

“A MÚSICA DO MUNDO”: MODOS DA CRIAÇÃO POÉTICA EM *O BARCO VAZIO*, DE JOÃO MIGUEL FERNANDES JORGE

A corrente trouxe de novo a canção
do remador.
O regresso dos remos cegando as águas
do mar.
A voz, baixinho, verso a verso
pelo cair de março, p’lo abrir da noite.

Na perfeição do ritmo, na economia da linguagem, na necessidade com que as palavras se suscitam e se evocam, na limpidez e na fragilidade da sua unidade emocional, os versos citados são emblemáticos da poesia de João Miguel Fernandes Jorge. E ainda: o poema como trabalho da memória e a sua expressão na analogia do fluir do tempo no fluir da água (“o tempo é qualquer coisa / que tem a ver com água”, diz já um dos primeiros poemas publicados pelo autor), a intimidade da palavra poética ouvida como um sussurro, quase só como uma prega do silêncio, e a atmosfera crepuscular da metamorfose do real, ou da sua memória, em poema. Porque tudo isto é visível nestes versos como o é, em geral, na poesia de J. M. Fernandes Jorge, tomo-os como uma escolha possível para iniciar uma apreciação da obra do autor — uma apreciação que centrarei no seu mais recente livro de poemas, *O Barco Vazio* (Editorial Presença, 1994) ¹.

¹ À data da conclusão deste artigo, em Março de 1996. Os quatro parágrafos finais do presente artigo foram integrados, em tradução francesa, no prefácio que redigi para *Presque un Bateau Vide, Poèmes par João Miguel Fernandes Jorge*, L’Escampette, Bordéus, 1996.

Mas não os escolhi só pelo que eles mostram. Também pelo que não mostram. Ou melhor: pelo que neles não é óbvio, pelo menos à primeira vista, e isto em boa parte porque, para mais concisamente exemplificar os referidos traços dominantes da poesia de J. M. Fernandes Jorge, não transcrevi a primeira estrofe do poema a que pertencem (o primeiro poema da secção “Março, os remadores no Douro”). Faço-o agora, com uma advertência, que é também mais uma justificação para a sua omissão inicial: independentemente da forma como contribui para a configuração própria do presente poema, esta primeira estrofe, pelo modo como esclarece a continuidade discursiva dos versos seguintes (acima citados), ocupa um lugar estrutural que frequentemente se expressa como uma ausência, ou um silêncio, nos poemas do autor, pelo que não é, a este título, ilustrativa, podendo ser contudo didáctica (falo do didacticismo de uma Arte Poética).

O barco
 o barco do remador
 rasando a superfície das águas
 foi perder-se
 ao longe.
 Levou as desenhadas veias do braço
 uma e outra vez
 outra vez ainda, guarda-o
 distante olhar.

A canção de que fala a segunda estrofe do poema, a voz que aí se ouve, “verso a verso”, não é a de um qualquer remador que canta, não é nenhuma voz humana, como a leitura isolada daqueles versos poderia fazer crer (embora nunca o implicasse — o único exemplo dessa canção que retorna é “O regresso dos remos, cegando as águas / do mar”). A primeira estrofe é disso esclarecimento suficiente, ao apresentar “o barco do remador / rasando a superfície das águas” e “as desenhadas veias do braço” como objectos únicos da atenção. Após o intervalo que se segue à primeira estrofe, um intervalo de espaço que é objectivamente um intervalo de tempo, são esses os objectos que a memória traz de novo, representados no “regresso dos remos” e configurados como canção ou voz, ou como poema.

Mas o segundo tempo, o tempo da memória que é o da segunda estrofe, nada acrescenta à experiência relatada na primeira estrofe, de resto

uma experiência que já então se institui em memória, quer pelos tempos verbais utilizados (“foi perder-se”, “levou”), quer pela definitiva localização da experiência no passado dada pelo tom nostálgico do fecho da estrofe (“guarda-o / distante olhar”), onde a palavra “distante” qualifica um duplo sentido de perda: a perda na distância do espaço de um real que se não partilha, apenas se olha, e a perda na distância do tempo de uma experiência só viva, guardada, na memória. E nem sequer a metamorfose do real em poema é exclusiva operação da memória. Embora seja pela memória que o real se torna canção e voz, ou seja, se torna audível como linguagem, a manifestação desse real em verso, literalmente em retorno, ou repetição, já existia ao tempo da experiência visual que é a da primeira estrofe, onde os objectos da atenção se manifestam já como repetição, como verso: “O barco / o barco do remador”, “Levou as desenhadas veias do braço / uma e outra vez / outra vez ainda”. Na memorização visual de que a primeira estrofe dá conta o real é já verso, e o poema responde a este ritmo das coisas com um ritmo das coisas, sincopado, de versos desiguais, cada um deles determinado pela imagem visual que veicula, ou por quanto demora a dizê-la.

Por isso o tempo entre a primeira e a segunda estrofe não é tanto o tempo que medeia entre a experiência e a sua memória, mas é mais o tempo entre duas memórias. Formalmente, a mudança operada é uma deslocação sinestésica, da visão à canção, do olhar à voz; estilisticamente, a dicção efectua essa mudança passando de um ritmo visual a um ritmo auditivo, de uma construção dos versos determinada pelas imagens visuais a um ritmo das palavras onde dominam os encadeamentos sonoros, para culminar no verso final, onde a fala realiza um daqueles raros momentos de equilíbrio, de harmonia, de musicalidade, e de significação plena que tornam um verso independente do seu contexto e dele fazem uma acabada expressão poética, pura poesia da língua: “um verso límpido / um verso que fique para além do tempo do seu uso”.

A voz que no poema se ouve é portanto a voz das coisas, ou, mais apropriadamente, a das suas ressonâncias nos sentidos e na memória. “‘De resto eu não gosto, / definitivamente, da voz humana.’ / — ‘Resta-lhe então muito pouca coisa.’ / — ‘Não. Resta-me ainda toda a música do mundo!’”: este diálogo, tal como o passo citado no fim do parágrafo anterior, pertence a “Nuremore hotel / Buswells hotel”, uma sequência de *O Barco Vazio*. Mas a voz das coisas, a música do mundo que se ouve na poesia de J. M. Fernandes Jorge está indissoluvelmente, dir-se-ia tragicamente, ligada à voz humana. Há um mistério das coisas fora de nós a

que os poemas do autor ocasionalmente se referem, mas o mistério em que predominantemente se centram é o mistério das coisas em nós, e o de nós nas coisas. Como o poema atrás comentado evidencia, a consciência de que a voz das coisas só se torna audível como voz poética confere ao homem uma centralidade inescapável na perturbação do silêncio que o poema é. A voz poética é demasiadamente humana para que o real não surja nela perturbado, até fragmentado, pelo que de humano há no homem: pela memória, versão humana do tempo, por onde as coisas nos chegam, pela vida, o que de nós passa pelas coisas, e pela morte, que faz as coisas passarem incompreensivelmente por nós, ou para além de nós (“Como se morre aqui?” — assim termina o primeiro poema de *Sob Sobre Voz*, o primeiro livro do autor, publicado em 1971). À imagem da impossibilidade de conhecimento do real sem que esse real seja afectado pelos instrumentos usados no acto de conhecimento, conforme é postulado pela física moderna, também a poesia do mundo não pode ser dita sem que os meios usados para a dizer (a memória, a vida, a morte, mas também as palavras) a afectem: todo o dizer poético é um turvo dizer.

A unidade da percepção articulada em duas memórias em “O barco” isola, neste caso em dois tempos, uma unidade de experiência que é em si suficiente para a delimitação da ordem discursiva do poema. O facto de no poema se articularem dois tempos da memória que têm por objecto, ou por conteúdo, uma mesma unidade perceptiva, de certo modo ilude a disjunção radical em que o poema assenta, a disjunção entre dois fragmentos da memória. Ilude, no sentido pleno da palavra: a ligação entre os dois tempos, entre as duas memórias, entre as duas estrofes, é uma simples e misteriosa ilusão, afinal tão simples e misteriosa quanto a unidade da vida, “a planura / passada de uma vida. Quantas vidas” (“Comboio da linha do norte”).

A constatação do mundo em nós, e de nós no mundo, como revelação de fragmentos — fragmentos da cultura, da história, das coisas — configura o mundo ocidental do nosso século desde que ele nasceu com o modernismo, excluindo ocasionais eclosões de religiosidades várias que por vezes suscitaram passageiras visões de totalidade. É esta continuidade do modernismo que é afirmada quando, ainda em “Nuremore hotel / Buswells hotel”, se diz que “os versos / sempre nos trazem o difícil encontro com as ruínas de / um mundo”: estas palavras, que poderiam ser um comentário a T. S. Eliot, instalam a visão do mundo de J. M. Fernandes Jorge na grande tradição do nosso tempo, e, com o desassombro de quem não tem receios de acusações de epigonismo, asseveram a pertinência e a

actualidade do confronto da poesia, e na poesia, com os problemas de nós e do mundo que moldaram, e moldam, a tradição modernista.

“O barco vazio”, o poema que dá o título a esta colecção, é um bom exemplo de como a tradição modernista é apropriada por J. M. Fernandes Jorge, e reformulada de modo a levar o poema para além dos limites que os primeiros modernistas criaram (ou herdaram) para o sujeito, para as coisas, e para as palavras. A escolha do título deste poema para título da colecção facilmente o institui como metáfora, ou como imagem, de um entendimento da poesia. O poema como “um barco vazio”, como forma de conteúdo ausente, como concavidade ou carapaça de palavras cujo preenchimento humano falta, sendo a saudade (o único sentimento nomeado no poema) a marca que estabelece a falta, qualquer falta, como perda; o confronto do homem com a ausência de valores e o confronto da palavra com a perda dos seus referentes seculares: tudo isto está na escolha deste poema para título, e tudo isto está presente nos primeiros modernistas (e não em Rimbaud, que este título enganadoramente evoca, e que aqui só pode estar presente pela ironia da sua inteira ausência). E contudo, se o poema “O barco vazio” fosse isto, ou apenas isto, ele não seria mais do que uma imitação, ou uma repetição, do modernismo. O que a leitura do poema inteiramente desmente, como procurarei em seguida mostrar.

O BARCO VAZIO

A água do rio
não se levava do líquido
verde dos limos. A luz
encobria-os de branco e
o ramo grande caía
sobre o barco vazio, preso
na saudade do tão escuro
verde.

Atente-se primeiro na simplicidade: sobre um fundo de água e sob um manto de luz dois objectos (o ramo e o barco), duas cores (verde e branco), um sentimento (a saudade), e o vazio. (Não me esqueci dos limos, mas leio-os como simples suporte do verde.) A notação da imagem é de extrema precisão, expurgada de tudo o que não seja essencial para

uma representação do mundo na sua expressão mais simples: duas cores, dois objectos recortados sobre a água. O encadeamento sonoro assenta sobre duas unidades fonéticas, [l] e [r], que se cruzam no terceiro verso: a consoante líquida ordena o primeiro movimento do poema, até ao fim do terceiro verso (levava, líquido, limos, luz), e o [r] alveolar, de sonoridade caracteristicamente suave em português (e em castelhano), conduz o encadeamento do poema desde o início do terceiro verso (verde) até ao fim, à segunda e final ocorrência da mesma palavra (verde, encobria, branco, grande, sobre, barco, preso, escuro, verde), numa sequência de modulações sonoras reminiscente do trabalho realizado sobre o mesmo som por Garcia Lorca em “Romance Sonámbulo”, com as duas palavras finais, “escuro verde”, a evocar o final do verso que marca o ritmo do poema castelhano (“Verde que te *quiero verde*”).

Sob a simplicidade e a clareza estabelecidas por estas duas sequências, outras relações sonoras constroem encadeamentos menores, alguns locais, nodulares, como levava — verde, líquido — verde, encobria — branco — barco, branco — grande, vazio — preso, outros dispersos, abrangentes, como líquido — encobria — branco — caía — barco — escuro. Há ainda a assinalar uma única rima, rio — vazio, na qual se aproximam e se contrastam o plano de fundo da água e o primeiro plano do barco, a abundante presença e a ausência sobre cuja tensão se constrói o poema. A simplicidade em que o poema resulta é assim artisticamente elaborada e instituída sobre uma intrincada rede sonora de correspondências, ecos, e respostas, na qual há apenas dois sons isolados, que nunca se repetem, o som [p] da palavra “preso” e o som [t], da palavra “tão”, precisamente as únicas palavras no poema com função valorativa, emocional, no esclarecimento dos sentidos do único sentimento expresso (saudade).

O vazio, que no modernismo começou por ser uma ausência do sujeito nas coisas, torna-se aqui numa ausência das coisas nas coisas. O sentimento da saudade marca no mundo dos objectos uma ausência (a ausência do verde, encoberto pelo branco da luz), uma incompletude na harmonia das coisas, e é essa ausência que motiva o poema. Dito de outro modo: o barco vazio entendido como uma ausência de pessoas para preencher o barco, como ausência do sujeito no mundo, é apenas um suporte para este poema, a sua herança modernista, não é um argumento da sua necessidade. Por isso o barco vazio é uma mera constatação, um dado, que em si não motiva qualquer angústia, sendo antes a sua imagem construída numa rede de harmoniosas correspondências, num quadro de calma e apaziguamento, como uma imagem de suaves ondulações do silên-

cio. A saudade, que no plano dos sentimentos assinala a ausência, tem por objecto o verde, que a luz oculta ao recobri-lo de branco — uma luz que o poema leva a presumir como ocasional, como temporária ruptura do mais frequente encontro do barco e do verde. Nesta intermitência das cores, nesta leve ruptura da harmonia das coisas, reside a necessidade do poema, que, se prestarmos atenção ao sussurro das palavras no silêncio, podemos ouvir na ruptura provocada na harmonia por aqueles sons surdos do [p] e do [t].

“O barco vazio” é um belo exemplo da pureza e da harmonia de imagem que J. M. Fernandes Jorge atinge quando faz o poema fixar-se num momento das coisas, das pessoas, do mundo, numa espécie de epifania que, expurgada de contingências, se subtrai, frágil, ao tempo. Não há neste volume muitos exemplos destes, que contudo predominam num livro seu recente, *Pelo Fim da Tarde* (1989). Pela sua natureza estes são poemas necessariamente curtos, expressões de uma única voz, formalmente distantes da fragmentação exigida pelo poema quando este configura a relação entre o sujeito e o mundo no mistério do confronto, na interrogação, ou na reflexão. A generalidade dos poemas da presente colecção são expressão deste confronto, mas é significativo que para seu título tenha sido escolhido um poema onde se diria que a voz poética, imperturbada e transparente, se faz ouvir do lado de lá do mistério.

“Fragile handle with care” é um poema onde, por sob a ironia estabelecida pelo título, quer na relação com o seu referente habitual (ironia de certo modo acentuada pela ausência de sinal gráfico, vírgula ou ponto, entre a primeira e a segunda palavras), quer na sua antecipação das palavras finais do poema (“com / cuidado, transportar”), se pode notar a transição da epifania exemplificada com “O barco vazio” para a fragmentação do mundo e da voz mais comum nos poemas do presente volume. A revelação do mundo, que neste caso é revelação do corpo, aparece aqui apenas vislumbrada na sua fragilidade e no seu despojamento, contudo sempre contaminada, quer por referentes que lhe são alheios, quer pelo esforço de interpretação que procura dar-lhe sentidos. Num caso como no outro o equilíbrio rompe-se, como quando a imposição de referentes alheios leva mesmo a uma interrupção gráfica (“Esta isolada imagem da carruagem / quase vazia — lá fora corriam as / pontes sobre o Tweed — , o mar, um / castelo”), ou quando o real é lido, ou interpretado, a diferentes níveis de percepção, ou de perspectiva. Este segundo caso pode ser exemplificado com os versos 5 e 6 (“Dormiu entre Berwick e Dunbar sob / o peso incendiado dos cabelos”), onde a palavra “sob” deixa de significar uma simples

relação espacial, como ainda significara um verso antes (“sob a cabeça”), para agora estabelecer uma articulação entre uma leitura prosaica do real como facto, como mera duração (“Dormiu entre Berwick e Dunbar”), e uma notação poética onde as palavras se suspendem e nessa suspensão se libertam dos constrangimentos do tempo e do espaço factuais, na busca de um entendimento pleno, e humano, do real (“o peso incendiado dos cabelos”). Entre a simples, contingente, e contudo inescapável factualidade do primeiro destes versos, e o entendimento do mundo numa essencialidade só acessível pela voz poética no verso seguinte, não há nenhuma preposição (ou outra correlação gramatical) que consiga estabelecer uma adequação plena. Pelo contrário, a articulação gramatical pode ser redutora da significação poética, o que só não acontece neste caso porque a palavra “sob” está colocada no fim do primeiro verso, do lado das relações factuais (temporais e espaciais), e não no início do segundo, como seria de esperar se à sua função gramatical correspondesse uma conexão significativa plena. Na verdade, estes dois versos correspondem a dois fragmentos do mundo, ou do seu entendimento, inconciliáveis em termos discursivos, e aqui aparentemente relacionados pela preposição só porque a observação circunstancial de um passageiro numa carruagem de comboio dá lugar a uma revelação, ou a uma epifania, do corpo.

Esta só aparente conexão de fragmentos é ainda visível neste poema no modo como o corpo nele é apresentado. O poema capta, ou ilumina, partes do corpo: os braços, a cabeça, os cabelos, os olhos, as mãos. Fragmentos que também só não o são, aqui, porque o poema os institui como outras tantas manifestações de um mistério, o frágil mistério do corpo. Só pelo poema os fragmentos se unificam, num corpo que como por acto de prestidigitação se despoja de contingências (“Nada / nas mãos”), se torna imagem poética do homem, grandeza libertada do tempo e da história, dos livros (“Nada / nas mãos. Nem um livro / nem o menor erro que se deixe, com / cuidado, transportar”), numa analogia da figura de Cristo ironicamente evocadora de Fernando Pessoa. A articulação da imagem do corpo com a figura de Cristo, como a idêntica relação da morte do corpo com a morte de Cristo, é aliás recorrente nos poemas deste livro, e assume nele, como adiante se verá, importante centralidade significativa, sendo mesmo explicitamente afirmada numa citação de Ruy Cinatti incluída em “Timor”: “Qual / quer corpo não é mais do que / corpo de Cristo.”

A unificação poética dos fragmentos torna-se mais complexa, ou menos óbvia, quando não se está perante uma experiência isolada mas

perante um entrecruzamento de experiências geralmente mediatizadas pela memória, e quando a força unificadora não se identifica numa imagem mas numa atitude, ou numa tonalidade emocional, como acontece com grande parte dos poemas presentes nesta colecção. É nesses momentos que o fragmento se manifesta na sua radical incompletude, frequentemente como ruína do real e da memória, dito por uma voz também ela por vezes fragmentada, tendo geralmente a unificá-la uma tonalidade melancólica, consciência lúcida da irrevocabilidade do exílio. “Também neste café de Famalicão / os mortais são projectados longe, / muito longe da sua Ítaca” (“Already it is dusk”): como um Ulisses sem ilusões românticas, que o mesmo é dizer como Leopold Bloom (e mesmo este ainda tinha algumas, pequeninas, ilusões), estamos condenados à deambulação, a um exílio que é imagem da nossa precaridade, da inelutabilidade do envelhecimento e da morte.

“Cinco pequenos insectos” é um exemplo deste encadeamento de fragmentos que se constrói como salvamento da memória e, na sua concatenação discursiva, como sobreposição de planos de leitura do mundo. O poema parte de uma experiência circunstancial (“Faz um tempo quente. Os canteiros / levaram estrume novo”), que na sua articulação com o título é retomada no fecho do poema (“vejo / saírem cinco pequenos insectos”), mas então já contaminada, ou preenchida, pelas imagens entretanto evocadas: os cinco pequenos insectos saem eventualmente do estrume novo dos canteiros, mas também do corpo (ou mesmo dos seus olhos) que na última estrofe se institui como imagem de decadência e morte. A experiência de partida é logo no terceiro verso transformada em contexto para sucessivas sobreposições da memória (“No terraço desta casa vejo o passado”), nas quais são rasuradas quaisquer ligações associativas explícitas, pelo que apenas existe uma contiguidade imaginativa, tenuemente suportada por uma continuidade implícita, nem sempre segura, de sentidos no interior de cada estrofe, que é contudo rompida na passagem de uma a outra estrofe. Estas rupturas das continuidades tornam a sequência das estrofes, e mesmo as sequências interiores a cada estrofe, numa sucessão visionária onde, sobre um fundo de vazio, onde as conexões se silenciam, se recortam imagens de precisão descritiva (a longa série de urínóis), denotações de ocorrências circunstanciais (“Regressa à cadeira”), meditações que absolutizam a experiência (“Asas que se transformam / nos seus cabelos”), ou atitudes do sujeito (“Recusei-me a aceitá-lo”).

E contudo, ao longo desta contiguidade de recortes da experiência e da memória o poema vai construindo uma unidade, em dois planos.

Primeiro, pela constância de uma terceira pessoa gramatical (*ele*), que se mantém nas três primeiras estrofes e se pode considerar como objectivada na imagem do corpo com que abre a quarta e última estrofe. Segundo, pela centralidade temática da morte, verificada a partir do início da segunda estrofe, intensificada nos tons apocalípticos da terceira estrofe, e absolutizada na última, o que, por uma espécie de efeito de retorno, confirma para a primeira estrofe um tom elegíaco que se suspeitava desde o terceiro verso. Constatada a centralidade temática da morte e a tonalidade elegíaca do poema, torna-se menos relevante que a constância da terceira pessoa gramatical corresponda a uma identidade única. Na fragmentação do mundo que o poema veicula apenas a identidade do sujeito é garantida pela unidade do poema, e mesmo essa, refractada pelo tempo e pela memória, é por vezes alvo de interrogação ou de dúvida, como no já citado fecho de “Comboio da linha do norte”, talvez a mais bela das várias meditações que neste volume ocorrem sobre a passagem do tempo como envelhecimento: “Do tempo ficou / o espelho, vidraça erguida sobre a planura / passada de uma vida. Quantas vidas”.

Num poema como “Cinco pequenos insectos” a identidade do sujeito, e a correspondente unidade do poema, assenta sobre uma unidade de perspectiva, sobre a existência de uma única voz. Mas há momentos em que mesmo a unidade de perspectiva é posta em causa, como em “Sétimo castelo de Holanda”, onde a cada estrofe se verifica uma deslocação da perspectiva, consistindo o poema como que num ritmo de olhares sobre uma carta, dir-se-ia que à imagem (outra vez modernista) de Wallace Stevens em “Thirteen Ways of Looking at a Blackbird”.

Mas é nos poemas mais longos, como “Scott Burton”, “Muito obrigado”, ou “Mitridates VI Eupator Dioniso”, que estas diferentes formas de ruptura, de fragmentação do real, da memória, da atitude e da voz, se entrecruzam numa rede complexa onde a unidade, ou a identidade poética, se tem de buscar em relacionamentos fugidios, em ressonâncias por vezes semânticas, por vezes temáticas, por vezes sonoras, ou então no próprio silêncio onde as palavras se recortam na construção de uma realidade que, como numa sequência musical, se sustenta a si mesma. Nestes poemas já não há a revelação única de um instante do mundo como em “O barco vazio”, nem a unidade da experiência de “Fragile handle with care”, nem a identidade lírica de “Cinco pequenos insectos”, nem sequer a simples unidade rítmica de “Sétimo castelo de Holanda”: há o entrecruzar de tudo isto, de todas estas ficções de unidade, numa instituição do poema como simulacro do mundo e da memória e ao mesmo tempo como tentativa de

os resolver a ambos, dita no poema como esforço “para resolver a paisagem, confuso / conglomerado de elementos grosseiros”.

Como acontece frequentemente na poesia de J. M. Fernandes Jorge, há em “Scott Burton” uma referência cultural, que sem se instituir em *leit-motiv* estabelece contudo um ténue fio condutor, ou, talvez melhor, um ancoradouro, um ponto de apoio aonde repetidamente o discurso retorna, como que para no seu silêncio recobrar alento. Isto não quer dizer que estes poemas exijam do leitor uma erudição específica sobre esses referentes culturais: neste caso, a ligação do nome de Scott Burton, referido no título e mais duas vezes no poema, ao trabalho da pedra e a um contexto americano, faz-se necessariamente no corpo do texto. O conhecimento da obra do escultor americano, falecido em 1989, nomeadamente das suas cadeiras talhadas com apenas três superfícies planas e polidas (uma para a base, uma para o assento e outra para o espaldar) em blocos naturais de pedra vagamente arredondados, poderá contudo contribuir para uma estabilização dos referentes do poema, à custa porventura de uma redução das potencialidades alusivas do discurso.

A temática da morte e o tom elegíaco notados a propósito de “Cinco pequenos insectos” perpassam também por este poema, e conferem-lhe, a seu modo, uma unidade precária. Mas a ruptura dessa unidade, ou de qualquer outra, é agora visível, no entrecruzar de identidades (a terceira pessoa não é fixa, como também não o é a segunda), na alternância de estilos (as atitudes do discurso variam de estrofe para estrofe), ou nas mudanças rítmicas (nomeadamente, também, de estrofe para estrofe). Sobre a abundância e a rudeza dos contornos do mundo o poema talha, nas intersecções de silêncio que articulam as disparidades, um caminho para o discurso, uma face humana de (por vezes difícil) inteligibilidade, um lugar para nos sentarmos (a cadeira é um objecto que povoa não só este poema, mas muitos outros nesta colecção) e nos sentirmos no mundo.

A repetição das palavras “mind the gap”, ou simplesmente “the gap”, é uma colagem que ecoa no poema como uma chamada de atenção para as suas constantes rupturas, ao mesmo tempo que assinala, na fase do poema onde ocorre (na passagem da segunda para a terceira estrofe), o abismo central que motiva o poema, o abismo que separa a vida da morte. A própria voz é fragmentada, quer na referida alternância de discursos, quer no seu confronto com uma outra voz que na terceira estrofe aparece como peça de exposição, peça de uma identidade construída de pequenas coisas, pequenos objectos sem sentido com os quais uma biografia se constrói, “gavetas / cheias de merda árvores de natal, / coisas secas, bio-

grafia". Quando esta voz cessa, quando a sua identidade construída de tempo ("As fotografias aos / cinco anos"), de factos ("já rapaz grande / agora com o tio em Marselha"), e de coisas deixa de se ouvir, fica então o silêncio, que é aqui a arte de Scott Burton mas é ainda antes disso a misteriosa permanência da pedra ("De quando em quando a voz cessa, / pedra sobre pedra, mesa, cadeira, turmalina negra"). Permanência misteriosa, tanto mais que ironicamente se anuncia pelas mesmas palavras que prevêem o seu fim, quando não ficar "pedra sobre pedra". A figura de Cristo anda de resto, como já atrás foi referido, frequentemente associada à presença da morte nos poemas do autor, e no caso presente essa associação é definitivamente selada nas palavras finais do poema, que são as palavras finais de Cristo: "Tudo está consumado". No "confuso conglomerado de elementos grosseiros", na fragmentação do mundo e da vida, o poema tem esta arte de criar a forma através de duas ou três superfícies polidas, como espelhos cuja única imagem é a do homem, da sua misteriosa permanência na pedra ("Como se morre aqui?"). Scott Burton, a sua arte e a sua morte, transmutam-se pelo poema na arte da morte do homem, de Cristo.

A imagem de Cristo construída em "Scott Burton" prolonga-se em "Muito obrigado", o poema que imediatamente se segue nesta colecção. Os ecos de uns poemas nos outros constituem mesmo uma potencialidade significativa por vezes relevante num adensamento de sentidos, como acontece com a referência a uma carta na quarta estrofe deste poema ("Atravessa a rua com uma carta nas mãos"), retomada, também em articulação com a cidade, no já referido "Sétimo castelo de Holanda". O eco da imagem de Cristo em "Muito obrigado" ("Não / houve qualquer grito. Os seus dedos não foram hostis / e neles se cumpriu o céu e a terra, o oásis de deus") adquire neste poema ressonâncias inexistentes em "Scott Burton", ao ser integrado num curso narrativo de múltiplas dimensões onde o mito da criação constitui um dos fios condutores.

"Muito obrigado" anuncia no primeiro verso "Um rumor de preguiça", como que numa antecipação de algum enfraquecimento da atenção às conexões entre os fragmentos de memória e de meditação que se vão seguir. Trata-se contudo de uma antecipação que se revela irónica à medida que se lê o poema, uma vez que a ausência de conexões não resulta de qualquer abrandamento da atenção, mas antes do rigor posto no encadeamento de memórias, de ideias e de emoções suscitadas através de uma justaposição de fragmentos que constrói o poema como entidade autónoma, como pedaço de realidade. A ausência de conexões traduz-se aqui,

como de algum modo já parcialmente acontece em “Cinco pequenos insectos” ou em “Scott Burton”, numa rejeição de mecanismos associativos clássicos em favor de processos articulatórios do discurso não miméticos, onde as relações entre os núcleos significantes, sejam ideias, imagens, personagens ou acções, têm um significado estritamente técnico e retiram a sua validade apenas do efeito estético produzido. Também para este modo de escrita é possível encontrar um antecedente no primeiro modernismo, em particular em Ezra Pound, e nomeadamente no Ezra Pound dos *Cantos*. Mas é entre os herdeiros de Pound, de quem é talvez melhor exemplo o norte-americano John Ashbery, que este modo de conceber o poema, e de o escrever, se torna mais claramente numa nova forma de pensar a poesia. A presença da arte norte-americana da segunda metade do século nota-se de resto em alguns dos poemas de *O barco vazio*, desde logo pelas próprias referências explícitas, como Scott Burton, Louise Bourgeois (“Cinco pequenos insectos”), ou Walker Evans (“Encontros de 89”): não admira que John Ashbery, directa ou indirectamente, também lá esteja.

Ao participar assim de uma nova inquietação formal o poema repercute as inquietações existenciais que centralmente motivam a poesia do autor: “Quem vem? / Que vento espalha as cinzas do meu corpo?”. Estas interrogações solitárias são no poema causa e consequência da sua articulação, da sua arquitectura como encontro de imagens, de figuras, de emoções (“Qualquer emoção não passava de um fragmento / vela acesa”) cujo ponto de partida, cuja ancoragem no real se resume ao que nele há de mais elementar e nos confronta na solidão dos homens, na cidade: “Os objectos, os volumes / a luz contam-nos uma história a partir de uma cidade / amada.” Tudo daqui decorre: um lugar na noite da cidade, um encontro, um corpo, uma mulher, um homem; e tudo aquilo que a cidade exhibe: uma rua, uma loja, uma árvore, uma casa, um carro, um café vazio e uma praça vazia onde “os velhos passam de um / para o outro lado. Abrem-se, negros, os chapéus de / chuva.” Tudo isto sem falas, sem vozes a não ser a que diz o poema, presumivelmente a mesma que da sua solidão formula aquelas interrogações sem resposta e que no fim se desdobra no agradecimento respeitoso de uma dádiva que ninguém pediu. A dádiva de um mundo criado como separação, como ruptura, seja do mar seja do corpo, como ruptura da palavra inicial (“sob o nome da água forma-se a separação”), mantida na memória como palavra mítica, como narrativa da acção de um deus que cria o mundo cortando a meio o oceano primitivo, seja ele Iahvé abrindo o corpo de Rahab ou Marduk abrindo o corpo de Tiamat. Num caso como no outro, a paradoxal criação da vida pela morte.

O fecho da criação (“A mulher é o sétimo dia, o repouso”) é um repouso ilusório, condenação à fala incessante do poema, à busca das palavras (“Consegui a tradução do nome da rua”), a um exílio ilusoriamente atenuado pelo que deus oferece, seja a factualidade vazia dos jornais da manhã, sejam mesmo os meios precários da arte, “violoncelos, novos, sem verniz, / sem cordas, sem braço.” O último dia da criação, “brilhante, pleno de luz”, daquela luz que do barco vazio oculta o verde e assim institui a separação e a saudade, traz consigo o hábito, a repetição das jogadas a que nos habituamos (como no filme de Antonioni), e a solidão, “o frio do dia”, “Mais nada.” O que da criação resultou foi pouca coisa, um ou outro objecto, um ou outro rosto, silenciosos fragmentos de encontros, e o tempo, sobretudo o tempo, o “imóvel rio da noite”. Bem pouca coisa, porém tudo o que temos, toda a música do mundo, tudo aquilo afinal de que o poema, todos os poemas, se fazem. O irónico agradecimento final é um agradecimento por tudo isto, por esta esmola de deus, um agradecimento oriundo da mais extrema solidão de quem “Encostado à árvore / mijava / sob o olhar dos humanos”, uma voz proveniente da mais profunda melancolia, mas que é contudo a única voz ouvida no poema. É um agradecimento vindo de alguém mas que também, igualmente solitário e melancólico, vem do próprio poema, como acontece noutros poemas desta colecção, onde o objecto da interpelação a quem a voz poética se dirige não é o outro, mas é o próprio sujeito dessa voz, assim interpelado por si próprio, ou pelo poema.

Poemas como “Muito obrigado” são poemas onde a própria organização do discurso é a organização do objecto, de um mundo que enquanto objecto estético se nos oferece como o mundo. Isto é, o poema não é um comentário, uma interpretação do real, mas institui-se ele próprio como real, ou como pedaço de real que, como a mónada de Leibniz, é um “espelho vivo” do universo. Mas há em J. M. Fernandes Jorge poemas onde esta solidão e esta melancolia se expressam como comentário sobre o real, ou como interpretação, poemas onde consequentemente há uma unidade do discurso, que analisa, apresenta e aprecia o mundo. Nestes poemas, que pela sua natureza tendem a assumir uma linearidade discursiva mais tradicional, onde o carácter fragmentado do mundo é enganadoramente subsumido na unidade da fala, o que se perde (relativamente aos anteriores, como “Muito obrigado”) em termos de expressão viva do mundo ganha-se geralmente em termos de precisão de análise, de rigorosa utilização da linguagem na busca de notações adequadas à multiplicidade e à minúcia em que o real sempre consiste quando entendido na sua

circunstancialidade. O poema de *O Barco Vazio* que talvez melhor exemplifica este curso da poesia do autor é “Subversivo dinamismo de mercado”, que transcrevo na íntegra:

SUBVERSIVO DINAMISMO DE MERCADO

Um enorme pé ainda ligado ao início da
perna, mal cortado, ferindo a carne e o
osso. Dentro de uma caixa de grades de madeira.
Demasiado pequena para o pé
quando nela, recém-cortado, foi enfiado.
Lascas de madeira se enterraram. Tinha a
carne putrefacta, encolhida, já mirrada, com
unhas negras, e que primeiro estiveram violáceas.
Um acre cheiro. Fortíssimo. Pêlos negros,
enrolados, limitavam o pé
do início da perna, espalhavam-se p’la ressequida
superfície. Arqueado, entre as grades da caixa,
ainda se percebia o mais branco da palma.
Flores de alfazema estavam junto, mas não
havia qualquer espécie de consolo sobre tão
simples duração. Eis a fragilidade da família
contemporânea.

Formalmente articulado como uma apresentação e um comentário, o poema é desde o início uma notação pormenorizada do real, de contornos impressionistas, em que um objecto é isolado e representado através dos efeitos, sensoriais e emocionais, provocados no observador. Não se trata de uma descrição distanciada, pretensamente neutra, mas de uma reacção do sujeito a um espectáculo do mundo, dada não só por ocasionais superlativos avaliadores (“enorme”, “Fortíssimo”) ou por acumulação de elementos descritivos que não só provocam mas evocam uma reacção emocional (“Tinha a / carne putrefacta, encolhida, já mirrada, com / unhas negras”), como também, e principalmente, pela cuidadosa organização dos dados sensoriais (visuais e olfactivos) numa unidade perceptiva que constitui uma imagem (de degradação, de miséria) e implica uma resposta (repulsa, comiseração, vergonha...). O comentário final, embora seguindo-se a uma avaliação que absolutiza a degradação observada (“não havia qualquer

espécie de consolo”), é contudo relativizador da resposta emocional. Com efeito, a interpretação do real observado como instância da “fragilidade da família / contemporânea” historiciza esse mesmo real, assim o tornando relativo, no mesmo movimento estabelecendo também um lugar histórico para o sujeito que avalia e comenta. A ironização do título do poema completa-se assim na condução da resposta emocional para um juízo histórico, que o mesmo é dizer para uma atitude política.

A voz poética radica sempre, de uma maneira ou de outra, numa voz pública. Mas em poemas como “Muito obrigado”, ou “Scott Burton”, o despojamento da voz poética como que deixa a sua radicação pública à entrada do poema, para expressar uma visão da condição humana que, não sendo universal (os universais são uma questão da filosofia, não da poesia), expressa um modo de sentir, uma apreensão concreta do concreto que na sua absolutização de nós e do mundo não está além nem aquém mas é diferente de qualquer apreciação relativa, circunstancial, política. Não estou certo que a voz política seja sempre audível por detrás, ou antes, da voz poética, mas é possível que no limiar da voz poética de J. M. Fernandes Jorge em, por exemplo, “Muito obrigado” se possa suspeitar a voz política que se faz ouvir em “Subversivo dinamismo de mercado”: de qualquer modo, a absolutização da condição humana atingida no primeiro destes poemas torna secundária, meramente instrumental, a implícita radicação pública da voz.

Entre os extremos representados por estes dois poemas situam-se casos em que a voz pública se manifesta como uma (ou mesmo mais do que uma) entre outras vozes que no poema são audíveis. Nestes casos, embora a voz de “Subversivo dinamismo de mercado” se faça ouvir, pelo facto de não ser única ela não unifica o poema, localizando-se antes a sua unificação ao nível da arquitectura, ao nível da articulação e entrecruzamento de coisas, de pessoas e de vozes, formalmente de modo análogo ao notado para “Muito obrigado”. Um dos poemas que no presente livro melhor exemplifica esta direcção da poesia do autor é “Mitridates VI Eupator Dioniso”.

Neste poema coexistem basicamente duas vozes, ou talvez melhor, duas melodias, uma pública e outra privada. Há momentos em que elas são facilmente identificáveis, como a voz pública do próprio Mitridates VI, rei do Ponto, símbolo da resistência helenística contra o poder do império romano, e que envelhecido acabou por se suicidar para não cair nas mãos de Pompeu: “Entre o Ponto e os limites do Atlas / respeito os que veneram o meu poder”. Por outro lado reconhece-se como privada a voz que

afirma “Fiz o trabalho até cerca / das 16 horas e depois andei pelas ruas / da cidade”. Mas no desenvolvimento do poema estas vozes cruzam-se, desdobram-se, e tecem uma rede de sons e de falas que se torna irreduzível a qualquer coda ou a qualquer comentário final.

O desdobramento das vozes articula-se com um desdobramento em histórias, também públicas umas, como a história de Mitridates, a história do joalheiro de Antuérpia (enquanto figura pública, “presidente do alto / conselho de diamantes da cidade”), a história de Antuérpia ou a história do muro de Berlim, e outras privadas (“Fiz o trabalho...”, “Hoje o namorado reapareceu”). Na sua dissonância as vozes e as histórias não são contudo díspares: por todas elas perpassam o ferimento, o envelhecimento, o exílio e a morte, que a todas integram numa harmonia temática. Estes temas, preponderantes em muitos outros poemas desta colecção, tornam ainda mais complexa a rede de significados do poema na medida em que o extravasam, prolongando-o em, ou fazendo-o prolongamento de, por exemplo, “Scott Burton” ou “Muito obrigado”.

Por sob a unificação temática ouve-se ainda a dupla composição do poema, que é a dupla composição da vida, no ferimento público (o império romano, Auschwitz, Berlim) e no ferimento privado (“No coração foi ferido”, “Ferido, em silêncio”, “dilacerada alma”, “os teus olhos de dor”), e na partilha de ambos pelo exílio temporário, o exílio da partida, de Mitridates para a Hespanha antiga, do joalheiro para as Caldas da Rainha, do namorado para Berlim ou o destino de qualquer outra viagem, e o exílio da chegada, do regresso de cada um ao lugar de pertença. Lugar de pertença que é o lugar da memória, para onde cada um traz uma lembrança da viagem, o joalheiro a lembrança dos portugueses (“Disse-me / que gostou muito dos portugueses”), Mitridates a amizade de Sertório, o namorado “uma pedrinha do muro de Berlim”, esta trazida não para si próprio mas para o autor, para o poeta que no poema faz o arranjo das memórias, suas e dos outros em si. Mas ainda mais fundo, por sob todas as vozes, públicas e privadas, sob as histórias da História, ligando todos os fragmentos, “peças / a que chamas ‘de antropologia’”, fala-se de coisas muito simples: a casa, o perdão, o repouso. E fala-se da sabedoria, ou melhor, pede-se a sabedoria (“ensina-me a / longa duração da vida”) da memória, da vida, da poesia, afinal a ansiada sabedoria de Apolo (“aqui tens a luz, o carro resplandecente”). Talvez a sabedoria se encontre no perdão, no repouso, na casa — mas é frágil: a casa está “junto dos ulmeiros onde correm / cães”, cães que na ambiguidade do oráculo e na rede do poema não são separáveis dos “cães / rapidíssimos desenhados a prata que

/ todo este redor exterminam.” No apaziguamento da estrofe final a palavra “cães”, única palavra do último verso, é também uma imprecação e um desespero.

A fala poética é uma “arte artilosa” (“Um castelo no mar”), não só na pergunta como na resposta. A arte artilosa é a arte de Ulisses, uma arte de enganar e de ambiguidades, de artimanhas com vista ao sempre ansiado e sempre adiado regresso a casa. Na intimidade do poema, no seu recanto lírico, a fala poética pode ser entendida, “baixinho, verso a verso”, e nela pode ser ouvido o sentido do regresso: do perdão, do repouso, da casa. A voz de Mitridates pode fazer-se ouvir porque se torna lírica, íntima, voltada para si. Mas quando soa alto, como voz pública, a fala poética é uma fala condenada, ou à ironia da negação do que diz, como no fecho de “Subversivo dinamismo de mercado”, ou a ser ouvida e não ser acreditada, como a voz de Cassandra por condenação de Apolo (“o profeta que / a faz dizer a verdade e não ser acreditada”), ou então condenada à própria impossibilidade de se dizer. Como em “Timor”, um poema que só se torna possível porque o projecto latente de uma intervenção pública é a todo o momento substituído por uma fala privada: “Timor. Não sei o que possa escrever. Um / só verso que valha Timor. Só me lembro do Pedro / Brazão à porta do pavilhão de queimados de Santa / Maria”. Também aqui se passa pelo modernismo, e se vai mais além: mais do que uma atenção ao poema em detrimento da atenção ao público, há a consciência, por isso solitária, da impossibilidade de o poema se assumir como voz pública. Quebrada a ilusão de Ulisses a sua condenação ao exílio é irremissível: a sua fala não vai mudar o mundo. Mas esta consciência, por melancólica que seja, não é uma derrota. Como o Sísifo de Camus, que embora consciente que a pedra rolará pelo monte abaixo quando chegar ao topo continua a empurrá-la monte acima porque tal acto é suficiente para encher de alegria o coração de um homem, também Ulisses continua a sua arte artilosa, sabendo quão frágil, precário e incerto é o resultado — mas “para que serve, ainda, a força / do corpo senão para cortar?” (“Um castelo no mar”).

Nesta viabilidade de uma alegria breve há momentos na poesia de J. M. Fernandes Jorge onde a resposta oracular reduz a sua ambiguidade pela afirmação de um possível lugar de confiança, de satisfação, de prazer, poder-se-ia dizer de plenitude se esta não fosse uma palavra tão gasta no vocabulário da apreciação de poemas. São geralmente momentos onde se fala do mundo (das coisas, do corpo, da arte) em metáfora de poema, do mundo suspenso num instante do tempo, sem antes nem depois, sem

memória. A arte consegue suspensões destas, notações da “festa da vida” como a evocada em “Cabeça de Agripina”, resultado contudo da criação artística como “Tristeza, rumor, trabalho de repouso.” Mas a suprema expressão da festa da vida é o corpo, o corpo da “tão bela idade” de Agripina suscitado pelo artista, como o corpo do soneto “Era um corpo de bronze que parecia.” A beleza, a sensualidade e a alegria que a arte mediatiza dão-se no corpo de forma directa, espontânea, não quando o corpo é submetido à dolorosa ordem do tempo ou com ela confrontado, como em “Comboio da linha do norte” ou em “Sempre com grande paixão e muito, muito marcado”, mas quando a ela o corpo se subtrai, manifestando-se com a fulgurância do poema, como prega do tempo e do silêncio. O elogio do corpo é então o elogio do poema, como acontece em “Do lado do verão estende-se o”, significativamente o primeiro poema deste livro.

O corpo, como o poema, torna-se objecto de contemplação, “o / domínio, o cordame das veias que / contemplos com o prazer de um puro / exercício.” Ao poema-corpo é dada uma dimensão mítica: de permanência, de beleza, de ritual. Um ritual que é, paradoxalmente, um ritual de morte, pela suspensão do tempo, e um ritual de celebração da vida: “Ao redor / da vida acordam e velam-se uns nos outros.” Este é de resto o paradoxo central da poesia de J. M. Fernandes Jorge, conforme se tem aqui notado desde o início. Um paradoxo do poema que é paradoxo da vida, a necessidade do movimento para dizer o repouso, a necessidade da tristeza e da melancolia para dizer a alegria, a necessidade do tempo para dizer o instante, a necessidade da fala para dizer o silêncio, a necessidade da dor e da morte para dizer a felicidade e a vida. O poema congrega o que no mundo, no corpo, no “cordame das veias” há de diverso mas que nele, no poema, encontra o lugar de unidade, de relação, de humano, “as amadas superfícies do corpo”; como as superfícies das cadeiras de Scott Burton instituem o humano, ou o humanamente legível e por isso apropriável, na fractalidade do mundo, nas “fractuosidades da pedra” (“Muito obrigado”). Lugar por excelência do privado, o corpo, o poema, fica longe dos lugares das trocas públicas, das suas superficialidades mas também da intervenção: “O sucesso, e a inumerável miséria emudecem-no.” Num outro poema desta colecção, “Bicicleta”, o mundo público é definido como o mundo do “jornal da véspera”, como “a completa verdade dos factos, / a suposta forma real.” Por natureza e por consciência dos limites, o mundo da poesia não é esse mundo. É antes o da autêntica, ou da possível, forma real, onde na suspensão do tempo ou na anulação do espaço (“sustém o tempo”, “Veloz, sempre tão veloz”) um turvo dizer clarifica o mundo e nele encon-

tra um lugar para o homem no prazer de um puro exercício. A arte, o poema, é assim lugar de encontro e de redenção, contudo precária.

Nisto é a obra de J. M. Fernandes Jorge consciência clarividente e trágica do lugar da poesia no nosso tempo, pelo menos no nosso tempo. Na possibilidade que abrem ao prazer e à felicidade da descoberta de um lugar do homem no mundo, os poemas “Valem o que vale a / própria natureza — o mar, o vento, a / acalmia da água num lago quando chega outubro”, como diz o primeiro poema do livro. Esta é a dimensão redentora da poesia, que de certo modo os românticos descobriram antes de nós e para nós: reconduzida aos limites do humano e apeada do ideal e da utopia pela nossa modernidade esta continua porém a ser a natureza redentora da criação poética. Mas o reconhecimento dos limites humanos da nossa acção perante a estranheza do mundo, que é a estranheza das coisas e do tempo e da sua existência em nós como memória, conduz à consciência, agudamente contemporânea, de uma dimensão precária, frágil, efémera e nostálgica, em qualquer entendimento de nós com o mundo. A alegria do encontro feliz que o poema atinge radica na profunda melancolia do poeta, no seu confronto solitário com os fragmentos de mundo e de memória que dão ser à vida, à sua vida. Os sentidos da criação poética estão irremissivelmente ancorados em falas, em palavras, que, como dizem os últimos versos do livro (“Décimo sexto castelo de Holanda”), “valem o que vale / uma viagem ao extremo da maior / melancolia da noite”.

Gualter Cunha