplo: “lê-se mão de criança ou tu, mãe, que dormes / e me fizeste nascer de ti”, 2003: 7); ou ao pai (por exemplo: “silêncio / de ti, pai, que morreste em tudo”, 2003: 7). Todas essas pessoas têm a função primordial na escrita do autor. Por intermédio delas é que ele escreve ou (se) cala.

A presença e a ausência dos membros da família são repetidas vezes tematizadas no (“poema”) e pertencem aos temas mais recorrentes em toda a obra literária de Peixoto. Na maioria dos casos trata-se da sua presença em ausência; amiúde os familiares estão presentes apenas graças à memória e ao silêncio. A memória manifesta-se nas recordações do sujeito do tempo feliz de criança, quase um arquétipo do mundo pueril puro, um idílio bucólico retratado como luminoso e acolhedor, sossegado e seguro; o tempo interrompido precocemente com o encontro e com o enfrentamento da morte duma pessoa tão próxima como é o pai, por exemplo:

o poema é quando eu podia dormir até tarde nas férias
do verão e o sol entrava pela janela, o poema é onde eu
fui feliz e onde eu morri tanto (Peixoto, 2003: 7).

O silêncio tem a função comunicativa, não cala; inserido em dado contexto, aproxima-o, desenvolve-o. Por exemplo:

(...) lê-se país e mar e céu esquecido e
memória, lê-se silêncio, sim, tantas vezes, poema lê-se silêncio,
lugar que não se diz e que significa, silêncio do teu
olhar de doce menina, silêncio ao domingo entre conversas,
silêncio depois de um beijo ou de uma flor desmedida, silêncio
de ti, pai, que morreste em tudo para só existires nesse poema

e o mundo concreto da voz poética. O primeiro (o mundo erudito e estético, o da escrita) dá-nos as definições, o segundo (o mundo palpável, o do poeta jovem com família, amores e outras preocupações) desenvolve-as, exemplifica-as, cada vez mais íntimo e individualizado. Entre estes dois espaços fica uma zona de transição. Esta é universal como pessoal. Vejamos: primeiro mundo: “o poema não tem mais que o som do seu sentido, / a letra p não é a primeira letra da palavra poema, / o poema é esculpido de sentidos e essa é a sua forma”; zona de transição: “poema não se lê poema, lê-se pão ou flor, lê-se erva / fresca”; segundo mundo: “e os teus lábios” (Peixoto, 2003: 7). Estas três posições de como definir “o poema” não lutam entre si, vivem em conjunto, numa harmonia que não obedece a nenhuma regra, ou seja, o esquema do exemplo (primeiro mundo, zona de transição, segundo mundo) não é sempre respeitado. Mutuamente se complementam, e por vezes até se fundem e se interpenetram, de modo natural.

³⁷ Não há sinais alguns, no poema inteiro, se o sujeito (e esse “tu”) é masculino ou feminino.

calado, quem o pode negar?, que escreves sempre e sempre, em segredo, dentro de mim e dentro de todos os que te sofrem.³⁸ (2003: 7)

Na sequência dinâmica de aparência associativa³⁹ o silêncio expressa a presença em ausência primeiro da mãe e depois do pai. Não é possível exprimir, de modo nenhum, todas as (nem a maioria das) experiências pessoais do sujeito guardadas na memória que, por outro lado, não deixam de ter influência fundamental sobre ele⁴⁰. Importantes não são as palavras em si mas o que está por detrás delas. Deste modo recusa-se a rigidez e a inflexibilidade ocas do puro formalismo e acentua-se a vida e a vivacidade, por mais passageiras (ou universais) que sejam:

não são bibliotecas a arder de versos contados porque isso são bibliotecas a arder de versos contados e não é o poema, não é a raiz de uma palavra que julgamos conhecer porque só podemos conhecer o que possuímos e não possuímos nada (2003: 8).

“O poema” identifica-se, através do mundo do sujeito, com a complexa existência humana no passado (representado pela felicidade, a inocência e os pais)⁴¹: “o poema é quando eu não / conhecia a palavra poema, quando eu não conhecia a / letra p e comia torradas feitas no lume da cozinha do / quintal” (2003: 7–8); no presente (representado pela actividade, a escrita e o amor): “o poema é aqui, quando levanto o olhar do papel / e deixo as minhas mãos tocarem-te, quando sei, sem rimas / e sem metáforas, que te amo” (2003: 8)⁴²; e no futuro (representado pela força, a esperança e a liberdade): “o poema será quando as crianças / e os pássaros se rebelarem e, até lá, irá sendo sempre e tudo” (2003: 8)⁴³.

38 Note-se a acumulação das vogais *e* e *o* e das consoantes *d*, *t* e *r* no último verso do trecho transcrito assim como a assonância da sílaba *ta* do verso a seguir: “o poema não é esta caneta de tinta preta, não é esta voz”, com uma cadência marcante mormente no meio do verso.

39 Sobretudo no início.

40 Embora preferamos as leituras imanentes às externamente contextuais e biográficas não duvidamos da utilidade prática das segundas. Peixoto de verdade perdeu o seu pai em 1996, quando tinha 22 anos de idade não completos. A morte do pai marcou profundamente a sua escrita, tem-se tornado um dos temas mais recorrentes dele, ao lado dos motivos constantes da ausência frustrante do pai e da sua transmissão para o(s) filho(s), da sua continuação nos outros através da memória devastadora e fortificante. Deste ponto, poder-se-ia fazer uma interpretação melancólica de toda obra literária de Peixoto ou de qualquer da sua parte, a leitura da perda afectiva não superada do pai.

41 Mundo que acaba com a morte do pai.

42 O sujeito passa da criança para o adulto, dos pais aos amantes. Em muitos poemas do livro *A Criança em Ruínas* existe alta tensão entre a influência da morte do pai e do corpo sexualizado do sujeito que poderíamos traduzir como a discórdia entre o tánatos e o eros.

43 Repare-se, de novo, no esforço do poeta de abranger tudo, de não se esquecer de nada; neste caso, mediante os três tempos verbais básicos (e de facto únicos). Todos esses esquemas sistemáticos, sintéticos, abstractos e artificiais, que até agora tentámos elaborar, servem afinal de contas, apenas e só, para mostrar, mais uma vez, a con-fusão dos elementos edificantes do poema e a impossibilidade de estabelecer alguma hierarquia ou estrutura fixa nele sem que as regras percam a sua validade. Vd. ainda um outro exemplo que bem comprova o recém

Talvez numa tentativa de uma síntese final, o sujeito lírico chega à conclusão (tendo em conta a sua própria complexidade) da impossibilidade de um conhecimento inteiro do “poema” e de um ser humano que se identificam, desembocam no eu⁴⁴. O eu poético toma consciência da imensidade e (portanto) da indefinição de si mesmo e do “poema”:

a palavra poema existe para não ser escrita como eu existo
para não ser escrito, para não ser entendido, nem sequer por
mim próprio, ainda que o meu sentido esteja em todo os lugares
onde sou, o poema sou eu (2003: 8–9).

Embora tivesse tentado pôr os limites o que é e o que não é um “poema”, o sujeito lírico só conseguiu pôr uns exemplos. A vida e a poesia são coisas naturais, autênticas e como tais ilimitáveis, em definitivo indefiníveis. O enigma da poesia fica tanto mais indecifrável quanto mais se aproxima dos seres humanos.

5. A “Arte poética” como poética peixotiana?

A “Arte poética” serve de introdução à poética de José Luís Peixoto porque reflecte, de certa maneira, todos os temas e motivos importantes presentes no livro (e com umas restrições em toda sua produção literária) assim, como os mais significativos modos de como vão ser expressos no texto. Sendo a diversidade dos temas na literatura em geral bastante reduzida, não surpreende que os mais frequentes também desempenhem papel principal na criação poética do autor⁴⁵. Os temas básicos são o amor, a morte, a família, a infância, a memória, a escrita, o eu situado no mundo.

frisado: a tentativa do sujeito transformar o tempo e a pessoa verbais para o presente (com o objectivo de actualizar o passado) e para a terceira pessoa do singular (com o objectivo de esconder, generalizar o sujeito real): “[o poema] é um menino que corre num pomar para / abraçar o seu pai” (Peixoto, 2003: 8).

44 No entanto a primeira identificação do eu com o “poema”, ou, com maior precisão, o seu primeiro esboço possível, dá-se já nos versos oito e nove (Peixoto, 2003: 7): “(...) para [eu] ser palavras que não / se escrevem (...)”. Sem relevo não são nem os fins dos versos vinte e vinte e um (2003: 7): “o poema é onde eu” e “o poema é quando eu não”, respectivamente. Embora se trate nos dois casos do *enjambement*, a posição final no verso destas passagens confere-lhes certo destaque e autonomia. A personificação (ou a antropomorfização) do “poema” (cf. p. ex.: “o poema não tem estrofes, tem corpo, o poema não tem versos, / tem sangue”, 2003: 8) também ajuda a identificação no final do poema.

45 Enfocamos especialmente a estreia, *A Criança em Ruínas*, do autor, já que o seu segundo livro de poemas, *A Casa, a Escuridão*, dialoga com o seu segundo romance, *Uma Casa na Escuridão*, os dois publicados ao mesmo tempo, em Outubro de 2002, e remetendo ao idêntico universo ficcional, povoado com os mesmos personagens. Por este facto insólito, de carácter experimental, que mereceria um estudo individual, deixamos *A Casa, a Escuridão* à parte, embora também nele apareçam os temas de sempre e tratados com os mesmos recursos estilísticos. O seu terceiro livro de poesia, *Gaveta de Papéis*, está pronto a ser publicado em Abril de 2008, no entanto já é laureado com o Prémio de Poesia Daniel Faria 2008.

Uma das razões da originalidade da poesia peixotiana pode-se detectar logo no eloquente título da colectânea: a criança que sendo assim denominada leva em si os atributos do seu estado, que, no entanto, está em ruínas e que por isso deixa de ser a criança sem, porém, entrar na outra fase da vida humana, sem se tornar um ser adulto. A criança em ruínas é um homem que mantém em si a pureza e a singeleza infantis mas que simultaneamente enfrenta e absorve o mundo dos adultos, representado primeiro pela morte do pai, a seguir pela desintegração familiar, pelo amor físico, etc. A criança em ruínas é um ser humano na condição transitória, na zona da solidão, procura e incerteza, no estado exclusivo que fica próximo do domínio da poesia.

O texto “Arte poética” é, antes de mais nada, um poema autónomo. Não é o mero preceito ou modelo como os outros poemas do autor devem parecer e ser. Tendo como o tema a definição do “poema” e sendo este bastante abrangente na concepção de Peixoto, a diversidade vocabular tem que ser, necessariamente, maior que ao tratar os demais temas, limitados predominantemente no mundo subjectivo do sujeito lírico. Tanto no caso metalinguístico como nos restantes poemas a poesia peixotiana mantém-se bastante literal, com uma linguagem simples e directa; nos outros poemas, porém, devido aos temas mais restritos, a sobriedade discursiva e o despojamento vocabular são maiores. Por outro lado, esta sobriedade costuma ser perturbada pela invulgar fragmentação das frases que se desfazem nas partes significativamente independentes. Esta decomposição sintáctica não acontece na “Arte poética” onde a sintaxe tradicional, enriquecida com frequentes enumerações, é mantida o que ainda mais sublinha o carácter discursivo do poema. As enumerações e a fragmentação oracional, ao lado das repetições a vários níveis, marcam a inconfundível cadência e sonoridade da expressão poética de José Luís Peixoto.

Como o objectivo da “Arte poética” é definir o poema, o tom do poema não resulta tão pessimista como nas suas outras criações. O humorismo, contudo, falta nos dois casos. Neste aspecto, no que diz respeito à atmosfera melancólica, dolorosa e frustrante, José Luís Peixoto é o autor típico de Portugal, visto que “terá de reconhecer-se que, apesar de tudo, a tónica pessimista é dominante na literatura portuguesa”⁴⁶.

6. À guisa de conclusão

A poesia de José Luís Peixoto pode-se definir como uma lírica íntima de carácter confessional com grande carga emotiva escrita num estilo que se destaca pela economia verbal, pela simplicidade e pureza de expressão, pela “terrestre concreitude de palavras” (V. Dufková), sem lhe faltar a sugestão e a expressividade en-

⁴⁶ JÚDICE, Nuno. *Viagem por um século de literatura portuguesa*, Lisboa, Relógio D’Água Editores 1997, p. 16. Contudo será só na portuguesa? Não prevalece a negatividade e o lado escuro e obscuro na moderna poesia em geral?...

volventes. A original coerência rítmica é conseguida mormente pelo uso de dois recursos estilísticos muito comuns, a enumeração e a repetição, e pela invulgar fragmentação frásica. Nos poemas não faltam, de vez em quando, os vestígios de microrrelatos (p. ex. a morte na família, o encontro dos amantes), que lhes conferem maior propensão narrativa embora o teor lírico continue a prevalecer, inseridos nos momentos essenciais que formam cada ser humano: a infância, o amor, a morte. Nos textos peixotianos duas vozes antagónicas costumam digladiar-se: uma é a voz disfórica da negação e da ausência, a outra é a positiva da luminosidade e da vida. Às vezes apenas com a escrita o sujeito das obras vence a negação absoluta. A linguagem completa a plenitude do homem, estabelece a relação intrínseca entre ele e o mundo, que ela, de facto, ao nomear, cria, superando assim a sua função do mero veículo de expressão e privando as coisas que constituem o nosso universo (e “o poema”) de serem puros númenos.

O poema peixotiano “Arte poética” confirma de modo magistral embora como se involuntaria e um tanto disfarçadamente a regra áurea da impossível separação do conteúdo e da forma. Invocam-se e evocam-se nele, distanciadas e aproximadas pela linguagem, as coisas essenciais do mundo e da vida humana, as de maior importância para poder respirar, dentro do possível, livre e profundamente. As imagens subjectivas transcendem o universo pessoal do poeta e confluem numa visão universal das angústias, medos e paixões, em suma, das variadas sensações. Nomeando as coisas, o que é, com efeito, o acto criativo, esclarece-se ou obscurece-se o mundo (“o poema”) que elas formam.

Se colocámos na abertura do trabalho duas epígrafes de Carlos Drummond de Andrade, não foi por procurarmos identificar os textos dele com o de Peixoto. Pelo contrário. A nossa intenção foi muito mais modesta e ingénua. Foi para demonstrar que as artes poéticas podem diferir (até em dois textos que se seguem num livro de um escritor) sem deixarem de ser a grande poesia.

Bibliografia

- ANDRADE, Carlos Drummond de, *Poesia Completa*, Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar 2006.
- BANDEIRA, Manuel, „A versificação em língua portuguesa“, in GUIMARÃES, Júlio Castañon (org.), *Manuel Bandeira. Seleta de Prosa*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira 1997, pp. 533–557.
- CARVALHO, Amorim de, *Tratado de Versificação Portuguesa*, Coimbra, Livraria Almedina 1991.
- CUADRADO, Perfecto E., *A Única Real Tradição Viva (Antologia da Poesia Surrealista Portuguesa)*, Lisboa, Assírio & Alvim 1998.
- DUFKOVÁ, Vlasta, „Heslo: vpastav (José Luís Peixoto: *A Criança em Ruínas*)“, Praha 2004, 3 ps.
- Parecer do Concurso de tradução Jiří Levý 2003–04.
- FRIEDRICH, Hugo, *Struktura moderní lyriky: Od poloviny devatenáctého do poloviny dvacátého století*, Brno Host, 2005.
- HALPERN, Manuel, „O escritor de quem gostamos de gostar“, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, nº. 945, 2006, pp. 6–9.
- JÚDICE, Nuno, *Viagem por um século de literatura portuguesa*, Lisboa, Relógio D’Água Editores 1997.

- KUBÍN, Václav (ed.), *Ars poética (Z úvah o básnickém umění od starověku po dnešek)*, Praha, Československý spisovatel 1976.
- MARINHO, Maria de Fátima, *A Poesia Portuguesa nos Meados do Século XX: Rupturas e Continuidades*, Lisboa, Editorial Caminho 1989.
- PEIXOTO, José Luís, *A Criança em Ruínas*, Vila Nova de Famalicão, Quasi 2003.
- SPITZER, Leo, „La enumeración caótica en la poesía moderna“, in SPITZER, Leo, *Lingüística e Historia literaria*, Madrid, Gredos 1968, pp. 247–300.
- TELES, Gilberto Mendonça, *Drummond: A Estilística da Repetição*, Rio de Janeiro, José Olympio Editora 1970.
- VÁNĚ, Vlastimil, *A Poesia de José Luís Peixoto*, Brno 2005, 123 ps. Trabalho de licenciatura, Universidade Masaryk, Faculdade de Letras, Departamento de línguas e literaturas românicas, orientador: Mgr. Silvie Špánková.
- José Luís Peixoto: obras, imagens, imprensa e notícias, biografia, contactos e créditos* [online]. [cit. 26 de Junho de 2007]. Acessível na: <<http://www.joseluispeixoto.net>>.