

Cristina Firmino Santos

Universidade de Évora

**“Como haveremos de salgar o sal?”
A Crise da Persuasão na Poesia Contemporânea**

Não avançamos na linguagem como num caminho. Na linguagem começa-se sempre; repete-se o início como se a cada momento nos amputassem as pernas.

Gonçalo Tavares, 1, p.184

1. Persuasão e Poesia

Equacionar a persuasão na poesia contemporânea afigura-se duplamente paradoxal: por um lado, a poesia é assumidamente uma arte de minorias, com um público fiel mas relativamente restrito; por outro lado, a eventual popularidade suscita com frequência um olhar irónico, como o de Luís Quintais, por exemplo, ao poeta do centro comercial que não teme “a insuspeita casa da poesia”¹. O segundo paradoxo advém justamente da suspeição que impende sobre a linguagem já que esta nega a apropriação do que representa – “Banho lustral da ausência”² (I:106) designa-a Ruy Belo.

Se considerarmos um conceito de poesia que enfatize a dimensão crítica e auto-reflexiva da linguagem, deixa de fazer sentido pensar na literatura e especificamente na poesia como meio de promoção de valores éticos ou morais, tal como salienta Pedro Eiras³:

¹ *Duelo* (Lisboa: Cotovia, 2004), p. 41.

² Todas as citações de Ruy Belo se reportam à edição *Obra Poética* (Lisboa, Presença), indicando a numeração romana o volume, e serão indicadas no corpo do texto.

³ *A Lenta Volúpia de Cair* (Vila Nova de Famalicão: Edições Quasi, 2007), pp. 18-19.

O poema não é atrito, mas no poema acontece atrito. O poema não informa, não comunica, não ensina, não enriquece; se obviamente também faz isso tudo, não o faz enquanto poema. Enquanto poema, ele resiste, demora, articula diferenças e distâncias.

A concepção do poema como força de resistência ou de atrito (em sintonia também com Silvina Rodrigues Lopes) exige a consideração de um constante processo de diferimento entre quem escreve e se relê (ou desconhece) no que escreve, entre o leitor e poema.

Sendo inegável a impossibilidade de compreender a literatura sem a persuasividade retórica reportável ao *modus operandi* de cada escritor, tal não significa, por seu turno, fomentar uma utopia comunicacional entre escritor e leitor ou a concepção do escritor como um sedutor em absoluto controlo de todos os mecanismos retóricos da eficácia persuasiva. Esse potencial encanto é mesmo assinalado como particularmente perigoso por autores como W. H. Auden que recusaram com veemência a vertente encantatória e alienante da arte: “A Poesia não é magia. O único modo de entender que a poesia, ou qualquer outra das artes, pode ter um ulterior propósito, é, dizendo a verdade, desencantando e desintoxicando.”⁴ No entanto, cabe-me notar que a insistência radical na desmistificação corre o risco de ser tão programática como a vertente que visa combater, além de que se pressupõe uma linguagem neutra, imune aos equívocos e imperfeições que lhe são próprias.

Pelo contrário, a recusa de ardis fáceis para conquistar os leitores significa assumir a actividade artística como um gesto de desafio e de boicote das expectativas mais imediatas do leitor, exigindo-lhe mais esforço interpretativo e empenhamento. É também nesta óptica que se posiciona Rui Chafes⁵, ao falar da decepção deliberada na sua escultura e da necessidade de se situar “entre”, de molde a instaurar uma permanente desestabilização no espectador:

Acredito que é essencial haver decepção na arte: a arte forte é aquela que não promete nada. Vejo no trabalho do Pedro [Costa] essa decepção permanente,

⁴ W. H. Auden, *The Dyer's Hand* (New York: Vintage International, 1989), p. 27.

⁵ Rui Chafes e Pedro Costa, *Fora/Out!* (Porto: Museu Serralves, 2007), p. 111.

não há nada a oferecer. O meu trabalho situa-se nessa esquina, nesse “entre”; isto passa por dar e tirar permanentemente, abrir e fechar a porta, convocar mas não cumprir, isto é uma cadeira mas não te podes sentar, isto é um banco mas não é aquilo que tu pensas, é outra coisa. Estar permanentemente “entre” é como um sistema de camuflagem, como pegar num bloco de madeira e pintá-lo como granito.

Por seu turno Ruy Belo “encontra a expressão criativa em dificuldades tácticas”⁶, ao recorrer, por exemplo, às alusões, sobretudo as literárias (de um horizonte muito vasto), mas ainda históricas e culturais, alusões muitas vezes ou na língua original, ou alteradas (pela ironia, pelo pastiche, pela montagem paradoxal de alusões diferentes). Além disso, a estrutura versificatória amiúde se pauta pela justaposição de frases aparentemente desligadas entre si e em que, apesar da coordenação sintáctica, a elipse é dominante, gerando também o efeito de *obscuritas*. Deste modo, a conectividade entre os núcleos semânticos do poema tem que ser construída pelo intérprete.

De tudo isto resulta uma leitura em *rallentando* pela exigência imposta às capacidades de reconhecimento e conexão das alusões no novo contexto que a poesia de Ruy Belo institui e a necessidade de intuir o sentido dos diferentes núcleos semânticos, de interpretar a fala poética, muitas vezes de considerável extensão como nos poemas longos. Poderá dizer-se que Ruy Belo selecciona e vincula desta forma os leitores à sua poesia.

Simultaneamente, ao construir um discurso poético estilizado, composto pelos resquícios de um domínio cultural *maxime* (cf. “e os detritos são o último vestígio de uma raça”), o poeta circunscreve-se a um tempo e lugar de decadência e de crise no qual procura constantemente situar-se e situar-nos. O enfraquecimento da Palavra (tomada no seu sentido etimológico como eficaz e exemplar) é revelado quer pela pergunta – “Como haveremos de salgar o sal?” (I:91), quer pela injunção bíblica – “Factores verbi simus non auditores tantum” (I: 85). Se é evidente a dimensão auto-reflexiva destas alusões, inicialmente

⁶ George Steiner, “On Difficulty”, in *On Difficulty and Other Essays*: (Oxford: Oxford Press, 1980), p. 35.

visando poetas e pregadores, ela agudiza-se neste novo contexto pois atinge agora quem enuncia estes versos no tempo presente. A pergunta retórica e pleonástica, decalcada do Evangelho de S. Mateus e do “Sermão de S. António aos Peixes” de Padre António Vieira, – “Como haveremos de salgar o sal?” ecoa implicitamente ao longo de toda a poesia de Ruy Belo como questão premente e insolúvel. O objectivo deste ensaio será, sobretudo, averiguar o modo como, na poesia de Ruy Belo se enuncia a crise da persuasão, a declarada falência ou inutilidade da poesia sem que o poeta ponha em causa a necessidade, apesar de tudo, de continuar a escrever e a ser lido.

Ora, é neste contexto defectivo, em que a poesia se confronta e dá voz à ruína da grande arte do passado e em que tudo “soma e segue”, que colhe a sua pertinência a consideração do poema “Na Morte de Marilyn” (do livro *Transporte no Tempo*). Com efeito, numa época como a contemporânea, marcada pela influência dominante das imagens em especial as de aspecto glamoroso, o suicídio de Marilyn no auge do sucesso mediático é o pretexto ideal para sublinhar o poder da imagem (e da representação artística em geral) que, ao mesmo tempo que consagra e mitifica, também destrói quem é representado. A decisão de morrer aparece, para Marilyn como para Ruy Belo, segundo veremos, como o gesto derradeiro e mínimo de insubordinação e controlo face à manipulação irrefreável de que se é alvo.

2. O *glamour* fatal de Marilyn

No poema “Na Morte de Marilyn” a perspectiva adoptada é a de surpreender Marilyn “do outro lado do espelho”, afectada pela imagem reflectida pelos *media*, pelo cinema, pela pintura (onde se destaca Andy Warhol, entre outros). Com efeito, a proliferação de imagens de Marilyn é decisiva para a sua existência pública e para a sua constituição como mito da beleza feminina e objecto de adoração. Veja-se o início do poema:

Morreu a mais bela mulher do mundo
tão bela que não só era assim bela
como mais que chamar-lhe marilyn

devíamos mas era reservar apenas para ela
o seco sóbrio simples nome de mulher
em vez de marilyn dizer mulher
Não havia no fundo em todo o mundo outra mulher
mas ingeriu demasiados barbitúricos

Marilyn é, num tom veladamente irónico, tomada como o equivalente da Vénus no século XX, uma Vénus criada pelo Olimpo de Hollywood e pela cultura popular, num mundo que prescindiu dos deuses da antiguidade e fabrica os seus próprios deuses dolorosamente humanos.

Ora, a adversativa no final dos versos que citei revela o efeito perverso do *glamour* na medida em que provoca a morte a quem o protagoniza. O facto de o poema se situar entre a decisão de morrer e a consumação da morte parecerá familiar aos leitores de Ruy Belo, já que reiteradamente só na queda, na dor, na perda, na proximidade da morte ou já do outro lado dela, isto é, tarde demais, a aprendizagem (muito na primeira pessoa) se faz na sua poesia. A disparidade entre o uso que o grande público faz da imagem de Marilyn e o efeito devastador que esse duplo – a imagem mais comum dela – lhe causa é uma das vertentes acentuadas:

estava tão sozinha que pensou que a não amavam
que todos afinal a utilizavam
que viam por trás dela a mais comum imagem dela
a cara o corpo de mulher que urge adjectivar
mesmo que seja bela o adjectivo a empregar
que em vez de ver um todo se decida dissecar
analisar partir multiplicar em partes (II: 53)

O reverso da mediação mediática é uma desumanização traduzida no desmembramento operado na sua imagem – ao invés de um todo com sentido a proliferação desenfreada de simulacros confunde quem se procura ver ao espelho e se desconhece (“suspeitou que tinha errado a vida”). Seria caso para perguntar, como Edgar Morin⁷:

⁷ Morin, Edgar, “O Crepúsculo do *Star System*” in *Glamour – Arte Seduzida e Sedutora* (Lisboa: Público/ Fundação Serralves, Isabel Carlos (ed.), 2005), p. 53.

Embora a estrela de cinema se tenha alimentado do seu “duplo”, da sua imagem, será que talvez tenham chegado os tempos em que o duplo, em vez de dar a imortalidade, se transforma no aviso de morte, como o retrato de Dorian Gray o duplo hoffmaniano ou dostoiévskiano?

Com efeito, o duplo revela a condição mortal e solitária de quem é representado, morrer significa, nos termos do poema, dispor “do direito ao uso e ao abuso de ser bela”. O poema revela mesmo os paradoxos mais gritantes do estrelato artístico pois nega constantemente o que afirma: o grau superlativo da beleza e mistificação acaba por equivaler ao grau superlativo de solidão, dor e violência; já a proliferação significa o esvaziamento. Curiosamente, o modo de interpretação formal que consiste em “dissecar/ analisar partir multiplicar em partes” em detrimento do todo tem como alvo não só efeito perverso da arte movida pela sedução fácil do *glamour*, como inclusive os diferentes movimentos da teoria literária do século vinte que levaram mais longe que nunca a ideia da arte como processo, construção ou máquina.

Se a especularidade artística é incontornavelmente uma mistificação que a intransitividade do gesto suicidário sublinha, o que dizer da atracção exercida junto do grande público – aquele que se deixou seduzir pela “mais bela mulher do mundo”? A arte do *glamour* não terá, antes, um efeito perverso?

A sedução exercida por Marilyn poderia ser pensada como uma descrição do fascínio da arte; a fala que Íris Murdoch⁸ atribui à personagem Platão, na sua peça *Arte e Eros – Um diálogo sobre a Arte* reforça isto mesmo:

Sim. Chamemos-lhe Eros. A arte vem do mais fundo da alma, onde habita uma grande força, e essa força é a pulsão sexual e o amor e o desejo... desejo de poder, desejo de posse, desejo sexual, desejo de beleza, desejo de conhecimento, desejo de Deus... o que nos torna bons ou maus... e sem essa força não há arte, nem ciência tampouco, nem... nem homens... sem Eros os homens são fantasmas, Mas com Eros, o homem pode ser... ou um demónio ou ...Sócrates.

⁸ Murdoch, Íris, “Arte e Eros, Um Diálogo sobre a Arte”, in *Acasto* (Lisboa: Cotovia, 1990), p. 62.

A força propulsora em causa não obsta a que sejam justamente os efeitos potencialmente nefastos da arte advindos do mau uso que o artista pode fazer do seu poder que preocupam Platão – o autor de *A República* e a personagem ficcional de Íris Murdoch na já referida obra. Donald Kuspitt, no ensaio intitulado “O Problema da Arte na Era do Glamour”⁹, procura esclarecer a atracção pelo glamour como decorrente de um vazio narcísico, vejamos a passagem:

O aspecto (...) passa a ter uma espécie de propósito eudemonístico: existe para que nos sintamos satisfeitos connosco próprios, tem uma utilidade narcísica (...) Assim, consumimos o objecto artístico de aspecto glamoroso para satisfazer uma necessidade psíquica profunda, necessidade particularmente premente neste nosso mundo árido que oferece poucos consolos narcisistas e decerto nenhum transcendente.

No entanto, a ênfase na morte (suicídio) de Marilyn revela, pelo contrário, o distanciamento crítico do poeta face à componente fortemente apelativa, sedutora e eufórica e, ao mesmo tempo, fatal (no duplo sentido – decisivo e mortífero) de certa arte contemporânea que encontra o seu emblema na promoção mediática de Marilyn.

Por seu turno, Marilyn pode surgir também como interposta forma do escritor falar da volúpia da morte e da queda que a escrita para si figura. A representação e fixação de uma imagem factícia que se torna pública faz sentido ser também reportada ao poeta que escreve e publica e se vai tornando, para quem o lê, o *Homem de Palavra(s)*, retomando o título de um dos seus livros. Este título exhibe por um lado, a estranheza da junção paradoxal entre o humano e o linguístico, e, por outro lado, devido ao determinante no plural a acentuar a permanente mutação e incerteza, suscita a consciência de uma falha representacional concomitante com o não reconhecimento. Leiam-se a este propósito os versos: “*Onde estarei eu dos versos daqui a pouco?/ Terei eu casa onde reter tudo isto/ ou serei sempre somente esta instabilidade?* (I:156).

⁹ Kuspitt, Donald, “O Problema da Arte na Era do Glamour”, in *Glamour – Arte Seduzida e Sedutora* (Lisboa: Público/ Fundação Serralves, Isabel Carlos (ed.), 2005), p. 20.

Fica implícito que apenas a morte (enquanto espaço utópico onde se projecta o que o presente nega) poderá tornar o *Homem de Palavra(s)* em **homem de palavra** e oferecer-se como “casa”, sentido ou lugar de circunscrição, na medida em que passa a coincidir com *Todos os Poemas*.

O poema “Não sei Nada” concretiza com mais amplitude esta ideia ao focar em primeiro plano a perda de autonomia objectiva do poeta à medida que escreve e que se torna coextensivo da sua própria escrita. Mais do que um acto intencional de sedução, está em causa, no acto de escrita e de leitura, uma experiência de desapropriação, uma metamorfose alterizante que o acto interpretativo pressupõe e que une o escritor e o seu leitor.

3. Alguém que me procure...

Pela sua brevidade vale a pela lembrar integralmente o poema em prosa “Não sei nada”:

Não Sei Nada

Conheço as palavras pelo dorso. Outro, no meu lugar, diria que sou um domador de palavras. Mas só eu – eu e os meus irmãos – sei em que medida sou domado por elas. A iniciativa pertence-lhes. São elas que conduzem o meu trenó sem chicote, nem rédeas, nem caminho determinado antes da grande aventura.

Sim. Conheço as palavras. Tenho um vocabulário próprio. O que sofri, o que vim a saber com muito esforço fez inchar, rolar umas sobre as outras as palavras. As palavras são seixos que rolo na boca antes de as soltar. São pesadas e caem. São o contrário dos pássaros, embora «pássaro» seja uma das palavras. A minha vida passou para o dicionário que sou. A vida não interessa. Alguém que me procure tem de começar – e de se ficar – pelas palavras. Através das várias relações de vizinhança, entre elas estabelecidas no poema, talvez venha a saber alguma coisa. Até não saber nada como eu não sei.(I: 180)

Este poema pode entender-se como a descrição do processo múltiplo e irreversível – uma metamorfose – em que se traduz o acto de escrita e também, por sua vez, o de leitura (a perífrase “Alguém que me procure”

designa claramente o leitor). Importa-nos, assim, averiguar, como, na perspectiva de Ruy Belo, se aprende com ou através da poesia, isto é, quais os seus efeitos.

Curiosamente, a veemência do acto criativo e do acto de leitura tem mesmo como correlato maior, em “Não sei nada”, a contestação de um saber prévio¹⁰, redutível a uma teoria hermenêutica para decifrar e assim dominar a literatura. Há mesmo o investimento no acto da escrita enquanto poder generativo que repudia a anterioridade da “vida”.

Ao representar-se figuralmente o acto da escrita como uma viagem (trenó/neve) para “chegar a sítio nenhum” (II:173) – isto é, sem finalidade e sem o controle do viajante – passa a inscrever a indeterminação e a incerteza entre sujeito e objecto e entre viajante e instrumento da viagem. Ao mesmo tempo, a animalização metafórica das “palavras” e a derrogação da autoridade única de quem escreve (que não se assume como “domador” mas como “domado”) deixa antever a natureza coerciva da linguagem sobre quem a usa, tornando-a comparável a uma experiência de abandono ou de esvaimento e a uma arte de morrer. A actividade poética afigura-se, então, um processo cognitivo e vincutivo irreversível, em sintonia com Donald Davidson quando afirma “apagámos a fronteira entre conhecer uma linguagem e sabermos orientar-nos no mundo em geral.”¹¹

A dimensão actuante da escrita (e da leitura), no segundo parágrafo, é vivamente criada pelo aspecto durativo das acções a indiciar processos metafóricos em curso: as palavras que se tornam pedras, a enunciação poética que se reconfigura como o rolar seixos na boca, a vida que se converte num dicionário, o leitor que procura interpretar. O mais extraordinário deste segundo parágrafo é o facto da enunciação

¹⁰ Antes de ler aqui uma apologia simplista da negação de qualquer saber prévio (até porque a *tabula rasa* seria uma utopia e uma impossibilidade lógica), é importante reparar que Ruy Belo, em outros lugares da sua obra, salienta que a poesia se aprende e que é necessário ao escritor dominar os processos de escrita ainda que para mais tarde os desconstruir e questionar. Logo, essa desaprendizagem constitui o desafio maior até porque implica a ideia de que a literatura não deve ser avaliada pelo conteúdo social, político ou histórico fiáveis.

¹¹ “A Nice Derangement of Epitaphs”, in *Philosophical Grounds of Rationality* (Oxford: Clarendon Press, Richard Grandy (ed.) 1986), p. 160.

poética se apresentar como acto de petrificação em acção: no lugar em simultâneo de agente e paciente da sua acção, uma espécie de “estátua viva”. A diferença face a muitos outros auto-epitáfios presentes na obra de Ruy Belo consiste na exibição da natureza monstruosa e heteróclita do “eu dos versos”, que surge como produto das metáforas (“pedra” conta-se entre as mais recorrentes) a que a sua poesia recorre.

Ora, ao adoptar a “imutável voz possível às inscrições pétreas” (II:230), Ruy Belo parece dissimular um drama central na poesia de Fernando Pessoa e que a sua poesia reescreve intensamente – o de estar consciente da sua inconsciência, veja-se o desejo paradoxal expresso no final de “Meditação Montana” “Oxalá este insensível eu sentisse o que decerto sentem/ essas coisas sensíveis e sentimentais/ que são os impassíveis implacáveis minerais” (II:55) e o anseio de Pessoa, por exemplo, em “Aquela pobre ceifeira”: “Áh quem me dera ter a tua alegre inconsciência e a consciência disso”.

Esta metamorfose auto-punitiva, por onde passa certamente a memória das *Metamorfoses* de Ovídio, sublinha também o acto criativo como gesto autobiográfico e como suicídio (“ao escrever mato-me e mato”). Como tal, ao escrever descreve-se e passa a depender também das “palavras” que o constituem. Quer isto dizer que Ruy Belo não se recria sem condicionalismos, está em certa medida constringido pelo “sistema de referência” que a sua poesia e a memória das palavras também lhe impõe. Um exemplo flagrante disto encontra-se no poema “A minha tarde”. Aí o exercício ficcional de construir um lugar e um tempo idílicos, passíveis de reconfigurar a imagem do “eu”, é obliterado pelo tópico do passar das aves. Este está incontornavelmente vinculado a uma tradição poética que o reitera enquanto imagem da passagem do tempo e inviabiliza a ficção do novo: “passam as aves em seu voo rasante/ desde sá de miranda até jorge de sena/ E o tempo passa assim. Sou eu e o passado/ Era novo. Não tenho a razão pelo meu lado” (I:152).

Na verdade, grande parte da sua poesia é impulsionada a transfigurar a mudez constitutiva de figuras imobilizadas em estátuas, quadros, fotografias ou simplesmente na memória numa voz póstuma. O poema “Na Morte de Marilyn” referido na anterior secção é mais um exemplo de uma extensa galeria. Esse diferimento não só desmistifica uma

comunicação com o mundo como dá a ver a origem enquanto resultado de uma acção indirecta e posterior que se concretiza no acto poético.

Do mesmo modo que a escrita pressupõe a “morte” do objecto para dele se ocupar e o reconfigurar postumamente, também a leitura pressupõe uma reconstituição ulterior que não reconhece de todo a prioridade da biografia, do culto pessoal ou das motivações ocultas sobre a escrita. É que não tendo os leitores acesso à mente de quem escreve resta-lhes imaginar os autores através das “pistas” que nos deixam – no caso de Ruy Belo como escritor, as “falsas pistas” encontram-se na sua poesia toda. Aprender a sua poesia passa pelo reconhecimento do “vocabulário” ou do “dicionário que sou”. Neste ponto, a expressão “Tenho um vocabulário próprio” pode prestar-se a equívocos. Ruy Belo não se refere aqui a uma linguagem privada¹² (uma impossibilidade lógica como Wittgenstein o reitera), antes enfatiza o gesto da apropriação poética como uso idiossincrático das palavras com uma referência comum (uma espécie de “ideolecto”). Neste sentido, o leitor está na posição do estranho que vai ganhando familiaridade com o universo linguístico em que entra gradualmente e é face ao contexto global (a obra) que reconstitui crenças, imputa intenções e sentidos e os reúne num nome – Ruy Belo. Por isso, o ressurgimento (ou poderia dizer ressurreição) do poeta ocorre postumamente através da interpretação e é o produto de um esforço construído sobre a negatividade da visão do homem – “Alguém que me procure tem de começar e de se ficar pelas palavras”. A ideia da literatura como conversa recíproca fica afectada por esta dissemetria e intransitividade que procurei notar.

A crise da persuasão, glosada por Ruy Belo em muitos lugares e emblematicamente enfatizada na pergunta retórica – “Como haveremos de salgar o sal?” – leva o autor a recusar os mecanismos persuasivos fáceis, que se impõem invasivamente em prol de uma persuasão indirecta – a da arte que tece desafios constantes à nossa inteligência e sensibilidade e nos faz sentir o espaço de silêncio que rodeia as palavras.

¹² A particularização tem muitos limites, os casos de James Joyce (*Finnegans Wake*) ou Mallarmé nas suas últimas obras mostram que quando se leva a experiência da escrita para além dos limites da comunicabilidade ela deixa de ser inteligível.