UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
ÁREA DE LITERATURA PORTUGUESA

Charles Marlon Porfirio De Sousa

A subjetividade em retalhos - a poesia de Rui Pires Cabral.

Versão corrigida

São Paulo
2016

Charles Marlon Porfirio De Sousa

A subjetividade em retalhos - a poesia de Rui Pires Cabral.

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Literatura Portuguesa do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Letras- Literatura Portuguesa.

Área de concentração: Literatura Portuguesa.

Orientação: Prof.^a Dr.^a

Mônica Muniz de Souza Simas

Versão Corrigida

De acordo: _____

Monica Muniz de Souza Simas

São Paulo
2016

Porfirio, Charles Marlon de Sousa. **A subjetividade em retalhos - a poesia de Rui Pires Cabral**. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Literatura Portuguesa do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Letras- Literatura Portuguesa.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

AGRADECIMENTOS

Ao Rui Pires Cabral pela obra e pela companhia, ainda que virtual.

À Mônica Muniz de Souza Simas pela companhia durante 7 anos, pelas conversas, pela orientação, pela paciência e por confiar em mim.

Ao Mário César Lugarinho por ter me dado a chave para a conclusão deste trabalho, quando no Exame de Qualificação apontou para a importância de *Oh!Lusitania*.

À Tamy de Macedo Pimenta e à Júlia Telésforo Osório pela amizade, pelos encontros, por dividirem alegrias e angústias que as nossas pesquisas trouxeram e trazem. Por me ajudarem a perder o caminho.

Ao meu pai que me deu meu primeiro livro e me pôs no caminho.

À minha mãe que me ensinou a estudar.

Ao meu tio Luiz Gonzaga, por me viciar em poesia.

À Mariana, pelo amor de hoje, pela paciência e por existir.

À Gisele Ariane Piola, à Kelly Cristina, à Juliana Balieiro e à Aline Pires que me acompanharam sempre durante a graduação.

Aos amigos Eduardo Lacerda, André Ricardo Aguiar, Ricardo Escudeiro, Rafael F. Carvalho, Leonardo Mathias, Camillo José, Cel Bentin, Israel Antonini, Stefanni Marion, entre outros, pelas noites passadas ao sereno e pelas que não nos lembramos completamente e, claro, por viverem poesia.

Ao Vitor Soster pela companhia, pelas viagens e pelas conversas e discussões.

Ao apoio financeiro e acadêmico da CAPES.

Aos que ficaram pelo caminho.

RESUMO

O objetivo do presente trabalho é caracterizar e analisar aspectos da vida contemporânea que possibilitam a formalização estética da subjetividade que se cria poeticamente na obra de Rui Pires Cabral. Através da análise de poemas, selecionados de diversos livros do autor, desde o primeiro, *Geografia das Estações*, de 1994, ao mais recente, *Elsewhere/Nenhures*, de 2015, e da leitura da crítica literária e cultural contemporânea, principalmente dos trabalhos de críticos que trabalham ambas as questões de maneira interligada, sociólogos e outros estudiosos que pensam sobre as relações entre produções culturais e realidade sócio histórica, buscou-se delinear as características da subjetividade figurada na obra do poeta. Além disso, observou-se a influência desta realidade na constituição do sujeito. A errância e a fragmentação subjetivas são o ponto de partida da análise; outros temas, como solidão, consciência social e política, também serão abordados para que se possa ampliar, ao fim, a discussão sobre questões que estão além do nível subjetivo (individual), levando a uma reflexão social, política e artística da contemporaneidade portuguesa formalizada nos versos de Rui Pires Cabral no contexto da globalização e da organização da Europa enquanto União Europeia.

Palavras-chave: Poesia portuguesa contemporânea; Subjetividade; Contemporaneidade; Poema-colagem; Globalização; Fragmentação.

ABSTRACT

The objective of the present work is to characterize and to analyze aspects from contemporary life which permit the aesthetical formalization of the subjectivity poetically created in Rui Pires Cabral's work. By analyzing poems, selected from diverse books from the author, from the first one, *Geografia das Estações*, 1994, to the most recent, until today, *Elsewhere/Nenhures*, 2015, and by reading the contemporary literary and cultural criticisms, mainly cultural critics, sociologists and other thinkers who work with the relations between cultural productions and the social and historical realities, it was intended to outline the features of such subjectivity, as well as to observe the influence of the reality in the construction of it and the capacity of revelation of the aspects not so apparent in the reality by the subjective features poetically forged. The subjective wandering and fragmentation are the starting points, from which others derive, such as loneliness, social and political conscience, so that it is possible to open a discussion beyond the individual level, permitting a discussion about the Portuguese contemporaneity in social, political and artistic terms in the context of the globalized world and of the European Union.

Key Words: Portuguese contemporary poetry; Subjectivity; Contemporaneity; Collage Poems; Globalization, Fragmentation.

SUMÁRIO

Considerações Iniciais	p. 8
1. O OLHAR E O SUJEITO	
1.1- Arco e queda.....	p. 21
1.2- The first cut.....	p. 31
1.3- O olhar do alegorista.....	p. 35
1.4- <i>Shirley Ann Eales</i>	p. 38
1.5- <i>Diana of Love</i>	p. 43
1.6- <i>“He Loved Beauty that looked kind of destroyed”</i>	p. 50
1.7- A nossa vez.....	p. 63
2. “I WAS ENTIRELY INSULAR”	
2.1- Insularidade.....	p. 66
2.2- Sujeito à solidão.....	p.89
2.3 <i>“Valha-nos isto”</i>	p.96
3. A SUBJETIVIDADE EM RETALHOS	
3.1- Fragmentos de uma experiência.....	p.100
3.1.1- <i>Oráculos de Cabeceira</i>	p.101
3.1.2- <i>Biblioteca dos Rapazes</i>	p.103
3.1.3- <i>Nós, os desconhecidos</i>	p.111
3.1.4- <i>Broken</i>	p.111
3.1.5- <i>Stardust</i>	p.112
3.1.6- “Em suma, os versos / que gritam: <i>Temos as noites / contadas</i> . E também / os que replicam: / <i>Valha-nos isso</i> . ”	p.114
3.2- The Final Cut	
3.2.1- <i>OH! LUSITANIA</i>	p.117
3.2.2. <i>Broken</i>	p.127
4. APONTAMENTOS FINAIS	p.136
4.1- “WOTS... UH THE DEAL”	p.140
4.2- “ <i>And yet</i> ” ou “o caso Grego”	p.144
4.3- “Então, recomeça”	p.151
5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	p.155
6. ANEXOS	p.163

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

*Mas não digas que escrevo
para o teu desconsolo. Escrevo
contra o nosso, escrevo
como posso.¹*

*Até amanhã”. Nada podemos
[fazer.
Oferecemo-nos como escudo
ao peso inútil de mais um dia.
A guerra já está ganha,
a morte é garantida e um poema,
infelizmente, não é uma arma
[química.²*

Não há outro caminho³.

Iniciamos com uma negativa, pois foi através dessa mesma negativa que o primeiro contato com a obra de Rui Pires Cabral se deu. Em 2010, a professora Monica Simas⁴ fez um convite aberto a seus alunos de graduação para aqueles que se interessassem em fazer uma pesquisa em nível de Iniciação Científica, podendo realizá-la sobre Orientalismo ou sobre Poesia Portuguesa Contemporânea. A segunda opção foi a escolhida, embora a atividade proposta pelo verbo, “escolher”, do qual deriva o substantivo empregue, seja – aqui – um tanto equivocada, uma vez que em meio à apreciação da breve antologia organizada pela própria professora, na qual figuravam nomes como Herberto Helder, Nuno Júdice, Al Berto, Luiza Neto Jorge, Adília Lopes, Manuel de Freitas, entre outros, houve como que a necessidade de parar tão logo a leitura do poema *Não há outro caminho* foi concluída, não sendo sequer possível seguir para os poetas seguintes, a decisão já estava tomada; o poema havia ecoado e isso levou à uma obra, até então, totalmente desconhecida por mim; o eco continuou reverberando quanto mais versos eram lidos e adentrávamos na produção poética de Rui Pires Cabral, havia qualquer coisa ali que nos impelia a ir com afincos àqueles versos e a querermos estudá-los atentamente.

Durante três anos seguidos, de 2009 a 2012, nos dedicamos ao estudo da obra de Rui Pires Cabral em duas Iniciações Científicas e nos foi possível ir acompanhando a produção de sua obra ainda em processo, bem como acompanhar um crescimento da

¹ CABRAL, Rui Pires. **A flecha negra**. In: *GRISU*, n.º 1. Guimarães:Grisu, 2012. p.30

² FREITAS, Manuel de. **Escudos Humanos**. In: *A flor dos terremotos*. Lisboa: Averno, 2005. s.p.

³ CABRAL, Rui Pires. **Não há outro caminho**. In: *Longe da aldeia*. Lisboa: Averno, 2005. p. 49.

⁴ Monica Muniz de Souza Simas é, atualmente, Professora Associada da Universidade de São Paulo (USP), Livre-Docente na Área de Literatura Portuguesa pela mesma instituição e colaboradora do Centro de Estudos Comparatistas da Universidade de Lisboa.

produção crítica sobre sua poesia que em 2009 era quase nula, muito dificilmente podíamos encontrar artigos diretamente sobre o poeta, hoje, em 2016, já podemos encontrar com maior facilidade, em comparação com o que havia no início, material bibliográfico para leitura e pesquisa, inclusive duas dissertações de mestrado, ainda que não cheguem a ser muitas as produções.⁵ Em rápida pesquisa pela Internet é possível encontramos artigos, notícias de periódicos, resenhas, algo que não era possível há 7 anos.

Em 2010, entramos em contato com outras duas pesquisadoras da obra de Rui Pires Cabral. São elas: Julia Telésforo Osório e Tamy de Macedo Pimenta. Julia Telésforo Osório é pesquisadora e mestre pela Universidade Federal de Santa Catarina, autora da dissertação **A pausada contemporaneidade de Rui Pires Cabral**, mencionada no parágrafo anterior; sua pesquisa buscou analisar o ritmo na obra do poeta português. Tamy de Macedo Pimenta é mestre pela Universidade Federal Fluminense, estuda o poeta desde a Iniciação Científica também, sua investigação trata sobretudo de questões urbanas e da vivência do sujeito nas cidades, em suma, sobre a paisagem urbana e os deslocamentos desse sujeito criado poeticamente pelo espaço. É autora, além de textos críticos, de diversas resenhas de livros de Rui Pires Cabral⁶. Desde o início trocamos textos (próprios e alheios), impressões, dúvidas, angústias; em suma, encontramos outras solidões para acompanhar – à distância – nossas próprias solidões enquanto pesquisadores inclinados sobre a obra de um poeta e de uma paixão por essa obra comuns.

A primeira Iniciação Científica teve por objetivo, após a leitura atenta e a análise de poemas, selecionar para um estudo mais próximo aqueles que tematizassem e/ou trabalhassem questões referentes à narratividade de um cotidiano banal e ao que foi denominado como o elemento do “menor”, ou seja, observar e analisar como os poemas se apropriavam de situações, objetos e fatos banais, “menores”, para propor, de maneira sensível, uma visão menos colada àquilo que a visão hegemônica do mundo considera ser importante, grandioso e significativo. Foi também objetivado situar a produção poética dentro do cenário literário português contemporâneo, ao se fazer uma leitura panorâmica

⁵ Alguns artigos sobre Rui Pires Cabral: Marques, Joana Emídio. **Rui Pires Cabral, a eterna adolescência dos poetas sem qualidades**. In: <http://observador.pt/2015/03/31/rui-pires-cabral-a-eterna-adolescencia-dos-poetas-sem-qualidades/>; AZEVEDO, Luiz Carlos de Moura. **Rui Pires Cabral: memória e construção da identidade íntima do sujeito, na poesia portuguesa da virada do século XX para o XXI**. In: http://dlcv.fflch.usp.br/sites/dlcv.fflch.usp.br/files/03_4.pdf.

⁶ Algumas das resenhas são: PIMENTA, T. M.. **Nós, os desconhecidos**. Texto Poético, v. 14, p. 167-173, 2013; PIMENTA, T. M.. **Biblioteca dos rapazes, de Rui Pires Cabral**. Convergência Lusíada, v. 29, p. 276-280, 2013; PIMENTA, T. M.. **Provocações compartilhadas em versos e fotografias: Álbum, de Rui Pires Cabral**. Abril (Niterói), v. 7, p. 223-228, 2015.

da poesia portuguesa dos anos 60 até os dias atuais, com o auxílio de textos críticos de, principalmente, Rosa Maria Martelo⁷, Luis Maffei⁸ e Nuno Júdice⁹.

Ao fim, pudemos perceber que o poeta, aquele inscrito nos versos, nos poemas selecionados, comportava-se como uma espécie de *flâneur*, quanto ao aspecto de possuir um olhar muito apurado, capaz de perceber a decadência e a ruína do mundo atual, mas não somente isso, indo, então, além, e encontrando nas coisas mais cotidianas, mais banais, um sentido, que possa trazer alguma esperança para a solidão dos grandes centros urbanos, que questione a existência de um sentido dado como senso-comum ou mesmo que comprove a completa falta de sentido do mundo contemporâneo, da vida contemporânea; é justamente a essas coisas pequenas, mínimas, que o poeta inscrito nos poemas atribui uma grande importância. O detalhe, “o menor”, funciona, deste modo, como um tipo de resposta à massificação, à padronização imposta pelo mundo globalizado, uma resposta ao olhar viciado que tende a ver apenas o que se mostra, o que se impõe à vista pelo interesse do mercado.

Desta pesquisa, emergiu outra questão bastante presente nos poemas de Rui Pires Cabral, o tema da solidão, que por se mostrar um assunto extenso, acabou sendo estudado na segunda Iniciação. Esta teve por objetivo aprofundar a pesquisa anterior sobre a obra do poeta, concentrando, então, as atenções no novo tema. Foram estudados poemas de quatro livros do autor, nos quais o sentimento de solidão era quase uma constante, *Praças e Quintais* (2003), *Longe da Aldeia* (2005), *Capitais da Solidão* (2006) e *Oráculos de Cabeceira* (2009). A pesquisa buscou caracterizar e entender a relação deste sujeito poeticamente criado, anteriormente denominado “poeta inscrito nos poemas”, com a solidão experienciada por ele em suas deambulações pelas mais diversas cidades do mundo, principalmente as europeias. Buscou também situar a obra de Rui Pires Cabral em contexto com a polêmica criada por Manuel de Freitas, poeta e editor português, através da publicação da antologia *Poetas Sem Qualidades* (2002)¹⁰, mais precisamente através de seu prefácio *O tempo dos poetas*. Três referências bibliográficas somam-se à bibliografia da pesquisa anterior e foram fundamentais para a realização do novo estudo,

⁷ MARTELO, Rosa Maria. **Vidro do mesmo vidro- Tensões e deslocamentos na poesia portuguesa depois de 1961**. Porto: Campo de Letras, 2007.

⁸ MAFFEI, Luis. **Agora a dizer de agora, um esboço do contemporâneo**. In: *Poetas que interessam mais: leituras da poesia portuguesa pós-Pessoa*/ Organizadores: Ida Alves, Luis Maffei. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011.

⁹ JÚDICE, Nuno. **Dos anos 70 à década de 90**. In: *Viagem por um século de Literatura Portuguesa*. Lisboa: Relógio D'água, 1997.

¹⁰ Segue em anexo para que se tenha contato com texto, uma vez que é de difícil acesso.

um texto do crítico cultural norte-americano Fredric Jameson¹¹ acerca da lógica cultural que passa a ser a lógica dominante no nosso tempo e das consequências disto, um livro do sociólogo polonês, Zygmunt Bauman¹², *Amor Líquido – Sobre a fragilidades dos laços humanos* e um livro do escritor, ensaísta e filósofo Albert Camus¹³, *O homem revoltado*, em que trata da revolta como forma de combater as imposições sociais, políticas, culturas e históricas de um determinado período, sendo esta desempenhada de dentro do sistema que oprime, alertando para o risco de fuga, caso se critique e se queira ver aparte da situação opressora, seja qual for.

Ao fim da pesquisa, concluímos que a inclusão de Rui Pires Cabral dentro do grupo dos “poetas sem qualidades” se dá, conforme e segundo Manuel de Freitas, pelo fato de o poeta mostrar um forte compromisso com o real e com as questões e contradições observáveis e vividas na realidade, por trazer as tensões de uma realidade complexa e problemática para dentro do poema e não se esquivar delas, afirmando, assim, que “os poetas com qualidades” o fariam, citando inclusive nomes. Rui Pires Cabral tematiza em muitos de seus poemas diversas tensões vividas no mundo pós-moderno, em que a lógica hegemônica é aquela que se aplica aos grandes centros urbanos, inseridos no processo de globalização; umas destas tensões é justamente a experiência de solidão a qual está preso o sujeito, obrigado a viver com ela, mas sempre buscando um diálogo, uma companhia, muitas vezes do próprio leitor, entretanto, este “tu” buscado, quando é encontrado ou gera uma relação conflituosa ou efêmera, senão é uma companhia apenas virtual, uma possibilidade incerta, não se efetivando um contato concreto.

Desta convivência tensa do sujeito inscrito com as dificuldades de se viver, e conviver, em eterno movimento pelos centros urbanos, e por outros nem tão urbanizados assim, mas que sofrem com as marcas da mesma lógica, surge uma extrema necessidade de posicionamento do mesmo, que poderia escolher entre a celebração e a aceitação da vida globalizada, observando apenas o mais aparente lado, positivo, da nova etapa do “progresso”, ou se coloca, ainda que sem pretensões, inocentes, de mudar a situação com grandes revoluções ou ainda de viver longe das contradições, dentro da realidade dada, resistente, ainda que de maneira frágil, às faltas de qualidades de seu tempo.

¹¹ JAMESON, Fredric. **The cultural Logic of Late Capitalism**. In: *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham, NC: Duke University Press. 1991.

¹² BAUMAN, Zygmunt. **Amor Líquido- Sobre a fragilidade dos laços humanos**. Tradução: Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

¹³ CAMUS, Albert. **O homem revoltado**. Tradução: Valerie Rumjanek, Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2011.

Ainda assim, a obra de Rui Pires Cabral continuava a levantar questões a serem pesquisadas, havia, então, a necessidade compreender qual a conexão entre as duas pesquisas, para aprofundá-las e dar continuidade ao estudo sistemático dos versos do poeta português; nesta dissertação, veremos que um ponto que pode unificar os temas estudados anteriormente e nos permite avançar na análise é, justamente, a subjetividade criada nos versos, pois através do estudo desta subjetividade, abordaremos questões e problemáticas do indivíduo (ou seja, do sujeito poeticamente forjado), bem como questões maiores que extrapolam o âmbito das relações individuais, a saber, relações econômicas, políticas e sociais do mundo em que vive esse sujeito fraturado, como veremos.

Quatro anos e duas Iniciações Científicas após aquele primeiro impacto, dias antes de darmos início à escrita dessas linhas que vão se seguindo e das que virão, voltamos ao poema referido nas primeiras linhas e, surpreendentemente, pudemos nele observar que vários dos temas e elementos que servirão de motor e matéria para a nossa análise estavam ali, de alguma forma, sugeridos, a solidão, por vezes, vivida a dois, o pouco aprendido que a vida proporciona, o trabalho exaustivo diário e diurno, a inquietude de um sujeito que já não tem sequer a ilusão de estar seguro de qual rumo sua existência tem tomado, as imposições da realidade prática e a consequente pouca chance de optar. É importante, nessas primeiras considerações, observarmos com maior atenção a negação inicial, o que nos leva de volta à primeira linha desta dissertação.

A negação é clara e convicta, entretanto, ao mesmo tempo, ela guarda em si também uma afirmação, não necessariamente positiva; se não há *outro*, há *este* caminho e é justamente a partir dessa tensão e da convivência não exclusiva entre opostos, das restrições impostas por “este” caminho que “há”, que surge a maior parte dos versos de Rui Pires Cabral, se por um lado não podemos escolher *o caminho*, podemos, ao menos minimamente e não sem muito esforço, tentar escolher *como* percorrê-lo, o que também não se realiza integralmente quase nunca nos versos do poeta. Sua poesia é feita não de fugas, mas de resistência, sendo ela não uma que se quer heroica, mas que se sabe frágil, pouca e que quase certamente, ao fim, fracassará, uma vez que, como afirma Rosa Maria Martelo, poeta, pesquisadora, principalmente, em poesia contemporânea e professora na Faculdade do Porto, “[n]ão há como retirar a poesia do âmbito do mundo problemático e sem redenção.” (2008, p. 296), mas que, no entanto, não desiste e não se entrega, seguindo

assim famosa proposta de Samuel Beckett (1996, p.89): “Sempre tentou. Sempre fracassou. Não importa. Tente outra vez. Fracasse outra vez. Fracasse melhor.”¹⁴

Antes de prosseguirmos, por se tratar de um poeta ainda pouco estudado e mesmo, relativamente, não muito conhecido, embora sua obra tenha chamado – alguma – atenção¹⁵ na última década, no Brasil e em Portugal, parece-nos necessária uma breve apresentação do autor. Rui Pires Cabral é poeta português nascido em Macedo de Cavaleiros, em 1967, sua primeira publicação (oficial)¹⁶ de poesia ocorreu em 1994 com *Geografia das estações*, de lá para cá, vem publicando com certa frequência, além do livro de estreia, publicou *A Super-Realidade* (1995), *Música Antológica & Onze Cidades* (1997), *Praças e Quintais* (2003), *Longe da Aldeia* (2005), *Capitais da Solidão* (2006), *Oráculos de Cabeceira* (2009), *A Pocket Guide to Birds* (2009), *Biblioteca dos Rapazes* (2012), *Broken* (2013), *Stardust* (2013), *Álbum* (2013) e *OH! Lusitania* (2014) e *Elsewhere/Alhures* (2015). Além dos livros autorais, participou de antologias, entre elas, *Anos 90 e agora: uma antologia da nova poesia portuguesa* (2001), *Poetas sem qualidades* (2002), *9 poetas para o século XXI* (2003) e o segundo volume de *Portugal, 0* (2007). Por fim, em 2015, a editora Assírio & Alvim lançou uma coletânea contendo todos os livros de poesia do autor, excluindo aqueles de poemas-colagens e incluindo alguns inéditos, sob o nome de *Morada*. Selecionou, ainda, os poemas que constituem uma antologia poética de Manuel de Freitas, lançada em 2015 pela editora Alambique, por nome *Sunny Bar*.

A partir de *Biblioteca dos Rapazes* (2012), o poeta começou a trilhar um caminho aparentemente diverso do que seguia até então, entretanto, a aparente quebra de percurso esconde uma continuidade, como veremos em momento oportuno. Estas páginas que aqui vão impressas tem, também, a intenção de descrever esse caminho de produção poética (per)seguido pelo autor. Nos dois primeiros capítulos, os poemas selecionados são basicamente dos livros lançados até 2009, apenas alguns poucos poemas serão analisados com atenção para que deles possamos vislumbrar uma análise da obra como um todo; a seleção de poemas tende a ser mínima para que sejam analisados em detalhes, uma vez

¹⁴ BECKETT, Samuel. **Nohow on: three novels**. Nova York: Grove Press, 1996. Tradução própria. No original: “Ever Tried. Ever Failed. No matter. Try again. Fail again. Fail better.”

¹⁵ Há no Brasil atualmente ao menos 4 pesquisadores estudando a obra de Rui Pires Cabral, entre eles Julia Telésforo Osório, da UFSC, que defendeu sua dissertação de mestrado acerca do ritmo na obra do poeta, Tamy Macedo, que estudou o poeta em sua pesquisa de iniciação científica e segue agora no mestrado na UFF, ambas já citadas nesta introdução, além de citações recorrentes que aparecem em textos de Luiz Maffei e Ida Alves, por exemplo. Em Portugal, Rosa Maria Martelo e Maria Lucia Dal Farra são duas estudiosas que dedicam uma atenção bastante especial à obra de Rui Pires Cabral.

¹⁶ Há um livro anterior que o autor não computa em sua produção: *Pensão Bellinzona e Outros Poemas* (1994)

que a obra já vem sendo estudada há alguns anos, vamos estudar os poemas que sejam sintomas marcantes de aspectos poéticos que perpassam a obra como um todo, tendo esta sido lida na íntegra até o presente momento, é bom lembrar, pois o volume de publicações do autor tem sido intenso nos últimos anos; deixando assim, também, um convite ao leitor que poderá propor suas próprias hipóteses interpretativas, afinal, esta dissertação é, ainda que indiretamente, também uma apresentação da poesia de Rui Pires Cabral para que novas solidões possam encontrar com a do poeta inscrito poeticamente nas páginas dos livros.

Esta dissertação busca dar unidade e continuidade às pesquisas realizadas nas Iniciações Científicas, aprofundando as análises dos poemas, observando questões importantes que podemos ler através das características assumidas pela subjetividade criada por Rui Pires Cabral em seus poemas, sujeito, este, formalizado em versos que se (de)forma na experiência tensa com seu tempo histórico e espaços geográficos, no deslocamento pelos diversos ambientes, todos eles participantes, ainda que em níveis diversos, do mundo globalizado.

Uma vez partindo desta proposta inicial, a caracterização e a análise da subjetividade formalizada nos poemas, e após as leituras desenvolvidas na Iniciação Científica, (na crítica literária, destacamos os trabalhos de Rosa Maria Martelo e Ida Alves; na sociologia, Zygmunt Bauman e Sharon Zukin, para citar alguns exemplos), de que o sujeito apresenta-se de maneira fragmentada, a principal preocupação nesta dissertação, e o que a diferencia dos estudos anteriores, das Iniciações Científicas, é justamente a leitura aprofundada dos temas estudados anteriormente, a inclusão de poemas de outros livros, para que possamos mapear, através da análise de textos de praticamente todas as publicações, as questões que marcam a nossa leitura da obra ainda em processo de Rui Pires Cabral; além de, nos últimos capítulos, pensarmos na atualidade e no alcance político de tal obra, uma vez que as questões relacionadas ao âmbito subjetivo, ou seja, individual, nos permite analisar não apenas o sujeito formado pelo mundo real ficcionalizado nos poemas, mas também a própria realidade histórica que age de maneira bastante significativa na (de)formação deste sujeito.

Antes de seguirmos, é necessário que estabeleçamos com que conceito de subjetividade estaremos trabalhando aqui, uma vez que este é complexo e tem diversas formas de ser compreendido. No artigo intitulado *Subjetividade: uma análise pautada na*

Psicologia histórico-cultural, Elis Bertozzi Aita¹⁷ e Marilda Gonçalves Dias Facci¹⁸ apresentam diversos modos de interpretar o conceito em questão, através da apresentação de vários estudiosos que pensaram sobre o tema. As pesquisadoras fazem uma divisão entre o entendimento que isola o conceito da realidade sócio histórica e perspectivas que incluem a subjetividade nos processos dessa mesma realidade, nas palavras das autoras

O desenvolvimento da subjetividade tem sido compreendido como um processo natural, desvinculado das condições históricas, como se ocorresse em etapas universalizadas, pautadas, muitas vezes, apenas na maturação biológica, não dando conta de explicar o homem concreto, síntese das relações sociais, como propõe uma visão marxista. (AITA e FACCI, 2011, p. 34)

Nesta dissertação, trabalharemos com o conceito de subjetividade conforme a definição sugerida pelo *Dicionário Básico de Filosofia*¹⁹ (JAPIASSÚ e MARCONDES, 2008), segundo o dicionário, o conceito é entendido como “[c]aracterística do sujeito; aquilo que é pessoal, individual, que pertence ao sujeito e apenas a ele, sendo portanto, em última análise, inacessível a outrem e incomunicável. Interioridade. Vida interior.” (2008, s.p). Ou seja, analisaremos a forma assumida pelo sujeito poético criado por Rui Pires Cabral em contato com o mundo, percebido e experienciado, através do ponto de vista deste sujeito (poético), sendo, ainda, que o próprio termo sujeito é, ele mesmo, problemático, uma vez que pressupõe uma ação ativa e sugere uma unidade, e, como veremos, essa ação é restringida e muitas vezes barrada pela realidade sócio histórico, por isso, devemos levar em conta esta realidade, conforme propõem Aita e Facci:

Para analisar a subjetividade, devemos nos fundamentar na análise do momento histórico e social, enfocando a relação dialética homem-sociedade, como destaca Martins (2007). Esse autor firma que, pelo método dialético, é possível entender a essência humana como movimento, como processo criador, alimentado pelas contradições que a singularidade e a universalidade encerram. Existe uma conexão entre subjetividade e atividade vital do homem, isto é, o trabalho, como afirmamos anteriormente, porque é pela atividade que esse homem constrói a si mesmo e ao mundo. Dessa forma, explica-se o homem e a sociedade pela unidade e luta desses contrários. (2011, p.44)

Lendo os poemas de Rui Pires Cabral, podemos perceber, o que estas páginas buscam comprovar, a saber, que a subjetividade em causa se revela fragmentada e quais

¹⁷ Mestre em Psicologia pela Universidade Estadual de Maringá.

¹⁸ Professora do Departamento de Psicologia e do Programa de Pós-graduação em Psicologia da Universidade Estadual de Maringá

¹⁹ Consultado através do link: <https://sites.google.com/site/sbgdicionariodefilosofia/subjetivismo-subjetividade>. Último acesso em 30/12/2015.

as características assumidas por essa fragmentação. Atualmente, dentro do contexto de um mundo globalizado, alguns aspectos da realidade e da experiência do sujeito em relação a esta, ainda que já presentes no passado, ganham contornos ainda mais fortes, estendendo seus efeitos a praticamente todos os locais do globo, inclusive, províncias, pequenas cidades, ilhas, afetando, por consequência, todos os seus habitantes, ainda que em graus diversos.

Hoje vivemos um tempo em que, nas palavras de Fredric Jameson, o capitalismo se espalhou por todo o globo²⁰, neste contexto, preocupações como, por exemplo, a fragmentação do sujeito salta ainda mais aos olhos, porém ela é tingida de uma maneira diversa àquela fragmentação dos séculos anteriores, pois como sabemos, muito mudou no mundo, (“mas nem tudo”²¹, é bom lembrar), seja na economia, na política e/ou na cultura desde o século XVIII até o presente momento, e por esse motivo, a partir do sujeito que Rui Pires Cabral nos apresenta, buscaremos dar conta dos objetivos propostos nesta dissertação, entre eles, analisar como se constitui essa subjetividade poética, quais as especificidades da fragmentação que opera neste sujeito, que testemunho a formalização deste sujeito nos dá sobre o mundo em que vivemos.

É nesse sentido que a escolha pelo poeta, apesar de subjetiva num primeiro momento, revelou-se, desde cedo, bastante feliz e fecunda no que diz respeito às possibilidades interpretativas, seja no âmbito literário, cultural, histórico, social ou político, uma vez que o poeta português reelabora, de maneira bem mais modesta, claro, mas ainda assim com grande poder de revelação e reflexão, o gesto, ou antes, o uso da **forma artística**, que faz de Baudelaire e Machado de Assis grandes nomes das literaturas francesa e brasileira, respectivamente, em seus tempos históricos, que lhes permitiu, e, parece, permitir a Rui Pires Cabral, (sem nenhuma comparação qualitativa aqui), captar, através da **forma artística**, estruturas de sentimento²² características de sua época e sociedade.

Para que a análise formal, tal como foi proposta, seja possível, partiremos de uma conceituação de forma artística atribuída a Adorno²³ que afirma ser “a forma [artística] conteúdo sócio histórico decantado”; a mesma ideia, segundo Roberto Schwarz, está

²⁰ Ver JAMESON, Fredric. **Culture and Finance Capital**. In: *The Jameson Reader*. ed. M. Hardt and Kathi Weeks. Malden: Blackwell, 2005.

²¹ Como bem nos lembra Roberto Schwarz em seu prefácio à nova edição de “A lata de lixo da história”. In: <http://revistapiaui.estadao.com.br/edicao-91/questoes-de-cultura-politica/a-lata-de-lixo-da-historia>

²² Conceito de Raymond Williams, conforme veremos em momento oportuno.

²³ Ver Cevalco, Maria Elisa. **Momentos Da Crítica Cultural Materialista**. In: <http://www.letras.ufrj.br/ciencialit/terceiramargemonline/numero12/vi.html> . Último acesso em 28/10/2015

presente também em Lukács, de que “o social na obra está na forma” (SCHWARZ, 2012, p.288). É através deste modo de entender a forma artística que aproximaremos os mecanismos formais empregados pelos três autores, como proposto no parágrafo anterior; embora difiram na escrita, no estilo e nas questões tratadas, se assemelhem, pela força formal de dar literariedade a questões da realidade e trazer traços culturais marcantes que estão mais ou menos escamoteadas na realidade à tona. Por isso, a obra de Rui Pires Cabral (e a de Baudelaire e a de Machado) interessam, pois “[s]e as obras interessam, é porque se organizam de um modo revelador, que algum fundamento tem na organização do mundo histórico – fundamento a descobrir caso a caso” (SCHWARZ, 2012, p.288). Cabe à crítica, ainda segundo Schwarz, desvendar o que a obra literária nos ensina a ver sobre nossa realidade, além de observarmos os aspectos literários “propriamente ditos”, pois “se não for preciso adivinhar, pesquisar, construir, recusar aparências, consubstanciar intuições difíceis, a crítica não é crítica” (2012, p.287).

Voltando a Baudelaire, é sabido que o poeta francês em sua juventude, ao assumir, entre outros, o ponto de vista hegemônico da sociedade burguesa, o da classe dominante, revela a face real e o *modus operandi* de classe e com isso, o mecanismo de funcionamento da própria sociedade, conforme propõe Dolf Oehler (2004) em seus ensaios em *Terrenos Vulcânicos*, “o jovem Baudelaire mimetiza os gestos monstruosamente cínicos da boa sociedade diante das queixas do gado humano, a fim de ressaltar-lhes a enormidade” (2004, p.65); Machado de Assis, por sua vez, tornou-se o grande escritor brasileiro do século XIX ao realizar a famosa “viravolta”, muito bem notada e anotada por Roberto Schwarz (2012), que foi quando o autor parece ter entendido que pela forma, não tanto pelo conteúdo de crítica social e moral que utilizava até esse momento de virada, ele conseguiria, como de fato o fez, captar com maestria os mecanismos de funcionamento da dominação de classe no Brasil de então.

O poeta português capta, como analisaremos, em seus versos traços marcantes de sua sociedade, portuguesa contemporânea, revelando tensões, principalmente subjetivas, vividas e vivenciadas por uma parcela média da população dos grandes, pequenos ou médios centros urbanos e não urbanos; aqui, a dificuldade de estabelecer as classes sociais não sugere a desapareição delas, mas a própria dificuldade de defini-las e separar com precisão, “pero que las hay, las hay”²⁴; ao tratar dessa parcela da sociedade, o poeta passa a revelar as “*common difficulties*”, como fica sugerido pelo título de uma das três seções que constituem seu livro mais recente até agora, novembro de 2014, *Oh! Lusitania*²⁵,

²⁴ Frase clássica atribuída a Miguel de Cervantes.

²⁵ CABRAL, Rui Pires. **Oh! LUSITANIA**. Lisboa: Paralelo W, 2014.

daqueles que coabitam nas grandes, e por vezes nem tão grandes assim, cidades e estão completamente assimilados, como produtores também, mas principalmente como consumidores, pela lógica cultura do capital financeiro (JAMESON, 2005).

A análise proposta nesta dissertação ficará dividida em quatro partes, e cada parte equivalerá a um capítulo.

No capítulo primeiro, após introduzir alguns aspectos da obra de Rui Pires Cabral, ao apresentarmos, através de uma análise breve, os primeiros poemas de toda a sua criação poética, centralizaremos nossas atenções sobre as escolhas do sujeito, com a intenção de através de suas “decisões” e daquilo que ele busca ou rejeita, (ou tenta buscar e rejeitar), observar quais são os contornos que o vão desenhando, além de situarmos os primeiros livros de Rui Pires Cabral dentro de sua produção poética, analisando a importância deles para as obras subsequentes. Serão analisados, principalmente, os poemas “A flecha negra”, “Travessia”, “A cozinha misteriosa”, “Conserve este bilhete até ao fim da viagem”, “*Shirley Ann Eales*”, “*Diana of Love*”, “*He loved beauty that looked kind of destroyed*” e “A nossa vez”, sendo que uns serão lidos de maneira mais detida, com o intuito de discutir as questões próprias ao olhar de alegorista, traço marcante do sujeito e ao pessimismo que se percebe através desse olhar; podemos estabelecer, neste primeiro capítulo, a noção de contemporâneo com a qual trabalharemos, a saber, a de Agamben (2009); começamos ainda a situar a obra do poeta em relação à história da arte e como pode a poesia continuar ainda hoje, pergunta proposta por Rosa Maria Martelo (2008), como veremos. Analisaremos, detalhadamente, os poemas “*Shirley Ann Eales*” e “*Diana of Love*”, além de “*He loved beauty that looked kind of destroyed*”, trabalhando com a questão do olhar alegorista do sujeito poeticamente inscrito, que busca no elemento do “menor” sua frágil resistência. Por fim, baseados em leituras de Rosa Maria Martelo e Nuno Júdice, nos é possível traçar um breve panorama da poesia portuguesa dos anos 60 até hoje, vislumbrando também o que podem ainda o poeta e a poesia hoje, aprofundando (e às vezes retificando) o que foi estudado na primeira Iniciação Científica.

No capítulo dois, tratamos da difícil convivência do sujeito com o outro, e consigo mesmo, buscando observar um traço fundamental dessa subjetividade, “o arco que a funda”, parafraseando um verso do poeta, a insularidade e a, decorrente, busca (frustrada) por uma alteridade menos efêmera, o que resulta, quase sempre, em solidão e agonia. Analisaremos poemas de *Praças e Quintais* (2003), de *Longe da Aldeia* (2005), de *Capitais da solidão* (2006) e de *Oráculos de Cabeceira* (2009), livros em que o sentimento de solidão se revela ainda mais intenso e recorrente que nos anteriores. Analisaremos o presente da enunciação e o passado rememorado, a infância que aparece

como uma lembrança ambígua, sobre este ponto, Freud será nosso guia. Quando tratarmos da insularidade vivida pelo sujeito, Bauman e Jameson apareceram de maneira mais central, enquanto base teórica, além de outros estudiosos mais pontualmente. Ao final do capítulo, é Camus (2011) quem nos possibilita encontrar outra característica marcante desse sujeito, ele dá mostras de pertencer à categoria de “homem revoltado”, aquele que nem rejeita, nem aceita de todo. Será um capítulo de transição, para que possamos chegar, finalmente, ao terceiro capítulo, no qual tentaremos mapear outro traço fundamental dessa subjetividade e, principalmente, chamar a atenção para a atualidade da obra e do poeta e da sensibilidade contemporânea de seus textos, não apenas pela qualidade artística, mas também pela percepção sensível da realidade em que são produzidos e para a qual retornam como formalização artística.

Trataremos no terceiro capítulo, após traçar um rápido percurso das obras produzidas a partir de 2012, especificamente da configuração adquirida por esse sujeito bastante contemporâneo e do que essa configuração tem de sintomático de nossa época, em tempos e espaços dos quais somos também contemporâneos e estamos inseridos, em sociedades capitalistas tardias ou globalizadas, produtores (de produtos e/ou conhecimento, [e nem sempre essa divisão é possível]) e consumidores em potencial que somos. Neste capítulo, a questão analisada extrapola o âmbito meramente do sujeito e procura apontar alguns aspectos do mundo pelo qual o poeta caminha, entre que escombros se move. Em primeiro lugar, apresentaremos, após termos introduzido e diferenciado os conceitos de “colagem” e “*collage*”, as obras de poema-colagens produzidas entre 2012 e 2014, com exceção de *Álbum* (2013), dando continuidade ao panorama poético da obra de Rui Pires Cabral que iniciamos no capítulo 1. Apresentadas as obras, faremos uma primeira análise, superficial, de duas delas, *Oh!Lusitania* (2014) e *Broken* (2013), considerando seus aspectos formais internos.

No quarto e último capítulo, buscaremos alinhar os retalhos delineados e amarrar a última parte dessa dissertação às três anteriores, propondo, através da análise, agora, mais aprofundada e contextualizada de principalmente *Oh!Lusitania* (2014), uma leitura possível da obra de Rui Pires Cabral, a saber, política do atual momento europeu, de crise, além de sugerir uma configuração para o sujeito que fomos mapeando durante os capítulos 1, 2 e 3, a forma que percebemos ser, além de fragmentado e insular, a de um sujeito formado de maneira *in-between*, como propõe Cazdyn (2012) ao descrever, entre outras categorias, a categoria dos *already deads* em livro de mesmo título. Proporemos alguns contornos que formam o sujeito poético criado por Rui Pires Cabral em seus versos. Através dessa análise mais cerrada da obra referida acima, seguiremos retomando

as leituras e análises dos livros de poemas-colagens publicados entre 2012 até o presente ano, 2015, formulando, neste último capítulo, uma tentativa de entender o momento crítico vivido na Europa (e no mundo) atualmente, do qual, Portugal, e o sujeito dos poemas não saem incólumes.

1. O OLHAR E O SUJEITO

1.1- Arco e queda

*A música era esta.
Perdemos quase tudo.*²⁶

Há na obra de Rui Pires Cabral, desde o primeiro livro, considerando que esta ainda está em processo, em construção, o que torna arriscada qualquer afirmação mais totalizante, um desconsolo marcante e característico em relação ao presente histórico do poeta, que é também, em muitos dos casos, o próprio presente da enunciação dos versos. Leiamos *A Flecha Negra*:

*A Flecha Negra*²⁷

Não digas que escrevo
para o teu desconsolo. Se o dia
não serve e a noite que chega
não me traz mais nada. Já foram
mais fáceis os meses e o sono,
os livros dilectos, a luz
sobre a cama –
e as vistas
da tarde por detrás da casa: hortas
de Macedo, olivais da Páscoa.
Mas não digas que escrevo
para o teu desconsolo. Escrevo
contra o nosso, escrevo
como posso.

O poema evoca, além da perda de qualquer chance de consolo, conforme já foi sugerido vagamente na introdução, a questão da intenção biográfica²⁸, “hortas de Macedo”, lugar onde o poeta nasceu e passou a infância, e também um outro traço igualmente marcante da poética de Rui Pires Cabral, a saber, a caracterização da vida

²⁶ FREITAS, Manuel de. **Grapefruit Moon**. In: *Sunny Bar*. Lisboa: Alambique, 2015. p.77

²⁷ CABRAL, Rui Pires. **A flecha negra**. In: *GRISU*, n.º 1. Guimarães: Grisú, 2012. p.30

²⁸ Chamamos de “intenção biográfica” e não de “autobiografia” para evitar a falsa assunção de que exista a crença da isonomia entre vida do sujeito, do poeta e o conteúdo da poesia. Rosa Maria Martelo (2008) coloca muito bem essa questão em *Alegoria e autenticidade (a propósito de alguma poesia portuguesa recente)*, a crítica e poeta portuguesa afirma que a poesia fortemente alegórica de alguns poetas contemporâneos serve-se da matéria biográfica para atestar um compromisso, buscando uma existência partilhada ou comunicante que legitimaria o olhar do alegorista como verdade, sendo que o leitor não precisa ir confirmar na realidade a autenticidade dessa “biografia”, uma vez que trata-se de um texto poético que busca uma continuidade entre o poema e a vida comum, exercendo uma função (est)ética e não documental.

como uma experiência, termo ele mesmo já problemático, de “desaprendizado” e de perda gradativa e constante²⁹, como a flecha referida no título, que depois de disparada tem um só movimento, fazer um arco no ar e tornar a cair, a não ser, claro, que acerte um alvo e fixe, permanecendo, neste caso, imóvel. Dia e noite formam duas partes distintas, entretanto quase intercambiáveis; dia e noite guardam em comum a inutilidade, uma vez que o “dia não serve” e a noite, que se é que algum dia veio a trazer algo, “não [...] traz mais nada.” Portanto, são díspares, pois um não é o outro e também equivalentes, pois, tanto faz um ou o outro, o fim, sem serventia e esvaziado, é o mesmo³⁰.

Podemos afirmar que a obra de Rui Pires Cabral é contemporânea, o que, à primeira vista, parece uma afirmação óbvia, entretanto, o fato de uma obra ser escrita hoje, por si só, não sustenta que esta seja contemporânea. Para que essa afirmação fique clara é preciso apontar, desde já, com qual noção de contemporaneidade estamos trabalhando. No seguinte trecho de *O que é o contemporâneo* de Giorgio Agamben (2009) lemos:

O poeta – o contemporâneo – deve manter fixo o olhar no seu tempo (...), para nele perceber não as luzes, mas o escuro. Todos os tempos são, para quem deles experimenta contemporaneidade, obscuros. Contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente(...)[,] perceber esse escuro não é uma forma de inércia ou de passividade, mas implica uma atividade e uma habilidade particular que, no nosso caso, equivalem a neutralizar as luzes que provêm da época para descobrir as suas trevas, o seu escuro especial, que não é, no entanto, separável daquelas luzes. (2009, p.62-3)

Para Agamben, filósofo italiano, a posição do poeta em seu fazer literário, para que este seja um homem de seu tempo, ou em seus termos, um contemporâneo, é complexa, pois não deve rejeitar a realidade social e histórica de seu tempo, problemáticas ambas, refugiando-se em torres de marfim, de preferência, no topo de um monte, entretanto, não deve igualmente participar totalmente integrado a ela, celebrando inocentemente “as luzes” propagandeadas, a felicidade da propaganda, as promessas que “o progresso” ainda insiste em fazer, sem mostrar o outro lado da moeda, os custos naturais, humanos, sociais, entre outros, do “progresso”, ou seja, o poeta deve buscar as trevas que estão inseparáveis “das luzes”, mas convenientemente esquecidas, deve, em suma, se afastar da realidade para que não se ofusque e possa ver com clareza, uma clareza

²⁹ Todos esses aspectos serão retomados e desenvolvidos posteriormente.

³⁰ Leitura baseada na análise de Roberto Schwarz sobre poema de Oswald de Andrade em **A carroça, o bonde e o poeta modernista**. In: *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 26.

que só a escuridão oferece. Nesses termos, para exemplificarmos, em artes plásticas, podemos afirmar que Andy Warhol tenha sido contemporâneo de seu tempo, pois o artista participava completamente de seu tempo e das ideologias hegemônicas nele ofertadas e delas tomava certa distância, crítica, claro, como veremos mais à frente.

Em outras palavras, para Agamben (2009) contemporâneo não é aquele que ignora e recusa seu tempo, nem aquele que aceita uma total adesão, mas justamente aquele que paradoxalmente “adere” e “toma distância” de seu tempo, ou em suas palavras, a contemporaneidade seria

a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela (2009, p.59)

É nesse sentido, portanto, que a obra poética em análise é contemporânea; o sujeito poeticamente criado no poema por Rui Pires Cabral vive uma relação de contemporaneidade com seu tempo, uma vez que sente que “[h]oje o que nos convém/ é uma certa escuridão/ inventada de raiz” (2015, p.347), e que não apenas capta as trevas do seu tempo, mas que também tenta neutralizar as “luzes” que buscam ofuscar e esconder as mazelas cotidianas, conforme veremos na leitura do poema *Shirley Ann Eales*, no qual tudo o que é tido como importante e grandioso pela mídia e pelo senso-comum sofre uma inversão de valores com o que é mínimo, gasto, que acaba por ganhar importância e significados sem tamanho; o que o poeta faz ao ativamente aderir e se distanciar de sua própria realidade histórica, sem a ilusão, inclusive, de ser porta-voz de nada, nem de ninguém; por meio desse duplo movimento, o poeta, consegue se contrapor e propor uma mínima resistência ao *status quo*, embora não o consiga subvertê-lo.

A crítica às “luzes” e às “sombras” de cada época, através da forma artística, se faz mais forte, mais contestatória e eficaz, podemos crer, quando feita de dentro do próprio sistema, capitalista no nosso caso, em que está inserida e a qual se (in)conforma. Muito mais eficaz do que se fosse feita “[s]eparada e acima da vida do autor e do leitor, bem como separada de seu contexto social e da linguagem cotidiana”³¹ (BENNET, Andrew e ROYLE, Nicholas, s.d., p.3).

³¹ Tradução própria. No original: “[s]eparate from and above the life of the author and reader, as well as separate from its social context and from everyday language” (BENNET, Andrew and ROYLE, Nicholas, s.d., p.3).

Não são raros autores e obras que podemos afirmar fazerem parte desta estética crítica, pautados principalmente pela formulação de Agamben, dentre eles, Rui Pires Cabral e outros poetas portugueses como Manuel de Freitas, Victor Nogueira, Al Berto, temporalmente contemporâneos entre si, sendo o último já falecido, Joaquim Manuel Magalhães, (anterior aos outros todos, tendo publicado seu primeiro livro em 1974). Podemos citar grandes nomes que também podem ser estudados nesta chave de análise, segundo a qual o artista busca uma crítica da realidade ao se colocar bem próximo aos mecanismos que a regulam. Citaremos três, Baudelaire, conforme proposto pela leitura que Dolf Oehler faz de sua obra, Machado de Assis, segundo as leituras de Antonio Candido e Roberto Schwarz seguindo a crítica de viés materialista e Andy Warhol, pela análise de Hal Foster, renomado crítico e historiador de arte norte-americano, ainda que este difira ligeiramente ao que propõe Agamben em relação ao distanciamento crítico do artista em relação a seu tempo e às determinações que este acaba por impor. Devemos, todavia, tomar cuidado para não apagarmos as diferenças entre estes artistas todos, nem achar que todos estão sendo igualados, cada qual deve ser analisado a parte com suas complexidades e individualidades criativas e artísticas, entretanto, o que os une, aqui, é a condição de terem sido extremamente “contemporâneos” de suas sociedades e tempos históricos.

Charles Baudelaire, como aponta o crítico alemão Dolf Oehler (2004), sofreu com acusações injustas, pois por muito tempo e por muitos foi lido, inclusive por Brecht, como um entusiasta da burguesia e de sua ideologia, como um ““atorzinho de segunda”” (Jules Valès), como um artista que figurava “a representação da problemática pessoal à exclusão da problemática social do artista” (Lukács), como “revolucionário *blasé*” (Lu Hsün), apenas para citar algumas das acusações feitas ao poeta e listadas por Oehler (2004, p. 100).

Dolf Oehler, por sua vez, afirma e nos ensina a perceber, indo na contracorrente da análise baudelaireana mais comum, que o poeta francês, ao colar ironicamente no ponto de vista hegemônico da sociedade burguesa, ou seja, o do burguês, lhe revelava o, digamos assim, *modus operandi* de classe, de dominação e desmandos dessa para com as classes menos favorecidas, e por consequência o, próprio, modo de funcionamento da sociedade em que a obra era produzida, jogando luz para a anormalidade do que fora normalizado pelo véu ideológico com o qual se veste de verdade absoluta um ponto de vista bastante determinado, específico e parcial. Em um dos ensaios de *Terrenos Vulcânicos*, o crítico afirma que “o jovem Baudelaire mimetiza os gestos monstruosamente cínicos da boa sociedade diante das queixas do gado humano, a fim de

ressaltar-lhes a enormidade” (2004, p.65), algo semelhante ao que fez Machado de Assis aqui no Brasil, quando adotou o ponto de vista da classe dominante, do qual dotou seus narradores em primeira pessoa, como por exemplo, Brás Cubas e Bento Santiago, ambos homens de bem(ns), revelando e criticando, através da forma artística, os “termos drásticos da dominação de classe no Brasil” (SCHWARZ, 2012, p.12), chamando atenção e desmascarando o absurdo “normalizado” da situação de convívio e cooptação entre as elites e os dependentes na sociedade brasileira da época.

Hal Foster³², crítico de arte norte-americano, por sua vez, desenvolve também este raciocínio acerca de artistas que ao mesmo tempo, segundo ele, adeririam e criticariam o sistema, o *status quo*, entretanto, o crítico leva a sério a adesão do poeta aos ideais burgueses, o que implica analisar a posição política do homem empírico, para além daquilo que a obra nos deixa ler/ver/ouvir; uma vez que cabendo-nos analisar a obra, e o que esta nos pode ensinar e nos fazer ver através do esforço interpretativo, caso assim não o fosse, toda a obra de Ezra Pound, por exemplo, autor que influenciou muitos outros poetas, como T.S. Eliot, este, autor do clássico e marcante *The Hollow Men*, poema que dá corpo poético à falência do otimismo do progresso, estaria comprometida pelo flerte do homem real com o fascismo.

Foster cita Baudelaire, e lê a ironia baudelaireana, ou seu artifício de tomar o ponto de vista burguês para expô-lo, inclusive ao ridículo em alguns casos³³, como “ambivalência”, o poeta, segundo seu estudo, transformaria, por meio dessa “ambivalência”, pontos cruciais da política e da sociedade em “arte poética e inteligência crítica”. Nessa mesma linha de pensamento, Foster coloca a obra de Andy Warhol, apontando também o duplo movimento de aproximação e repulsa, que de fato existe, embora o crítico leia “aproximação” como sendo “apologia”, e os termos não tem o mesmo sentido, neste ponto, a apreciação de Hal é ligeiramente diferente da proposição do que é ser contemporâneo com a qual estamos trabalhando. Se observarmos a obra de Warhol, segundo a ótica adotada por Hal Foster, uma vez que ele não nega a existência da parte crítica da obra do artista plástico, apenas trocando “apologia” por “aproximação”, estamos novamente dentro do conceito de “artista”, no lugar de poeta, “contemporâneo” e podemos dialogar com a lógica empregue por Oehler ao ler a poesia de Baudelaire; é possível perceber também a ligação existente entre o poeta francês e o artista norte-americano, entretanto, para Hal o que os une seria uma certa “ambivalência”, uma vez

³² FOSTER, Hal. **O retorno do real: A vanguarda no final do século XX**. Tradução: Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

³³ Como é bem claro no poema em prosa “Os olhos dos pobres”, no qual o cinismo beira o insuportável e revela o ridículo de determinado ponto de vista burguês.

que parte da análise também do papel das pessoas reais na sociedade, aqui, interessamos, sobretudo as obras, e por meio de suas obras, e não de seus seres sociais, é possível afirmar que o ponto de vista de dentro da sociedade, ou melhor, “colado” à visão hegemônica e de mercado, no caso de Warhol, seja capaz de senão implodir por dentro, pois seria dar força demasiada à arte, força essa que na realidade prática ela não tem, criticar com propriedade e conhecimento de causa, se posicionando em relação às tensões caras a suas respectivas contemporaneidades; tendo, em outras palavras, maior poder de revelação, e de chamada de atenção para aquilo que de tão óbvio e claro se obnubila e não se vê.

Já em outro contexto e época, que vem, depois de tudo o que tratamos nos parágrafos anteriores, artistas, obras e contextos sociais e políticos, quando Rui Pires Cabral, a partir de 2012, em um mundo em que tudo o que já aconteceu não deixa de ter influência, uma vez que o passado não se apaga para que a história recomece *da capo* a cada dia, passa a utilizar em seus poemas colagens um processo que aparentemente lembra um ideário utilizado em processos de produção de estilo Fordista ou Taylorista, ou seja, processos de produção em massa, selecionando, fragmentando o material recortado de fontes diversas³⁴ e produzindo um novo poema (produto da fatura), o resultado, formal, não é uma obra que faz apologia e crítica ao mesmo tempo, numa postura Modernista, mas uma obra que está irremediavelmente dentro daquilo contra o que busca resistir, e que se por um lado, não pode fugir, de outro, tem a vantagem de, por estar dentro, poder criticar melhor e mais intimamente; a lógica de produção, utilizada para seriar o objeto final e segmentar o processo, de modo que as pessoas percam a noção da totalidade é utilizada pelo poeta como forma de resignificar fragmentos, reeducar o olhar, atribuir novos sentidos, ainda que, também eles, fragmentários.

Se uma produção seriada, segmenta e especializa para aumentar a produtividade e “criar” produtos novos e melhor acabados, o poeta português, destrói textos, imagens, livros já existentes para produzir, em tiragens mínimas (20, 40 exemplares), novas obras, captando as trevas, as tensões que ficam escamoteadas pelo discurso hegemônico. Não é uma celebração do modelo, é uma postura crítica, para se chegar ao oposto, a produção diminuta, manual, cuidadosa e não da junção de matérias primas para a confecção de produtos novos, mas a destruição criativa, para que do fim, do resto inútil, surja algum sentido, alguma reflexão artística.

³⁴

Sobre isso, uma explicação mais detalhada no capítulo 3, no qual retornaremos ao assunto.

Nestes dois poemas-colagens, de uma série de 4, podemos observar concretamente isso que foi proposto, são os números III e IV da série *LIQUIDAÇÃO: REDONDILHAS*, publicados em sua página na Internet³⁵.

LIQUIDAÇÃO: REDONDILHAS III

LIQUIDAÇÃO: REDONDILHAS IV

Em ambos os poemas, temos configuração visual bastante semelhante, portanto, há algo de produção serial presente; na coluna do meio, temos anúncios publicitários, com preços, propagandas e promoções, temos também um fragmento de fotografia com figuras humanas, na primeira, uma pessoa num gesto ambíguo, que podemos supor ser um grito de gozo, ou um grito de dor, perdemos a noção do todo, o contexto, portanto, não teremos nunca a certeza do sentido primeiro da imagem, bem como no outro pedaço de pessoa, vemos um homem, agarrado por mãos, mas como o todo se fragmentou, são mãos sem dono, seriam mãos de amor ou de ódio? A ambiguidade jamais será desfeita, cabe ao leitor, resignificar, atribuir sentido, de acordo com o novo contexto.

Tratam-se, os poemas-colagens, de liquidações, em geral, as liquidações são bastante coloridas, chamativas, alegres, para que o consumidor acredite que realmente necessita do que se oferece; se por um lado a retomada do uso das redondilhas, mostram

³⁵

<http://ruiipc.tumblr.com>

a apropriação do discurso publicitário por essa métrica, uma vez que ela cria um ritmo musical, agradável ao ouvido, auxiliando, inclusive, na memorização, um dos meios que a propaganda utiliza para atingir o desejo do consumidor, por outro, alguns aspectos destoam de uma propaganda de fato, as cores presentes nessa liquidação, que invade até o campo da poesia, que é também produto, são escuras, o fundo é completamente preto, com breves intervalos riscados em branco. Ou seja, as obras figuram uma espécie de negativo, com a dualidade do termo, da propaganda, o poeta, ao utilizar alguns aspectos da produção em massa e do discurso publicitário, a estrutura de redondilhas, fazendo a sonoridade agradável e com que o texto torne-se mais fácil de guardar na memória, faz com que a estrutura tencione a si própria e que se contradiga, chamando atenção para o lado menos feliz da propaganda e do consumo, uma vez que são “turvas [as] promoções”, “soluções” que não resolvem, apenas misturam ainda mais as coisas, tornando mais difícil o entendimento e a análise da realidade, pessoas tornam-se também elas produtos, “Senhoras inteiras/ e livres de insectos // em molho picante/ ou manteiga de alho.”, por fim, o que se vende, de fato, por detrás das belas e, sempre, úteis mercadorias, é “tudo o que mói/ e tudo o que mata.”.

Sendo assim, fica bastante complicado afirmar, no caso de Rui Pires Cabral, que sua obra ao se aproximar dos modelos e do funcionamento daquilo que busca criticar, faça também apologia ao *status quo*, que esteja também a serviço dele. É através do veneno que se combate o próprio veneno, embora em matéria de poesia, a cura não chegue, mas também não se morra. É através daquilo que cega, que podemos voltar a ver, e reelaborar o que achamos que víamos.

Portanto, a visão é, no mundo das imagens (Debord, 2013), um elemento extremamente importante para essa retomada da consciência crítica e através desse mesmo olhar, que o sujeito, ao selecionar, ainda que influenciado por fatores sociais, políticos e culturais externos, julgar o que lhe é mais ou menos caro, o que permite, inclusive, que a subjetividade adquira determinada forma e não outras.

Observemos o poema a seguir:

Conserve este bilhete até ao fim da viagem³⁶

Devo dizer que sempre preferi
os versos feridos pela prosa
da vida, os versos turvos
que tornam mais transparentes
os negros palcos do tempo, a dor
de sermos filhos das estações

³⁶ CABRAL, Rui Pires. **Conserve este bilhete até ao fim da viagem**. In: *Capitais da Solidão*. Lisboa: Averno, 2006. p.23.

e de andarmos por aí, hora após
 hora, entre tudo o que declina
 e piora. Em suma, os versos
 que gritam: *Temos as noites
 contadas*. E também
 os que replicam:
Valha-nos isso.

O poema, que retira o título de uma ordem sem rosto, impessoal, a que estão sujeitos todos os que utilizam transporte público que forneça bilhetes, é introduzido diretamente ao mais raso da vida, à circunstância mais banal e cotidiana de locomoção e deslocamento. O poeta opta por versos que estejam imersos nesse mundo, “versos feridos pela prosa/ da vida” de “negros palcos do tempo”. O deslocamento bem definido da trajetória estanque do transporte público, com horários fixos e rotas padrões entra em choque com o deslocamento do sujeito, que deambula, “por aí,/ hora após hora”, um sujeito que se vê obrigado a estar sempre em movimento, que como todos aqueles seus contemporâneos já não podem parar, sujeitos que

movem-se porque não podem parar. Tal como as bicicletas, só ficam na posição ereta quando estão rodando. É como se seguissem o preceito de Lewis Carroll: ‘Aqui, veja você, é preciso dar o máximo na corrida para ficar no mesmo lugar’ (BAUMAN, 2009, p.172)

O sujeito poético deambula, não para cumprir qualquer coisa, para atingir algum objetivo, mas apenas para manter-se no lugar, para não ser atropelado pela velocidade que o progresso trouxe, para não ser engolido e ruir junto como um mundo em que tudo “declina/ e piora”.

Neste poema, bem como na obra como um todo, é possível perceber que já não há garantias, às vezes nem mesmo esperança, uma vez que foi e é escrita num momento em que já ficou no passado um certo otimismo eufórico de salvação pela arte que se revelou falso já no modernismo³⁷, que exista a possibilidade de uma postura utópica de que as artes possam provocar uma grande, real e duradoura mudança social, porém, em termos de reflexão sobre as contradições e angústias de nosso tempo, o ganho parece também substancial quando lemos um poeta como Rui Pires Cabral, que sabe que os limites e as limitações são muitos, “*Temos as noites/ contadas*”, mas que ao invés de sufocar sob este peso, fazem dele matéria poética, “*Valha-nos isso*”; Rui Pires Cabral, não o homem, mas o poeta dentro dos poemas, busca no mundo suas contradições, captar

³⁷ Ver SCHWARZ, Roberto. **A carroça, o bonde e o poeta modernista**. In: *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 12.

tensões indissolúveis causadas por essas mesmas contradições, não procura saídas ou soluções fáceis; e se procura alguma (saída ou solução), já parece saber que não as encontrará, e se encontra já sabe serem provisórias e parciais, ou nas palavras de Bauman (2001), “por enquanto, sempre por enquanto, desesperadamente por enquanto”³⁸. Busca, em suma, trazer essas contradições de volta à visão e dar ainda mais visibilidade a elas, para que aí, então, seja possível imaginar um meio de combatê-las. Fazendo o possível para impor a resistência que se mostrar possível e à mão, numa busca também incansável, e em geral falha, pelo outro, por um tu, que por ventura, pudesse somar em um “nós”, mas muitas vezes esses nós se desatam.

Retornando aos últimos versos do poema que abre esse capítulo, percebemos que o sujeito criado textualmente por Rui Pires Cabral sofre as restrições de seu tempo, e ao mesmo passo que se aproxima, para captar as trevas, e se distancia, para não se deixar ofuscar tanto pelas luzes, faz dessas restrições matéria poética e escreve, ainda assim, ou por isso mesmo.

“(...)Escrevo
contra o nosso, escrevo
como posso.”³⁹

³⁸ No original: “as yet, always as yet, hopelessly as yet.”

³⁹ CABRAL, Rui Pires. **A flecha negra**. In: *GRISU*, n.º 1. Guimarães:Grisu, 2012. p.30

1.2- *The first cut*

A obra poética de Rui Pires Cabral tem início com um livro praticamente não disponível em lugar algum, *Pensão Bellinzona e Outros Poemas*, assim sendo, o primeiro registro que temos de sua obra em versos, que saiu completa, com exceção dos livros de poema-colagem, em antologia denominada *Morada*, é o poema “Travessia” de seu primeiro livro (oficial), *Geografia das Estações* (1994). Vamos ao poema:

TRAVERSIA

Nas nossas viagens atravessamos pequenos cursos de água
apoiados no dorso flectido dos dedos de Deus. Não nos esquivamos
às pedras afiadas nem poupamos à carne o seu destino. Descemos
às regiões ásperas da noite, esfregando as mãos
nos rochedos protegidos. Utilizamos as nossas raízes
para nos suspendermos das estrelas como criaturas habituadas
a escarnecer de todas as leis. A respiração das árvores
levanta-se nas ruas como um muro e nós estamos sozinhos
como sempre estivemos.

Nas nossas viagens segregamos sucos tóxicos e atacamos
os herbívoros indefesos. Sentamo-nos ainda mais perto
das coisas más, falando longamente de tudo
o que nos magoa. Somos pertinazes como vespas
e possuímos grandes olhos, motivo mais do que suficiente
para que se escreva um livro sobre nós.
As palavras que dizemos enrolam-se nas fissuras
que o ar sustenta e por isso os nossos sentimentos
permanecem secretos como o coração dos frutos
em Dezembro. O nosso espelho está apontado às nuvens
e não raro perseguimos o seu trilha com os olhos
molhados de saliva e os pés enterrados na lama.

Nas nossas viagens permanecemos sitiados
na cela das nossas veias e caímos doentes no inverno. Os amigos
visitam-nos com empatia nos dentes, mas nós escondemo-nos
atrás dos móveis, nos lugares onde a poeira faz desenhos arredados
de toda a luz. Contra a nossa pele é quase o rasgar de uma outra
madrugada. Sentimos o cair do pano como um rio intruso
na cadeia das vértebras. Beijamo-nos. Despedimo-nos do público
com uma vénia fatigada. Caminhamos indolentemente para o escuro
com as mãos cruzadas sobre o peito.

É bastante significativo que uma obra cheia de viagens e deslocamentos (seja no espaço, seja no interior do próprio indivíduo), comece com uma travessia, resta saber de que travessia se trata. Desde o primeiro poema podemos perceber que há algo sombrio, algo que machuca nos versos do poeta. O ambiente é totalmente rural, em meio à natureza, onde o sujeito tem a companhia de um “tu”, que não chegamos a saber quem é. Na primeira estrofe tudo é fluido, os verbos indicam movimento contínuo, sem pausas,

“atravessamos”, “não nos esquivamos”, “descemos”, entretanto o movimento constante encontra um mundo concreto no qual este é executado. Os sujeitos se chocam, desde os primeiros versos com uma realidade cortante de “pedras afiadas” que não “poupam à carne o seu destino”, como se fosse fatal a ferida, como se não fosse algo evitável.

Entretanto, um elemento não natural se interpõe entre a natureza e os sujeitos que agem, “as ruas”, que, ainda, convivem com as árvores, mas que já tem um valor negativo, uma vez que sua respiração é comparada a um “muro”, e pela primeira vez o sujeito enuncia sua solidão, que, inclusive, não é de hoje, uma solidão compartilhada.

Na segunda estrofe, por sua vez, além de as ações ficarem mais “lentas” ou menos ativas, “caímos doentes”, “pressentimos o cair do pano”, “caminhamos indolentemente” ou estancarem de todo “permanecemos sitiados”. O que era movimento doloroso torna-se um difícil movimento, a carne que ficava ferida nas “pedras afiadas” da estrofe anteriores, lembra que o corpo é humano e finito, podando as possibilidades do sujeito que vivem “sitiados/ na cela das nossas veias”, e que não é infalível, “caímos doentes no inverno”.

Uma vez que o mundo restringe (e pune) o movimento, a vida, se ampliarmos, e que o corpo torna restritas as possibilidades do sujeito de ser e fazer aquilo que desejaria, a restrição é uma marca que aproxima realidade e sujeito. Neste contexto, há ainda uma tentativa de interação do sujeito criado no poema com outros, “os amigos”, que aparecem como visitas, entretanto, há o dado da “empatia”, segundo o dicionário *on-line* Michaelis a definição de empatia é:

Projeção imaginária ou mental de um estado subjetivo, quer afetivo, quer conato ou cognitivo, nos elementos de uma obra de arte ou de um objeto natural, de modo que estes parecem imbuídos dele. Na psicanálise, estado de espírito no qual uma pessoa se identifica com outra, presumindo sentir o que esta está sentindo.⁴⁰

Os amigos que visitam, geram no sujeito, solitário, um certo reconhecimento, são semelhantes, são contemporâneos, vivem no mesmo mundo que cria restrições, fere, e tem corpos, também restritivos. A empatia está nos dentes, que se servem para sorrir, também server para ferir, é um encontro tenso, portanto. O que era para ser um momento de encontro, de contato, de troca com o outro, torna-se uma situação limite, e o sujeito se esconde “atrás dos móveis” em meio “a poeira”. O dia que surge, depois da noite, também não abranda esse sentimento noturno, e fere, pois “[c]ontra a nossa pele é quase o rasgar

⁴⁰<http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?linguaportugues-portugues&palavra=empatia>

de uma nova/ madrugada”, que não anuncia boa nova alguma, não traz luz para “às regiões ásperas da noite” para onde desciam o sujeito e sua companhia. Ao fim, o que há é o final de uma vida, quase fictícia, quando “cai o pano” e o que resta é caminhar, mas para lugar algum, ou para a morte, “[c]aminhamos indolentemente para o escuro/ de mãos cruzadas sobre o peito”.

A travessia é feita, mas para a morte, e em um contexto cheio de imagens aparentemente bucólicas, entretanto, a natureza, já invadida por uma rua, não chega a ser hospitaleira, assim como a companhia dos amigos não supera o medo dos dentes e a vida, na vida ou na morte, o sujeito permanece, “sozinho como sempre estive”, e com a sensação de que não só ele.

A natureza interiorana que aparece nestes versos e torna a aparecer com maior frequência nos dois primeiros livros de Rui Pires Cabral tem traços de uma natureza um tanto arruinada ou invadida, um “bucolismo ameno, onde claramente se confrontam os avanços urbanos e tecnológicos” (FRIAS, p. 249). Uma natureza, além de em frágil disputa com ambientes não naturais (ruas, cidades, prédios), vista sob o olhar de um sujeito também afetado pela experiência traumática do progresso cada vez mais acelerado. Joana Matos Frias, professora da Universidade do Porto, em seu artigo *Apesar das ruínas, tanto tempo nenhum: Joaquim Manuel Magalhães, Luís de Quintais e Rui Pires Cabral*, nos lembra um verso de Baudelaire que diz mais e melhor que qualquer definição que fossemos tentar aqui: “A forma de uma cidade muda mais depressa do que o coração de um mortal”. O sujeito que se move, no início dos anos 1990, em Portugal, tem ainda esse desconforto, que não é novidade, e observa, em descompasso com a velocidade que a realidade adquire, “parado outra vez/ à velocidade de quinhentos mil cavalos”⁴¹.

Em *A Super-realidade (1995)*, temos um poema intitulado “A cozinha misteriosa”, que marca, finalmente, como que uma espécie de travessia do sujeito do ambiente interiorano, cercado de natureza (ainda que esta esteja cercada por “troféus do progresso”), para ambientes citadinos, para as *capitais da solidão*, assinalando a diminuição ou mesmo a extinção de espaços naturais, vamos ao poema:

⁴¹ CABRAL, Rui Pires. **Sul do Mundo**. In: *Geografia das Estações*. In: *Morada*, Lisboa: Averno, 2015, p.15.

A COZINHA MISTERIOSA

A cozinha era misteriosa à hora da sesta.
 Havia panelas penduradas muito alto,
 na parede, e a mosqueira onde se guardava
 um queijo duro, curado com colorau.

A porta de trinco manhoso dava para as sombras
 da latada, num chão torto de lousas e seixos.
 (Nos troncos onde se criavam cogumelos,
 algum gato vigiava os pequenos ruídos.)

Havia couves junto ao rego da água, amores-
 -perfeitos, flores roxas que se fechariam
 ao princípio da noite. E lá mais para cima
 as figueiras, onde às vezes apareciam cobras
 e agora se fez uma estrada.

A cozinha tem traços de uma vida interiorana, a própria “sesta”, descanso pós-almoço perde muito seu lugar nas cidades, nos lugares em que a lógica do trabalho funciona baseado nos moldes do mercado global, horários estendidos, prazos, pouco descanso, em suma. Panelas fora de um armário, penduradas, “mosqueira”, para espantar mosquitos do “queijo duro, curado com colorau”. A ambientação de toda a primeira estrofe nos remete a um local interiorano. Entretanto, há o verbo, *havia*.

Na segunda estrofe, permanecemos tanto em um tempo passado “dava”, vigiava”, quando em um ambiente pacato, interiorano, “chão torto de lousas e seixos”, “troncos onde se criavam cogumelos”, onde os barulhos se resumiam a “pequenos ruídos” vigiados pelo gato.

Na terceira estrofe, “havia couves junto ao rego da água”, “flores”, “figueiras”, e, “às vezes” cobra, o poema tem um último verso que vem interromper a progressão descritiva de um ambiente bucólico, ameno, calmo. A interrupção é seca e brusca, como que (con)figurando a passagem de todo um modo de vida que deixou de existir, para dar espaço para o “progresso”, para a “velocidade”, e no século XXI para a globalização. Onde havia tudo isso, ao natural, onde havia uma “natureza caída (...) aquela que recebe a impressão da imagem do processo histórico” (BENJAMIN, 2004, p.195), como no poema “Travessia”, “agora se fez uma estrada”, para transporte de mercadorias, viagens de férias, ir e voltar do trabalho, pessoas sozinhas.

Em 1997, Rui Pires Cabral publica *Música Antológica & Onze Cidades*. Entramos no prenuncio de um mundo de viagens sem destinos certos, sem lar para onde retornar, na eterna busca pela *morada*, pela constituição de uma subjetividade suportável, por sobreviver.

1.3- O olhar do alegorista

Mas, nas saias de Judite, pude ver claramente aquilo que, fosse eu um pintor de gênio, teria feito com minhas velhas calças de flanela cinzenta. Não seria muito – sabe-o o céu – em comparação com a realidade, mas bastaria para deliciar gerações e gerações de amantes da arte, para fazê-los compreender, um pouco que fosse, o verdadeiro valor daquilo que, em nossa patética imbecilidade, chamamos simples coisas e desprezamos em troca da televisão.⁴²

Só nos detalhes podemos compreender o essencial⁴³

É sintoma corrente que os grandes centros urbanos capitalistas, as grandes metrópoles de todo o mundo, apresentam características cada vez mais parecidas; que são lugares onde o lucro e o capital regulam não apenas as relações econômicas, mas também acabam por “contaminar” as relações sociais dos indivíduos para com os outros e a própria constituição desses mesmos indivíduos enquanto parte integrante de sua cultura; nesse contexto a própria subjetividade acaba por sofrer as consequências e se (de)formar de acordo com a lógica do mundo globalizado, positiva e negativamente, sendo assim, o sujeito, mesmo não estando em um grande centro urbano, continua convivendo com a estrutura de sentimento desses locais, sentindo-se, por exemplo, “longe da aldeia”, perdido de seu rumo, estrangeiro “sem nome, sem história”⁴⁴, onde quer que esteja.

A produção seriada e a estandardização dos espaços criam lugares, por mais distantes que sejam uns dos outros, muito semelhantes, entretanto, as diferenças nacionais não desapareceram, estas ainda importam, e muito, como bem nos mostra Eric Cazdyn (2012), “nação e nacionalismo funcionam de modo diverso do qual funcionavam em momentos anteriores do capitalismo”⁴⁵ (2012, p.51), “[d]entro do debate da globalização, a nação, portanto, funciona agora como uma isca, desviando nossa atenção do que

⁴² HUXLEY, Aldous. **As portas da percepção: Céu e inferno**. Tradução: Osvaldo de Araújo Souza. São Paulo: Globo, 2002.

⁴³ MÁRAI, Sándor. **As brasas**. Tradução: Rosa Freire d’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

⁴⁴ CABRAL, Rui Pires. **Trinity Sunday**. In: *Longe da Aldeia*. Lisboa: Averno, 2005. p. 26.

⁴⁵ CAZDYN, Eric. **The Already Dead**. Durham and London: Duke University Press, 2012.

Tradução própria. No original, lê-se: “... the nation and nationalisms function differently than they did at earlier moments...”.

acontece em escala global”⁴⁶ (Ibidem, p.51), fazendo com que percamos, desse modo, uma noção de historicidade mais ampla, enquanto miramos problemas que tomamos apenas por locais, perdendo a visão mais ampla do todo em que está inserida a nação, por exemplo, a corrupção dos nossos políticos, como se ela não ocorresse em outros locais e fosse algo local e não sistêmico⁴⁷.

Voltando um pouco, retomando a ideia das semelhanças, podemos comer o mesmo lanche no mesmo, embora em outro endereço, *fast-food* no centro de São Paulo, no Porto em Portugal, onde curiosamente o Café Imperial foi transformado em *McDonalds*⁴⁸, ou mesmo na China. Porém, não é apenas a distância e diferença entre os espaços que parecem diminuir, também “as diferenças entre as pessoas e o estado das coisas [atenuam-se] cada vez mais” (GUATTARI, 1996, p. 293).

Sharon Zukin, em seu artigo sobre paisagens urbanas pós-modernas, conclui dizendo:

A pós-modernidade oferece uma chance de se escolher uma identidade a partir da imagem eletrônica das comunicações de massa, da imagem manufaturada do consumo doméstico, e da imagem projetada da arquitetura vernacular. Nestas imagens, nós consumimos o que imaginamos e imaginamos o que consumimos (...) a identidade sócio-espacial deriva simplesmente daquilo que consumimos. (1996, p.218)

Portanto, tendemos cada vez mais a uma estandardização inclusive de nossos gostos pessoais e de nosso imaginário, somos vistos e moldados como consumidores em potencial, a paisagem pós-moderna ou, antes, o mundo capitalista pós-moderno, nos termos de Sharon Zukin, e globalizado tende a uma padronização dos seres humanos, tende a, paradoxalmente, diminuir a distância entre as pessoas e simultaneamente abrir um abismo entre elas, criando dificuldades cada vez maiores para o convívio em sociedade.

Rui Pires Cabral, dentro de sua poética “viajeira”, como a denomina Dal Farra (2007), cria poemas que se relacionam com este mundo seriado e que o problematizam, de modo a buscar relativizar tudo aquilo que nossos olhos tendem a ver e atribuir valores, sem nos darmos conta que o significado daquilo que vemos, o valor que lhe atribuímos,

⁴⁶ Tradução própria. No original, lê-se: “Within the globalization debate, the nation, therefore, functions as a red herring, diverting our attention from what is happening in the larger capitalist system.”

⁴⁷ Quanto a esse ponto, é de muito interesse o artigo “Berlusconização da política” de Perry Anderson sobre a corrupção na política europeia. In: *Piauí* nº95, agosto de 2014.

⁴⁸ <http://pt.wikipedia.org/wiki/McDonald%27s> e <http://outrasescritas.blogspot.com/2009/07/o-cafe-imperial-do-porto.html>. Último acesso em 13/10/2014.

e já a própria seleção realizada por nosso olhar, pode não ser fruto de nosso próprio raciocínio, mas algo que nos foi dado, ou mesmo ideologicamente imposto. Sendo imposto ou não, as “escolhas” desse (in)divíduo ajudam a constituir, bem ou mal, sua subjetividade, conforme veremos.

O sujeito da enunciação da poesia de Rui Pires, que aparece “colado” à própria figura do poeta, devido ao forte traço biográfico de seus versos, (deixo claro que não há necessidade de confirmarmos a veracidade ou não desta biografia), assume uma condição que lembra, já em outro tempo e em outro contexto, à do *flaneur*⁴⁹ baudelairiano, pois é capaz de ver e atribuir sentido para aquilo que já não vemos, e que se vemos não atribuímos sentido algum para além da superficialidade aparente; o olhar deste “*flaneur*” contemporâneo é capaz de ver um pouco além do que os nossos olhos treinados e viciados tem a capacidade de perceber e de compreender.

A partir do elemento do menor, do aparente simplório tão bem visto, e quisto, pelo poeta, analisarei alguns poemas para que possamos, através das escolhas, seleções e preferências desse sujeito, começar a mapear a subjetividade em questão.

⁴⁹ *Flanêur* é uma palavra usada (...) para se referir a homens com um certo comportamento peculiar. Esse estilo de vida foi assim chamado pelo poeta Charles Baudelaire. (...) Flanar é vagar pelas ruas não simplesmente caminhando, é andar observando tudo à volta. O *flanêur* é um amante das ruas que repara em detalhes que para outros cidadãos passam despercebidos. Ele valoriza objetos, lugares, pessoas que o observador comum já não repara, por fazerem parte de uma rotina. Fonte: <http://barbara-rt.blogspot.com/2009/03/flaneur.html>

1.4- Shirley Ann Eales

*SHIRLEY ANN EALES*⁵⁰

Na vitrina lê-se Livros Raros
e Usados sob o azul inclinado
de um toldo - mesmo em frente
à glacial cafetaria de franchise
onde o dia destrata o desejo
e não se pode fumar. Subo
aos pequenos gabinetes
mergulhados no doce bafio
da literatura e percorro de A
a Z as espinhas estreitas

e rachadas da poesia. É o sítio
mais vazio de Novembro
e o que mais me reconforta;
o livro que escolho, por metade
de uma libra, traz no frontispício
um nome e uma morada: Shirley Ann
Eales, de Scottsville - um sumido
autógrafo de maiúsculas magras
e triangulares onde a imaginação
encontra por enquanto pretexto

e oxigénio suficientes para arder.
O livro teve outra existência,
pertenceu a outra casa, a outra mesa
de cabeceira - e o pensamento,
de tão óbvio, conjura de repente
uma vertigem, é um corredor
abrupto para a imensidão do mundo
onde trafica o acaso. Ah, sabemos
que a vida é improvável se damos
por nós a cismar, a meio de uma tarde

insípida, numa mulher desconhecida
que lia poemas em Scottsville, nos anos
70. Mas haverá aqui alguma espécie
de sentido, algum sinal guardado
para alguém mais sábio ou inocente
do que eu? Não sei quem és
nem onde estás agora, Shirley Ann,
mas como seria belo se pudesses
um dia encontrar, por obra da mesma
sorte, o teu nome nestes versos.

Em *Shirley Ann Eales*, o detalhe, o elemento do menor, já é evidenciado e preferido pelo olhar do poeta desde o título do poema, que revela a assinatura que serviu de motivo e “combustível” para a imaginação do visitante de sebos e, consequentemente, para a construção do próprio poema, “(...) um sumido/ autógrafo de maiúsculas magras/

⁵⁰ CABRAL, Rui Pires. *Shirley Ann Eales*. In: *Longe da Aldeia*. Lisboa: Averno, 2005. p. 21.

e triangulares onde a imaginação/ encontra por enquanto pretexto// e oxigênio suficientes para arder.”

Na primeira estrofe, temos claramente a oposição entre dois espaços, o sebo, não por coincidência no alto, pois o poeta sobe para chegar aos “pequenos gabinetes”, e a cafeteria, em frente, mas em posição inferior, revelando, por parte deste observador, um julgamento e uma comparação valorativa entre os dois lugares; sendo o sebo e não a cafeteria, o local de predileção do poeta.

O café, aqui transformado em cafeteria, sempre foi um local caro aos poetas, e à poesia, diversos são os poemas escritos em cafés, ou ao menos tendo o café como cenário, porém esta cafeteria que se nos apresenta é estéril, impede qualquer tipo de imaginação, tudo nela é proibitivo, é um local “onde o dia destrata o desejo/ e não se pode fumar.”, a própria sonoridade, plosivas [d] e [t], indica essa proibição, esse impedimento; tudo nela é moldado, ela é “glacial”, até mesmo o ar é condicionado; esta cafeteria é, também, uma franquia, “franchise”, (relembrando o exemplo citado acima acerca do Café Imperial), ou seja, é o local do estandardizado e do estandardizador, o café aparece como algo totalmente assimilado ao processo capitalista de produção de capital, ao mercado.

Em contraposição direta à cafeteria “rejeitada” pelo poeta, temos o sebo com seus “pequenos gabinetes” que cheiram a mofo, mas esse “bafio” lhe é doce. A cafeteria é o lugar do movimento, do barulho, cheio de pessoas, mas nem por isso deixa de ser glacial, fria; o sebo por sua vez é o lugar “mais vazio de Novembro” e o que mais “reconforta” este ser de olhar apurado, que havia perdido o conforto, o qual a cafeteria não lhe poderia restituir, mas “o sítio mais vazio de Novembro” o faz, ainda que momentaneamente, com seu silêncio tão bem representado pela aliteração de sibilantes que permeia todo o poema; reconforto esse que será logo perdido, pois o sujeito há de retornar à rua, onde o que predomina é a cafeteria e a lógica que lhe subjaz.

Poderíamos, no entanto, à primeira vista encontrar um fator comum entre os dois lugares: o produto. As franquias sempre vendem algum produto e o sebo em questão, inclusive é a primeira imagem do poema, possui logo na entrada uma “vitrine”, e uma vitrine não existe senão para expor os produtos de uma loja. Porém, o que aparentemente une os dois locais é precisamente o que também os separa, o que os distingue com mais força (con)figurando uma resistência tímida, não uma negação tola e inocente do real.

Enquanto em qualquer franquia compramos, em geral, principalmente se forem gêneros alimentícios, produtos novos, seriados, rotulados e embalados, produtos estéreis de história ou memória e de consumo imediato, no sebo o que se tem são “livros Raros e Usados” tanto mais valiosos por serem usados, quanto por serem raros, adjetivos grafados

ambos com maiúscula, (note-se que o valor atribuído ao livro pelo poeta não tem relação alguma com o preço elevado de um livro “raro”: “o livro que escolho, por metade de uma libra.”). O produto perdeu muito de sua característica apenas de objeto de consumo ao ter mantido contato com o humano, os livros “[tiveram] outra existência”, eles agora encerram em si uma história, uma memória.

Rosa Maria Martelo (2007), em um de seus estudos sobre a poesia portuguesa contemporânea, chama a atenção para o olhar do alegorista, sendo esse olhar algo bastante presente na atual poesia portuguesa, pois é através dele que se faz possível “surpreender alguma beleza no mundo reificado e virtualizado” e é mais precisamente “na contemplação de um ‘fragmento’ subitamente significativo que se produz o olhar do alegorista.” (2007, p.99)

Isto (pro)posto, voltemos ao poema e ao poeta para que possamos observar de que maneira ele se apropria desse olhar de alegorista e surpreende no detalhe, no menor, uma beleza, um sentido que aparentemente abandonou o mundo das grandes metrópoles e grandes cidades globalizadas.

Dentro do prédio, existem gabinetes, dentro de um desses gabinetes existem livros “Raros e Usados”, dentre os livros raros e usados o poeta escolhe um, e dentro desse livro existe uma assinatura e um endereço, e nessa assinatura existe todo um sentido, um significado, que já não somos mais capazes de ver e de atribuir valor.

Este autógrafo, não poderia ser mais simples e menor, ele é “um **sumido** autógrafo de maiúsculas **magras**” de uma mulher desconhecida, não é assinatura rara de um autor, o que conferiria ao livro um valor financeiro muito grande, e, no entanto, esse autógrafo anônimo é portador de um sentido tão profundo e complexo que nem o próprio sujeito que enuncia, com seu olhar penetrante de alegorista, é capaz de captá-lo em sua totalidade, mas já desconfia que exista um sentido misterioso e complexo escondido por detrás da simplicidade de um detalhe pequenino.

Mas haverá aqui alguma espécie
de sentido, algum sinal guardado
para alguém mais sábio ou inocente
do que eu?(...)

Mesmo não alcançado todo o sentido que se aproveita da inocência do menor para se esconder, o poeta revela ter um olhar bastante aguçado, graças à sua contemporaneidade, pois de uma mera assinatura é capaz de perceber e de imaginar que

o livro “pertenceu a outras casas, a outra mesa de cabeceira” e este pensamento além de lhe ser “óbvio”, lhe gera uma reflexão de que a “vida é improvável” e lhe proporciona inclusive a composição do próprio texto poético. Portanto, um autógrafo sumido é capaz de conter um sentido muito maior do que sua aparente simplicidade aparentemente poderia vir a permitir, aquelas letras magras escondem um significado tão amplo e complexo que ele não caberia na própria página em que está “escondido”, ou mesmo em todo o livro em que foi inscrito, o mesmo suporte que contém o superficial, esconde o sentido íntimo daquilo, sendo bastante e insuficiente para contê-lo, ou seja, o sentido ao mesmo tempo está contido e transborda o papel. O sujeito revela-se, na medida do possível, um subversor do sentido dado *a priori* e busca sentido naquilo para que se atribui pouca importância.

Não é mero acaso as figuras do sábio e do inocente surgirem no poema como seres capazes de captarem este sinal e este sentido cifrados sob a assinatura, em texto acerca da poesia de William Carlos Williams, José Paulo Paes comenta que “Williams se acercava das coisas em estado de inocência para vê-las com olhos novos” (1987, p.18), ou seja, isto evidencia que não conseguimos, pois perdemos gradativa e constantemente esta faculdade, ver o sentido nas “simples coisas”, pois vemos o mundo através da lente de nossa cultura (LARAIA, 2009), vemos, (ou não), com olhos treinados, viciados; visualizamos e valoramos aquilo que é social e culturalmente mais evidente, mais valorizado, mais prestigioso, “maior”, abandonando, desta maneira, ao esquecimento tudo aquilo que é menor, mais simples, sem valor diretamente mercadológico, portanto apenas o “inocente”, por estar em situação anterior a esse “treino de visão e de valoração”, ou o “sábio”, por já haver superado este treino, é que poderiam observar e compreender o sentido profundo escondido no menor, sentido impraticável na realidade objetiva dos grandes centros urbanos. Segundo Fredric Jameson,

Mas isso é exatamente o que o capital financeiro instaura: um jogo de entidades monetárias que não precisa nem de produção (como o capital precisa) nem de consumo (como necessita o dinheiro): que, de forma suprema, pode viver, como o ciberespaço, de seu próprio metabolismo interno e circular sem nenhuma referência a um tipo anterior de conteúdo. As imagens-fragmento narrativizadas de uma linguagem pós-moderna estereotipada se comportam do mesmo modo: sugerindo um novo domínio ou dimensão cultural que é independente do antigo mundo real, não porque, como no período moderno (ou até no romântico) a cultura se retirou daquele mundo real e se refugiou no espaço autônomo da arte, mas antes porque o mundo real já está impregnado e colonizado pelo cultural,

de tal forma que não há nenhum espaço externo a partir do qual se pode ver o que lhe falta. (2005, p.273)⁵¹

Portanto, “inocente” e “sábio” comparecem no poema mais como ideais do que como possibilidades empíricas, uma vez que, como vimos, não há lugar não colonizado, em maior ou menor escala, pela lógica cultural dominante no contexto do mundo globalizado, logo, já não existe mais um ponto de vista externo do qual se possa olhar e perceber com clareza e precisão crítica o que, de fato, é falta na realidade cotidiana contemporânea.

⁵¹ JAMESON, Fredric. **Culture and Finance capital**. In: The Jameson reader. Editores: Hardt, Michael. Weeks, Kathi. Oxford, UK ; Malden, Mass. : Blackwell, 2005. p. 273. Tradução: Maria Elisa Cevalco.

1.5- *Diana of Love*

*DIANA OF LOVE*⁵²

Estávamos em Londres naquele dia de Setembro
em que foi a enterrar a Princesa do Povo. Não havia
barulho nos passeios, não havia casa aberta
onde pudéssemos comprar qualquer coisa
para merendar na relva de St. James ou Kensington
Gardens: os próprios parques tinham mergulhado
num lutuoso torpor. Sentados à sombra, nós os dois

estávamos exactamente a meio da nossa história.
Para trás, a lenta cadeia de acasos que culminou
no encontro a desoras sob os astros duma gruta;
pela frente, todos os maus passos que, somados,
haveriam de ditar o nosso fim. Mas nessa tarde
de sol e silêncio, enquanto a Inglaterra chorava
aquela que na morte teve o nome do amor,

estávamos juntos ainda - e sei que fomos felizes
na cidade mais triste do mundo. Era sábado,
uma mulher que passava vendeu-me um ramo
de rosmaninho (*for remembrance, dear*): largos meses
murchou numa gaveta. E quando dele me desfiz
já não era um memento por Diana, mas o último
vestígio de um amor tão morto quanto ela.

Neste mundo onde tudo tende a ser rotulado, homogeneizado, valorado através de cifras, no qual a própria poesia e as artes em geral sofrem interferências diretas ou indiretas do mercado e dos processos de produção, Rosa Maria Martelo (2007, p. 86-87) levanta a seguinte questão, “como pode então a poesia continuar? Que transfigurações nela se operam?” e sugere uma resposta para tal indagação, segundo a qual esta continuidade é possível, entre outros motivos, “pela secundarização do papel da metáfora e pela construção de um modo de expressão essencialmente alegórico.”

Retornamos, desta maneira, à questão do olhar do alegorista, na atual poesia portuguesa; em muitos poetas, não em todos, e em Rui Pires Cabral em específico, é este olhar que o permite buscar um sentido, no mais simples, no menor, sentido este que o mundo já não parece possuir, e inventar uma certa subjetividade.

É o olhar do alegorista, que vê, através de um mundo presente e pobre, um outro que apenas lhe ocorre em falha e que, em rigor, não se espera que possa alguma vez comparecer (2007, p. 99)

⁵² CABRAL, Rui Pires. **DIANA OF LOVE**. In: *Capitais da Solidão*. Lisboa: Averno, 2006. p.12.

Isso proposto, vamos ao poema.

Neste poema, como no anterior, temos um grande centro urbano, porém enquanto em *Shirley Ann Eales* não há referência explícita a um determinado local, o que é sintoma de uma crescente estandardização destes espaços, os quais se tornam cada vez mais difíceis de distinguir entre si, em *Diana of Love* há também uma narrativa, porém situada em data e espaço muito bem determinados no passado, enquanto a narrativa do poema anterior é marcada por um presente sempre atualizado no momento da leitura.

Nos dois primeiros versos, o poeta já situa precisamente o narrado no tempo e no espaço, sabemos que está em Londres em 6 de setembro de 1997 (sábado, como é dito posteriormente), dia do enterro da princesa Diana. Esse foi um fato mundialmente comentado e acompanhado, foi o que se costuma chamar de “um grande acontecimento”, porém já na primeira estrofe o poeta cria uma tensão entre “o grande acontecimento” e uma vivência estritamente pessoal, compartilhada, claro está, com um tu.

A primeira palavra do poema, e a primeira de cada uma das três estrofes é “Estávamos”, que por aparecer sempre em primeiro lugar e a margem do poema sugere, a um só tempo, uma importância maior do fato particular do que a do “grande ocorrido” daquela data e a posição marginal e, de certo modo, indiferente assumida por este “nós” em relação ao famoso enterro. Esta relativização de importância é explícita no verso “e sei que fomos felizes na cidade mais triste do mundo”, no qual não só percebemos que o fato de naquele dia estar sendo enterrada uma princesa era inferior em importância para o poeta em relação à sua experiência particular, mas também que este enterro lhe era completamente indiferente, não lhe dizia o menor respeito, enquanto meio mundo parava para ver o enterro pela televisão.

O enterro de Diana, televisionado por redes de TV de todo o mundo⁵³, foi tido, de fato, como algo tão grandioso que no poema praticamente tudo, mas não absolutamente, e todos pararam para ver e chorar “aquela que na morte teve o nome do amor”. O silêncio que imperava “nos passeios” corta o próprio poema através das insistentes aliterações em [s] e em [z], (assim como em *Shirley Ann Eales*)

Mas nessa tarde
de sol e silêncio (...)

Até mesmo o comércio, que em centros urbanos quase nunca fecha, fechou

⁵³ <http://www1.folha.uol.com.br/folha/mundo/ult94u319218.shtml>

não havia casa aberta
onde pudéssemos comprar qualquer coisa
para merendar (...)

A própria natureza, num tom romântico, parecia se solidarizar com a dor que tomou a Inglaterra, e o mundo através das ondas da televisão,

os próprios parques tinham mergulhado
num lutuoso torpor (...)

E à margem esquerda do último verso da primeira estrofe

Sentados à sombra, nós os dois

Esse “nós” permanece sempre às margens do poema, como já foi proposto, e, conseqüentemente, à margem da tristeza que tomou a Inglaterra e o mundo naquele dia, o poeta e o outro/outra foram, contrariamente a tudo e todos, felizes. O poeta/sujeito está “à **sombra**”, enquanto todos os olhos seguem voltados aos holofotes e às luzes das câmeras de tv que não tardarão a aparecer no poema, a preferência pela ausência de luz em contraposição ao excesso da mesma não deixa de lembrar, ainda que de maneira indireta, a questão do (poeta) contemporâneo levantada por Agamben (2009).

Na última estrofe, a atividade comercial finalmente aparece, não obstante os pontos comerciais estarem fechados, a atividade em si não se incomoda com a dor geral, e indiferente segue ininterruptamente, aproveitando-se inclusive do momento de dor para criar e comercializar produtos. Uma “mulher que passava”, aproveitando-se da morte e do enterro de Diana, vendeu um *souvenir* ao poeta, “um ramo de rosmaninho (for *remembrance dear*)”.

Eis que irrompe no poema o elemento do menor, e surge de maneira muito bela. O ramo é o próprio amor tornado insuportavelmente concreto⁵⁴, tanto pelo valor alegórico quanto pelo anagrama amor/ramo, e é ao mesmo tempo a morte também concretizada. Durante todo o poema ecoa uma palavra e um sentimento paralelamente à dor: o amor. O próprio título traz o termo em inglês, representando o amor do outro, de Diana, um amor inglês em inglês (*Love*), incluindo, inclusive, ao menos dois sentidos, por ser ela uma princesa amada pelo povo, ou por ter tido uma vida amorosa muito conturbada e

⁵⁴ DAL FARRA, Maria Lucia. **Rui Pires Cabral ou a Poética Andeja**. In: *Poemas de Rui Pires Cabral*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2007: “ (...) o poeta pode também tornar o abstrato insuportavelmente concreto (...)” p.15.

comentada pelos defensores dos bons costumes e inquiridores da vida alheia, o que levanta uma questão muito cara ao nosso tempo, trata-se da fetichização pessoal, a “celebrização” pessoal, feita pela mídia e a publicação da vida particular. Diana foi a princesa “que teve na morte o nome do amor”, surge, então, neste verso, explicitamente, o que antes era proposto mais vagamente, a tensão e a estreita relação entre amor e morte. O poema se desenvolve justamente a partir desta tensão entre a morte e o amor, estas “condições humanas” convivem até que ao fim aquela acaba por se sobrepor a esta.

O ramo, ou antes, o resquício dele, já murcho, que traz em si amor/morte e memórias, é o detalhe que desencadeia a narrativa e a escrita do poema, ele é neste poema o que é o autógrafo sumido na capa de um livro antigo em *Shirley Ann Eales*. Nossos olhos treinados já não parecem ser capazes de ver as próprias árvores, parte de uma natureza decaída, que resistem, ainda, nos grandes centros urbanos, pelas quais passamos indiferentes e cegos, como se elas fossem invisíveis ou inexistentes, quando não como estorvos, quem dirá um pequeno ramo; mas é justamente sobre este ramo aparentemente insignificante que o poeta pousa seu olhar de alegorista, e atribui a ele um sentido e uma grande capacidade de guardar sentidos sob sua superfície singela.

Novamente entramos aparentemente em conflito, pois o ramo também tem sua face mercadoria, como o livro do sebo, porém ele não é um produto feito em série, por máquinas em uma fábrica, mas é algo que vem da natureza e é único, como ele, idêntico a ele não há outro em parte alguma do mundo. O livro do poema anterior ao ter tido contato com o humano, perde seu valor primeiro de produto e passa a ter uma memória e um sentido profundo guardados em si, o ramo de *Diana of Love* também perde sua função primeira, pois arrancado da natureza já não faz mais parte dela, ganha outra existência, outro sentido, porém esta nova forma de ser lhe condena à morte, uma vez separado da árvore, este ramo como que se humaniza, pois, assim como todos nós, passa a estar condenado a perecer, o que atribui um traço de grande fragilidade a esse elemento do menor, uma fragilidade na qual o próprio poeta, enquanto humano, se identifica e através da qual rememora; este elemento de fragilidade também está presente em *Shirley Ann Eales*, afinal, o autógrafo também estava quase desaparecendo, era um “sumido autógrafo”.

O olhar alegórico do poeta capta no frágil ramo sua capacidade de evocar memórias, ele guarda uma memória referente à “princesa do amor” e a seu respectivo enterro, ou seja, sua morte, (do ramo), guarda, ainda, uma memória relativa a um amor passado do sujeito e à morte deste amor. Temos, desta maneira, o pequeno que guarda “o

grande” e o particular, estabelecendo uma nova hierarquia de valores entre os elementos envolvidos neste processo de recordação- o grande, o particular e o próprio ramo, vejamos

(...) Era sábado,
uma mulher que passava vendeu-me um ramo
de rosmaninho (*for remembrance, dear*): largos meses
murchou numa gaveta. E quando dele me desfiz
já não era um memento por Diana, mas o último
vestígio de um amor tão morto quanto ela.

O rosmaninho foi comprado como uma recordação, um “memento por Diana”, mas ele tem o poder de reorganizar as recordações hierarquicamente, ele perde ainda mais seu suposto papel de mercadoria, pois tem a força de se metamorfosear sendo ele mesmo, murcho, gasto, mas ainda assim ele mesmo, e já não mais, tornando-se memória daquilo que nem passaria pela cabeça da mulher que o vendeu, pois quando o poeta se desfaz do que restou do ramo morto, este era “o último vestígio de um amor tão morto quanto ela.” e não mais, ou melhor, não apenas, uma recordação do enterro da princesa. Cabe lembrar o óbvio; quem atribui esse poder de significação ao ramo é o poeta; o objeto, por si só, não emana os sentidos atribuídos a ele.

Portanto, ao final do poema praticamente tudo é morte; Diana está morta, o amor passado, morto, o ramo, também morto, mas ainda assim, este, não obstante ser o mais frágil, o menor em comparação ao “grande fato” e ao fato particular, este ramo é o que mais resiste, é o último a ser “enterrado”, e mesmo murcho, mesmo privado, de sua vida, é capaz de significar, de ser amor, ramo e morte, simultaneamente, de ativar a memória do poeta, e ainda guardar em si um sentido muito maior do que sua simplicidade aparente deixaria entrever. Resta o sujeito, testemunha e sobrevivente de tantas mortes (reais e simbólicas), mas não sem cicatrizes.

Este ramo não deixa de ser também um *souvenir*, e Benjamin propõe que (*apud* MARTELO, 2007, p.99) o “*souvenir* vem da experiência morta que, eufemisticamente, se designa de vivência”, e é através desta experiência morta, do *souvenir*, do elemento do menor, que o poeta alcança a

possibilidade de surpreender alguma beleza num mundo reificado e virtualizado, do qual nem sequer a poesia parece poder libertar-se inteiramente. (MARTELO, 2007, p. 99)

O poeta ao colocar um ramo tão frágil e aparentemente vazio de sentido em posição tão privilegiada no poema, chamando nossa atenção novamente para o valor que atribuímos às “grandes coisas”, aos “grandes fatos”, questionando quão mais importante é o casamento ou o enterro de um príncipe, de uma princesa ou de um ator/atriz de Hollywood em relação, por exemplo, a uma sensação particular de felicidade em poder estar simplesmente sentado à sombra com a pessoa amada num dia qualquer de setembro, colocando em discussão o real valor daquilo se toma por importante, por significativo, sem que às vezes nos questionemos se de fato aquela importância vem de dentro de nós ou de fora, ou ainda, de dentro por imposições externas já introjetadas, por sugestão ou imposição, o que implica uma tentativa violenta de standardização não apenas dos espaços, mas também das próprias pessoas. Por outro lado, essa grande importância do individual(ismo) acaba se exacerbando a ponto de criar dificuldades enormes de encontro e convívio com o outro (e, no limite, consigo mesmo) conforme veremos posteriormente.

Como podemos perceber há uma intenção biográfica muito forte presente tanto no outro, quanto neste, e em vários outros poemas de Rui Pires Cabral; esta tendência é algo muito comum também na atual poesia portuguesa, segundo Rosa Maria Martelo (2008) é esta matéria biográfica que tem o poder de certificar um compromisso que torna legítimo o olhar do alegorista como verdade, deste modo trazendo não a vida para o poema, mas o inverso, trazendo o poema para a vida (MARTELO, 2007).

Entretanto, a valorização de “efeitos autobiográficos” (2007), apesar de ser bastante presente na atual poesia portuguesa, não descreve o todo da produção do período, nem é aceita e acolhida por todos críticos literários. Se críticos como Rosa Maria Martelo, Luis Maffei e Manuel de Freitas tem uma visão bastante positiva desse aspecto pessoal na escrita e, de modo geral, desse viés poético, voltado ao real cotidiano, outros críticos tem uma visão um tanto diversa. Gastão Cruz, poeta e crítico literário, em entrevista a Luís Maffei, afirma que esses poetas, digamos, voltados à banalidade do real cotidiano

Publicam muita coisa, talvez demais, mas no meio disso há oportunidade para muita gente publicar. Mas há poetas relativamente jovens na própria Assírio & Alvim, que acaba de publicar o Manuel de Freitas, um poeta recente, crítico também, desses tais ligados à “poesia da experiência”, dos bares: é uma poesia a que não adiro muito. Ele organizou também uma pequena antologia de um grupo de poetas dessa geração que se chama, significativamente, Poetas sem qualidades. No prefácio, ele diz que “estamos fartos de poetas com muitas qualidades”, etc. “e agora queremos a poesia sem qualidades”. Eu acho que a atitude em si pode ter graça, mas na prática, em muitos casos, significa que a poesia não vai muito acima do tal simples apontamento de circunstância... (CRUZ e MAFFEI⁵⁵)

⁵⁵ A entrevista completa pode ser acessada em <http://www.maxwell.lambda.ele.puc-rio.br/acessoConteudo.php?nrseqoco=17238>

Numa poesia de muitas vozes, bastante diversas entre si, não há consenso estético, como também não se poderia esperar que houvesse consenso crítico, o que, cabe celebrar, pois as verdades universais e as visões únicas são muito perigosas – além de serem falsas quase que na totalidade dos casos. Gastão Cruz, onde Rosa Maria Martelo vê uma forma de resistência mínima, afirma haver apenas uma descrição de circunstâncias, na maioria dos casos, importante salientar que ele não generaliza o comentário, embora também não especifique, é verdade. Gastão Cruz não é uma voz isolada na crítica que faz, Pedro Mexia, poeta, cronista e crítico literário e Joana Emídio Marques tem textos que seguem na mesma direção da de Cruz. Retornarei a esse ponto em momento oportuno. Registro, em suma, que a polifonia de vozes e de interesses é uma característica da época, de todas, é verdade, mas também da nossa, tendo as cores do tempo, do nosso tempo.

1.6- *“He Loved Beauty that looked kind of destroyed”*

Tendo em vista a intenção biográfica, tão marcante na poética de Rui Pires Cabral, cabe fazermos um retorno à história da poesia portuguesa a partir dos anos de 1960 e seguirmos até a atualidade para que possamos buscar uma melhor compreensão dessa característica fortemente presente não apenas na obra do poeta em questão, mas também na de muitos outros contemporâneos seus, entre eles, Manuel de Freitas, Vitor Nogueira e Inês Dias.

Rosa Maria Martelo (2007) propõe que a poesia das décadas de 60 e de 70 possuía um problema em comum: a ausência de espessura do real. A partir de uma mesma problemática, as poéticas de cada uma das duas épocas optam por caminhos diversos. A poesia de 60 ficou conhecida por tentar refazer o mundo através do poder “desestabilizador” da linguagem poética (2007, p.15), a maioria dos poetas procurava produzir uma linguagem própria da poesia, quase que como um novo idioma; o mais importante para este modo de fazer poesia era o trabalho textual, sendo a comunicabilidade mais imediata deixada para segundo plano, estes poetas tinham a intenção de “fazer gaguejar a língua”, como a própria Martelo propõe, pois acreditavam que desta forma encontrariam uma maneira de sabotar os poderes instituídos através da própria linguagem. Os críticos desta poesia textualista afirmam que ela era uma poesia hermética e fechada sobre si mesma. Entretanto, é importante perceber que estes poetas escreviam sob a sombra da ditadura Salazarista, da censura cerrada, do não poder dizer, nem que quisessem, e queriam, claro, tanto é que publicavam. Formalizaram o momento histórico em suas formas, ditas, herméticas, não só, mas também por conta dos contextos histórico, político e social. O hermetismo era uma forma de dizer, talvez, que não se podia dizer e, ao mesmo tempo, burlar a censura utilizando-se da restrição da liberdade de se expressar para transpor o limite para a forma e fazendo de algo não produtivo, produtor de sentidos e significados estéticos.

Em meados dos anos 70, a poesia parece tomar um caminho oposto, talvez não por acaso, uma vez que a morte – oficial – de Salazar data de 1970, e a ditadura tenha terminado em 1974, com a Revolução dos Cravos, esta principiava a buscar uma maior proximidade com o leitor, estabelecendo com este “contratos de leitura” que admitiam efeitos autobiográficos, buscando evitar, desta forma, qualquer risco de hermetismo, esta poesia optava ainda por uma formulação mais narrativa e por versos longos, permitindo ao mesmo tempo uma leitura mais imediatista, superficial, porém sem impedir uma leitura

mais aprofundada, tudo isso ainda segundo Rosa Maria Martelo (2007). A linguagem utilizada para esta poesia mais narrativa procurava mimetizar a linguagem cotidiana, pois a poesia de pós-meados de 70 buscava a espessura ao real voltando sua atenção ao cotidiano urbano observando-o com o olhar capaz de transfigurá-lo, e não mais na textualidade e na linguagem do poema. Nas palavras de Joaquim Manuel Magalhães,

[v]oltar a contar de si, voltar ao coração, voltar à ordem das mágoas por uma linguagem limpa, um equilíbrio do que se diz ao que se sente, um respeito pela tradição da língua e dizer a catástrofe pela articulada afirmação das palavras comuns, o abismo pela sujeição às formas directas do murmúrio, o terror pela construída sintaxe dos compêndios. Voltar ao real, a esse desencanto que deixou de cantar, vê-lo na figura sem espelho, na perspectiva quase de ninguém, de um corpo pronto a dizer até às manchas a exacta superfície por que vai, onde se perde. (MAGALHÃES, 1981, p. 168).

Nuno Júdice (1997) nos mostra que em 80 viria a concretizar esta tendência que ganhou força na metade da década anterior, sendo que outro caminho se abria, pelo qual uma poesia de carga cultural e que acentuava traços da “Tradição” buscava seguir. O crítico ainda continua, mostrando que a poesia portuguesa atual passa por um período de enormes transformações na sociedade portuguesa, e por que não dizermos, nas sociedades de todo o mundo capitalista e globalizado, (respeitando toda a complexidade do termo), devido à grande rapidez com que as mudanças, e reposições, se processam constante e diariamente. Esta poesia aposta muito em uma poesia biográfica, de “limpeza teórica” o que lhe atribui uma possível maior clareza, muito próxima ao leitor, porém não podemos generalizar e deixar de lado vozes muito fortes como a de Herberto Helder que destoa completamente deste tipo de poesia e que não está nem próximo de ser um poeta marginal, e como Martelo (2007) nos mostra, a poesia atual possui também uma vertente textualista.

A poesia de Rui Pires Cabral se aproxima muito daquela de meados de 70 descrita por Rosa Maria Martelo, no que toca à questão da atenção voltada ao real, embora a transfiguração que este poeta consegue extrair do real seja sempre muito frágil, e se encaixa neste panorama geral proposto por Nuno Júdice. A poesia de Cabral na intenção de dar espessura ao real se apresenta da seguinte maneira: ela se torna narrativa

[a]través da exploração das pequenas histórias da vida comum e no registro de uma experiência urbana de desumanização. (MARTELO, 2007, p.49)

O poeta com suas alegorias procura

[p]or entre ruínas um rastro de beleza que nos possa salvar. Sem otimismo nenhum. E todavia, procura. Se assim não fosse não seria poesia. (2007, p.105)

E é justamente a partir da beleza “arruinada”, da beleza desentranhada do meio de um mundo em ruínas, que se edifica *“He loved beauty that looked kind of destroyed”*.

Esse poema, assim como os outros analisados até então, permite uma leitura mais superficial, da qual podemos extrair uma pequena narrativa, e ao mesmo tempo não nos impede, pelo contrário, nos convida a adentrarmos níveis mais profundos de leitura e interpretação; no poema em questão temos muitas possibilidades de interpretação para além da narrativa dada em sua superfície, aqui proporemos duas leituras, que não se excluem mutuamente, mas se complementam montando uma análise um pouco mais completa; uma leitura do poema é baseada única e exclusivamente nos elementos e nas imagens presentes textualmente no poema, e a outra é baseada em elementos externos, elementos de intertextualidade.

Começemos com a análise da leitura baseada apenas no texto do poema. A primeira palavra do título nos revela algo muito ímpar em relação à maioria dos poemas de Rui Pires Cabral, surge um “ele” (“He”), porém, durante o poema podemos perceber uma grande identificação entre este “ele” e o próprio poeta, portanto, mesmo ao falar de um “outro”, o poeta, ainda assim, mantém um tom biográfico, o que nos remete à fase mais pessoalizada da poesia de William Carlos Williams em que o poeta norte-americano

ao exprimir a subjetividade alheia (...) acaba por exprimir congenialmente sua própria subjetividade. (PAES, 1987, p.23)

Outro fator desta fase mais pessoa de Williams que nos remete à utilização da terceira pessoa no poema de Rui Pires Cabral é

o reconhecimento da presença do Outro como existência autônoma e, ao mesmo tempo, como parte integrante do Eu reconhecedor. (PAES, 1987, p.23)

Isto nos é revelador, pois notamos que ao Cabral tratar este “ele” como se fosse parte de si mesmo, o poeta se reconhece no “outro” e busca então partilhar da subjetividade desta outra pessoa, ao mesmo tempo em que o reconhece como um ser autônomo, o poeta, portanto, posiciona-se contra a maneira impessoal, serial e numérica pela qual as pessoas são classificadas e identificadas (ou “desidentificadas”) nos diversos espaços dos grandes centros urbanos e capitalistas. Em suma, o sujeito se revela em uma constante busca, em geral, nos poemas de Rui, fracassada ou impossível, pelo outro. Além disso, o outro, ou mais precisamente, a subjetividade alheia, acaba servindo como parâmetro e interferindo, desse modo, na (de)formação de sua própria.

Ainda no título nos é revelado que este “He”, que como vimos pode ser o próprio poeta, possui, ou melhor, possuía, o poder de observar as coisas do mundo com um olhar muito mais penetrante do que o olhar comum, pois ele é capaz de ver a beleza na ruína, e mais, ele é capaz de relativizar o que seria esta ruína, pois esta pode ser apenas algo que perdeu a utilidade ou algo “menor”, sem deixar por isso de ser passível de – alguma – beleza, de ser significativa; a relativização pode ser notada pela escolha das próprias palavras, ele amava a “beleza-beauty” que “aparentava-looked”, e não a que “era-was” “destruída-destroyed”, e ainda assim, esta beleza não aparentava estar destruída, mas aparentava estar “meio que” destruída (“kind of destroyed”), “kind of” funciona como um atenuante, que relativiza ainda mais esta beleza abandonada pelos olhos comuns e treinados.

Enquanto em *Shirley Ann Eales* e em *Diana of Love* os cenários são grandes centros urbanos, em “*He loved beauty that looked kind of destroyed*” os cenários são lugares marginais aos de grande concentração capitalista, lugares aparentemente esquecidos, temos “[uma] esquina / de arrabalde”, indicando um lugar qualquer, sem uma definição precisa de espaço geográfico, mas que sabemos se tratar de um subúrbio, portanto, de posição periférica em relação às áreas centrais, temos uma casa abandonada e hotéis decadentes, em suma, lugares deixados para trás, abandonados, lugares que tiveram seu esplendor, porém em um passado irrecuperável.

Durante todo o poema, assim como em *Diana of Love*, o pretérito domina a temporalidade, mais precisamente o pretérito imperfeito, indicando algo que ocorria no passado e cessou de ser, que ficou para sempre, interrompido, no passado, em outras palavras é a “experiência de uma perda irredimível” apontada por Rosa Maria Martelo quando se refere, em seu ensaio (2007), ao recorte mais narrativista da poesia portuguesa contemporânea; e se por um lado o olhar do alegorista busca por entre ruínas uma espécie qualquer de beleza, sem otimismo algum, este mesmo olhar recusa um sentimento

nostálgico e um desejo de coincidência dos tempos passado e presente (2007). A busca por essa beleza no poema em questão se dá exatamente através do elemento do “menor”, que agora não é um menor em tamanho, mas em aparente “importância”, a busca se dá através daquilo que foi gasto, pois o contraste criado entre os grandes centros e os subúrbios é muito forte, e costumeiramente estes são considerados mais “primitivos” e menos capazes de “emanar” qualquer sentido, porém, para o poeta, uma casa abandonada não perde seu sentido, ao ser abandonada pelas pessoas, ela pode perder sua utilidade, mas não seu sentido, o qual, inclusive, parece ser potencializado.

Esse “ele” que **gostava**, em um passado que rompeu com a linha que o levaria ao presente, de uma beleza, não gostava daquela eleita bela pelo “bom” gosto da (“alta”) sociedade, pelos padrões daquilo que supostamente deve ser belo, mas de outro tipo de beleza, uma “espécie” da qual se pode encontrar no cotidiano mais comum, num canto qualquer de um qualquer lugar suburbano, a qual deve ser *surpreendida*, posto que não é dada, mas revelada, segundo o poeta, apenas pelo acaso, cabe ao observador captá-la; beleza essa que deve ser desvelada, ou seja, o observador deve ativamente tirar o véu (inclusive ideológico) com que foi coberta, o qual a atribuía um valor diminuto ou nulo.

Gostava dessa espécie de beleza
que podemos surpreender a cada passo,
desvelada pelo acaso numa esquina
de arrabalde; (...)

Na sequência do poema, o poeta nos revela algumas dessas coisas belas, que podemos encontrar neste lugar aparentemente abandonado pelo sentido, tanto quanto pelas pessoas. Ao observar uma casa desabitada, este capta um sentido profundo no imóvel, percebe que a casa teve “outra existência”, como o livro em *Shirley Ann Eales*, a casa não apenas abrigou a infância de alguém, ela “**foi** toda a infância de alguém”, o contato com o humano novamente atribui um sentido novo para um objeto inanimado, e é novamente um contato que se dá no passado, assim como o livro do sebo deixou de ser (só) um produto, a casa deixou de ser (só) um imóvel, um prédio, um investimento capitalista, passou a ser uma outra coisa, um misto de memória e alegoria.

Outro detalhe sobre a casa é muito interessante, ela representa em certa medida um ambiente, a um só tempo, parte e aparte da sociedade, que pode ser, portanto, um espaço de resistência a uma sociedade regulada por mecanismos desumanos e desumanizadores; notemos os seguintes versos:

(...) a beleza de uma casa devoluta
 que foi toda a infância de alguém,
 com visitas ao domingo e tardes no quintal
 depois da escola;(...)

A casa faz parte da cidade, mas em certa medida, as leis que a regem seu funcionamento são diversas das que regem o maquinal e frio funcionamento dos grandes centros urbanos; no poema, a casa torna-se um lugar de resistência, ou mesmo um refúgio, ambos ideais, pois ela era o lugar da infância de alguém, época da vida na qual, em geral, mas infelizmente nem sempre, não se tem tantas obrigações e a vida parece menos dura e mais fácil, era também o lugar das “visitas ao domingo”, dia de descanso, no qual, novamente em geral, não se trabalha e não se estuda, e ainda era o local onde se passavam as “tardes no quintal / depois da escola”, ou seja, depois das obrigações para com a sociedade, trabalho e estudo, tinha-se a possibilidade de descanso, de lazer e de se fugir, mesmo que temporariamente, do frio controle citadino.

Outra beleza surge no meio do verso anteriormente citado,

(...) a beleza crepuscular
 de alguns rostos no retrato de família
 a preto e branco (...)

O retrato é algo pequeno que poderia facilmente passar batido pelo olhar de um observador desatento, mas não pelo do poeta e por sua subjetividade sensível às “pequenas coisas”; ao observar o retrato muito antigo “a preto e branco”, o observador o transforma em memória cristalizada, ele observa os rostos, mostrando que este se importa com a singularidade de cada um, contrapondo a massificação do mundo urbano e capitalista, (entretanto, são rostos anônimos, ao menos para o leitor, o que revela o traço de fragilidade sempre presente nas resistências impingidas pelo poeta), e em cada rosto observa uma beleza “**crepuscular**”; observando bem este adjetivo, podemos reconhecer a maneira pela qual o poeta faz seu olhar penetrar no mais íntimo das “simples coisas” para buscar nelas um sentido que o mundo já não nos pode, ou quer, oferecer. Crepuscular, à primeira vista, parece significar apenas “decadente”, e ao observarmos os elementos e as imagens que compõem o poema, parece ser esse mesmo o sentido a ser empregue ao adjetivo, porém, se atentarmos aos outros significados, buscarmos mais

profundamente o que se esconde por trás da superfície do mesmo adjetivo, podemos entendê-lo como “iluminado”, “brilhante”, portanto, como o poeta, que é capaz de ver dentro da superficialidade das coisas, podemos encontrar por trás da “beleza decadente”, uma “beleza iluminada”, cheia de brilho. Observamos aqui uma dualidade, mais do que um otimismo. Pois o brilho não deixa de ser decadente, nem o decadente deixa de ter seu brilho.

A família faz parte tanto da sociedade quanto da casa, sendo ela uma “instituição” ao mesmo tempo pública e particular, ou melhor, “pública” no particular, a relação familiar é regulada também por suas próprias regras, diversas das da cidade, a família é ao mesmo tempo um “lugar” de controle, enquanto reguladora, e de resistência, enquanto “instituição” particular dentro de uma sociedade, porém com o avanço do capitalismo e do complexo e acelerado processo de globalização, esta perdeu muito sua força e teve, e continua tendo, suas relações mais íntimas comprometidas pelas influências das frias relações interpessoais vividas nas grandes metrópoles, sendo também ela ambígua, tanto um símbolo de resistência mínima, quanto de controle, pois é parte e não está aparte da sociedade, tendo também o papel de reproduzir o controle e a manter a ordem.

Nos grandes centros urbanos, um dos grandes símbolos da impessoalidade, do individualismo, é o espaço do hotel, (sugestivo é chamarmos *apartamento* aos quartos), mas neste caso, no poema em questão, os hotéis admirados pelo poeta são aqueles que perderam seu esplendor, que estão “gastos”, que foram deixados para trás pela concorrência desigual imposta pelas grandes redes de hotéis, o poeta admira aqueles que ao perderem “estrelas”, não perdiam apenas “qualidade”, mas também os brilhos destas estrelas, cada um deles perdia seu próprio brilho, ofuscado pelas modernas iluminações e holofotes dos “grandes” hotéis, e é precisamente por este motivo que estes têm valor para o poeta, estes hotéis envelheceram, ganharam idade, sobreviveram ao tempo, têm uma história, por isso são belos, por isso possuem sentido. A percepção sensível do poeta capta e questiona aquilo que é dado com bom, belo e de bom gosto. A percepção de que luzes em excesso ou de que o otimismo tolo não servem para fazer ver, mas para ofuscar, para iludir, e que não conseguem manter a ilusão *ad infinitum*.

Nos centros capitalistas onde muito tende a ser efêmero, aquilo que não dá lucro, fecha-se, destrói-se, monta-se outro comércio no lugar, como o *Mcdonalds* no Porto em Portugal, aberto no lugar do Café Imperial, a história já não vale mais nada, ou vale muito pouco, pois, afinal, tempo de existência não se pode converter tão diretamente em cifras; e é precisamente por isso que esses hotéis também se tornam símbolos de resistência a este mundo esterilizado e asséptico que circunda este subúrbio que é todo ele um espaço,

precário, porém, de resistência, ainda que menor, pois embora estando dentro de seu espaço e tempo, o olhar do poeta não coincide completamente, lembremos, permitindo que esse possa ver com uma certa distância aquilo que é hegemônico e tudo o que segue seus padrões (*Standards*).

Leiamos os mais belos versos desse poema:

(...) beleza condenada
que nos toma de repente, como um verso
ou o desejo, como um copo que se parte
e dispersa no soalho a frágil luz de um instante

Novamente o poeta escolhe um adjetivo muito significativo, pois “beleza **condenada**” pode ser aquela fadada à ruína, mas também pode ser uma beleza “censurada”, ou seja, nos é colocado a mostra que a beleza que não se vê, ou a que não se tem por algo belo, mas pelo seu avesso, a beleza condenada, pode ser fruto de uma imposição externa ao nosso controle e socialmente introjetada de maneira ideológica em nosso gosto, aparentemente, próprio, mas contaminado por valores standardizados que nos cegam perante estas belezas que não são (só) condenadas, mas (principalmente) censuradas. Fica em xeque, assim, a questão da atividade do sujeito, pois aqui a proximidade etimológica entre “Sujeito” e “Sujeição” não parece mera coincidência ou arcaísmo apagado com o passar dos séculos.

Um verso, o desejo e um copo que se parte podem ser belos, de maneira diversa, em condição adversa, pois possuem uma beleza censurada e/ou uma beleza fadada ao insucesso, ou seja, um verso belo que não é vendido e que ninguém lê, um desejo que não se sacia, um copo que perde sua função não têm utilidade, não têm êxito, fracassam, mas é justo por este motivo que o poeta os vê belos; um verso enquanto não se vende, não aos milhões, via de regra, resiste; um desejo, (lembrando que o consumismo é pautado principalmente pelo desejo), enquanto não se sacia, persiste; um copo que se quebra e não tem mais serventia mostra a fragilidade das coisas, a fragilidade daquilo que não se resigna à standardização, a fragilidade da própria vida que é apenas “a frágil luz de um instante”, vida que é frágil e efêmera, e por isso mesmo também bela, de uma beleza condenada, é claro, que não dura, ou pouco dura, mas da qual não se pode fugir, e na qual devemos buscar algum sentido e beleza; o copo enquanto utensílio é estéril e o deve ser, mas quando perde sua função e sua forma, ganha um sentido superlativo, contrastando seu significado com sua nova forma, vários pequeninos pedaços dispersos pelo chão, não recuperáveis, inúteis, mas significativos; o copo enquanto utensílio é só um, e enquanto

cacos são milhares mínimos pedaços, que revelam o que ele de fato é, milhares de pequeninos pedaços, milhares de sentidos, escondidos sob a lisa face de vidro frio e de um transparente enganoso. Fragmentos que passam a significar individualmente e cada um por si.

E é por este tipo de beleza, o belo por baixo do aparente feio, mesmo que de uma beleza decadente, o complexo, por baixo do aparente simplório, que este “ele”, “He”, e o próprio poeta admiram e valorizam, pois afinal se reconhecem neste tipo de beleza, e reconhecem nesta beleza “arruinada” a própria imagem de um mundo tão arruinado quanto às belezas descritas no poema, um mundo do qual o próprio poema, e o poeta, não conseguem se libertar completamente (2007), mas é neste mesmo mundo que eles buscam resistir e dar alguma espessura, mesmo que amargurada e sem esperança, ao real.

Gostava de tudo isso que o deixava muito a sós
consigo mesmo, essa espécie de beleza
arruinada
onde a vida encontra o espelho mais fiel.

E como afirma Rosa Maria Martelo,

Não há como retirar a poesia do âmbito do mundo problemático e sem redenção.
(2008, p. 296)

Antes de partirmos para uma leitura intertextual do poema, cabe fazermos alguns apontamentos acerca da poesia portuguesa. Rosa Maria Martelo percebe que na poesia portuguesa a partir de meados dos anos de 1970 um “deslocamento das referências de leitura, maioritariamente francesas nos poetas de 50 e 60, para o universo da poesia anglo-americana”. (2007, p. 46) É evidente uma afinidade grande entre a poética de Rui Pires Cabral e a poética de pós-meados de 70, inclusive esta transição para uma influência da literatura, não apenas da poesia, anglo-saxônica, ou mais precisamente, norte-americana, não por acaso, seu livro mais recente, *OH! LUSITANIA*, foi “escrito”⁵⁶ em inglês.

⁵⁶ Tratam-se de poemas-colagem, com versos confeccionados a partir de palavras recortados de livros em inglês. *OH! LUSITANIA* (2014) é o quinto livro autoral em que Rui Pires Cabral aproxima a poesia da colagem, ou antes, cria uma obra de poemas-colagem, que não se interessa por fazer distinção de técnicas criativas. A composição dos poemas-colagem se dá através da junção entre fragmentos de fotografias colados à página em contraste com um fundo ora vermelho, ora negro; os versos foram

O título em si já é um exemplo dessa entrada da literatura norte-americana na poesia de Rui Pires Cabral, mas não é uma referência de uma literatura já canonizada, mas de uma literatura também ela contemporânea; o título reflete e adianta ainda uma penetração da cultura *pop*, da cultura Norte-Americana e Inglesa em sua poética. “*He loved beauty that looked kind of destroyed*” é uma frase retirada de um livro do jornalista e escritor norte-americano James Gavin, que tem por título *Deep in a Dream: The long night of Chet Baker* de 2002, que trata, portanto, da biografia desse músico também norte-americano que viveu entre 1929 e 1988.

De posse destas informações, podemos então reler o poema em outra chave de interpretação. Chet Baker teve uma vida bastante conturbada, tinha uma aparência muito bela e vendia muitos discos, em suma, era um sucesso, porém sua vida pessoal era extremamente complicada devido ao seu envolvimento com as drogas, principalmente com a heroína, e é justamente esta a história que se conta no livro de Gavin, os “dois lados” da vida de Baker. O músico era um belo artista, enquanto beleza física, apesar de esta beleza ter decaído até sua morte, e, por outro lado, uma pessoa malvista pelos “bons” valores de sua sociedade norte-americana, ainda bastante puritana, (mostrando que muito mudou desde a época de *The Scarlet Letter*, mas nem tudo e nem tanto)⁵⁷, por seu envolvimento com drogas, tendo sido preso diversas vezes por isso, por tanto, enquanto pessoa era tido, por um julgamento moral e puritano, como “feio”. Cabe analisarmos mais criticamente isto tudo proposto até aqui sobre Chet Baker.

Baker não foi o primeiro, nem será o último, artista a morrer devido a complicações, de gêneros diversos, decorrente do uso contínuo e excessivo de drogas. Baker, assim como outros artistas de fama, para manter-se no sucesso devia manter prazos, contratos e compromissos pautados não na arte (apenas), mas em interesses financeiros daqueles que faziam sua arte circular e se propagar, em suma, a realidade chama à realidade; ele, enquanto artista, deveria fazer o máximo para injetar capital na indústria fonográfica e nos bolsos dos grandes empresários, pois cultura, o que não é mais segredo, nem surpresa, é também um bem de consumo no mundo contemporâneo, o que é revelador de como nos movemos sobre abismos de sentidos, em um mundo onde quase tudo, ou aparentemente tudo, pode ser comprado e vendido; Chet, como todos nós, era manipulado por um sistema de produção capitalista segundo o qual não interessa muito o sentido das coisas, mas suas quantidades, seus prazos, utilidades e valores econômicos.

recortados, literal e literariamente, do livro *The Last Voyage of the Lusitania*, de A.A. Hoehling e Mary Hoehling.

⁵⁷ Como nos lembra Schwarz, já citado anteriormente.

Nesta chave o poema assume uma postura muito crítica em relação à economia e as sociedades imersas no sistema capitalista e no processo de globalização.

A questão levantada pela vida, e pela morte, de Baker é um tanto complexa, pois tratado como artista e enquanto era útil, o músico era bem quisto, era então, o belo nos moldes do belo hegemônico, era o casamento da princesa (*Diana of Love*), era um “grande” fato, ou produto, mais do que um “grande” humano. Porém, quando o músico já não podia mais refugiar-se em sua arte, (como também não consegue Rui Pires Cabral, que persegue essa beleza perdida, esse sentido perdido através das “menores” coisas e da recusa das soluções fáceis enquanto “[s]e desunha/ para [s]e manter à tona/ nos versos como na vida”⁵⁸, a arte torna-se não um refúgio, mas uma habitação de constante tensão e conflito), pois ela, sua arte, também já está bastante assimilada ao sistema capitalista, já se tornou, queira o artista ou não, um bem cultural de consumo, e busca um(a) refúgio/fuga nas drogas, perdendo cada vez mais aquela beleza pretendida pela sociedade, este vai sendo cada vez mais abandonado, como o subúrbio, a casa, o retrato, a família e o copo quebrado de *He loved beauty that looked kind of destroyed*.

Esta fuga para as drogas deve ser também observada com mais atenção, vejamos o que propõe Raul Albino Pacheco Filho em seu ensaio *Drogas: Um mal-estar na cultura contemporânea*, quanto ao motivo pelo qual as pessoas recorrem às drogas como uma fuga ou uma maneira de buscar a transfiguração deste real pobre e de sentidos plastificados e seriados:

Este artigo busca pensar a toxicomania como mais um dos sintomas que encobrem aspectos fundamentais da constituição da subjetividade e da formação dos laços sociais na sociedade capitalista contemporânea. A irrupção do capitalismo, com a desestabilização dos códigos, relações rigidamente hierarquizadas, princípios éticos e valores relativamente estáveis e consolidados, propiciou a emergência daquilo que conhecemos como a subjetividade individualizada e singularizada do homem moderno. Trouxe-lhe, em contrapartida, o sofrimento advindo do destino de se encontrar cada vez mais solitário na busca de ideais e identificações que lhe dêem sentido à existência, passando a ter que procurá-los nos limites estreitos da posse e usufruto de bens de consumo. (FILHO, s.d.)⁵⁹

Aldous Huxley, em meados dos anos de 1950, já sentia este mesmo sintoma de pobreza de sentidos no mundo e nos propõe o seguinte:

⁵⁸ CABRAL, Rui Pires. **Blank**. In: *Ruindade*. Porto: Edições 50kg, 2012. p. 9

⁵⁹ In: <http://www.psicologia.org.br/internacional/pscl6.htm>. Último acesso em 8/09/2014.

No quadro atual de nosso universo não há lugar para experiências transcendentais convincentes. (2002, p.138)

Ou seja, vivemos, como já foi exaustivamente proposto até aqui, em um mundo bastante esvaziado de sentido, (embora as mensagens pululem por todos os lados, o tempo todo), o qual além de não propiciar nenhum tipo de significação mais profunda, ainda nos impede de o fazermos, portanto segundo Huxley, uma solução possível seria recorrer ao uso de drogas, que segundo suas próprias experiências com alucinógenos, seriam capazes de alterar a percepção do usuário, de modo que esta pessoa poderia se atentar a cada pequeno fragmento, e cada pequena coisa se revelaria então extremamente significativa, onde haveria um sentido completo e indissolúvel, pois sob os efeitos de drogas, segundo Huxley (2002),

Tudo está em todas as coisas – de que Tudo é, em verdade cada coisa(...) É assim que precisamos ver as coisas – tal qual elas são! (2002, p.35 e 42).

Portanto, as drogas seriam para Baker um meio de procurar edificar “castelos”, ou, ao menos, pequenas “cabanas” de sentido a partir de uma matéria pobre e vazia disponibilizada pela vida cotidiana das grandes metrópoles; as drogas lhe dariam a possibilidade de ver com olhos não vestidos com os óculos das convenções, ou seja, ver as coisas como “elas são” e não como “parecem ser”.

Porém, se por um lado, as drogas oferecem esta possibilidade de aguçar a percepção, elas cobram seu preço, e não apenas em capital, embora também. As drogas, mesmo as ilícitas, também já foram assimiladas pelo sistema capitalista e seu comércio, é um negócio muito rentável, segundo Filho (s.d), “o tráfico é uma das organizações econômicas que mais movimentam capitais no planeta e a escala da economia das drogas só é ultrapassada, talvez, pela economia da energia e das telecomunicações”, além disso, tais substâncias tornam as pessoas dependentes, logo, as transformam em consumidoras de grande potencial, pois passam a não conseguir mais viver sem elas. Portanto, o caminho tomado pelo músico mostrou-se uma via sem saída, pois de um lado sua arte estava assimilada e de outro, sua saída transfiguradora era apenas mais um produto que o transformou em apenas mais um consumidor, e que ironicamente também o consumia fisicamente.

Chet Baker morreu, não se sabe se por acidente, suicídio ou assassinato, ao cair da janela de um hotel localizado em um bairro de subúrbio e violento na Holanda⁶⁰, um hotel como o do poema, “que [conheceu] há muito os seus dias de fulgor”, então a passagem “ou a de certos hotéis / que conheceram há muito os seus dias de fulgor / e foram perdendo estrelas;”, nos remete precisamente para este hotel holandês que também perdeu uma estrela, um astro da música, Chet Baker. Interessante é notar o relato do enterro de Baker no livro de Gavin, pois é narrado que havia 35 pessoas na ocasião para se despedir do músico, o que é muito significativo, pois isto põe a nu a maneira como a sociedade capitalista das grandes metrópoles trata as pessoas, elas são belas e importantes enquanto úteis e lucrativas, enquanto produtoras, produtos ou consumidoras, porém quando perdem a utilidade e estão fora dos modelos aceitos, esta mesma sociedade as abandona, as descarta.

A escolha de Rui Pires Cabral por esta referência à obra de Gavin e à vida de Chet Baker é uma evidência da tentativa que o poeta desenvolve durante todo o poema em questão, e também nos outros, que é a de buscar algum sentido na vida naquilo que é tido como menor, buscar alguma beleza, naquilo que é tomado por decadente, arruinado. O poeta relativiza a questão da fragilidade, pois busca resistir às grandes coisas através do mais frágil pormenor, busca resistir aos modelos estabelecidos como belos através da observação e admiração daquilo que teve brilho no passado, que está em decadência, mas que precisamente por isso é belo, por ser uma beleza profunda, com um sentido também profundo, levantando a hipótese de que o frágil e o menor podem ser, eles, fortes e grandes, pois tem o poder de ainda significar, como a assinatura, o ramo, a casa, o hotel, a retrato, a família, o copo e o próprio Chet Baker, enquanto pessoa, que ganhou o poder de alegoria da resistência, mas que precisou morrer para isso, deixando de ser útil definitivamente ao mundo arruinado, (embora tenha continuado produto enquanto artista, agora póstumo) o que nos revela um tom em geral amargurado e sem grandes esperanças presente nos poemas de Rui Pires Cabral, enquanto o que é tido como “grandioso” é que na realidade é frágil, a beleza superficial, o copo enquanto utilidade e a nossa própria vida que não dura mais que a “frágil luz de um instante”.

⁶⁰ <http://desconcertos.wordpress.com/2008/08/23/no-fundo-de-um-sonho-a-longa-jornada-de-chet-baker/>

1.7- A nossa vez

O sujeito tenta impor uma mínima (e fadada, quase certamente, ao fracasso) resistência ao mundo capitalista, procura pela possibilidade de olhar com os próprios olhos para poder alcançar um sentido no mundo, não fora dele, mas um sentido que lhe seja também próprio, não totalmente imposto externa e ideologicamente, embora a imposição externa e ideológica seja inevitável.

Rui Pires Cabral procura resistir para, desta maneira, poder de fato tentar existir ativamente e (re)inventar-se enquanto sujeito de modo menos passivo e estandardizado, o poeta não quer perder sua vez e nos alerta para que então, também não percamos a nossa, ainda que seja “uma vez” sem muitas esperanças e de frágeis belezas, mas ainda assim repleta de sentidos.

Os versos finais do poema *A nossa vez*⁶¹ falam por si só, mas é interessante notarmos que enquanto a televisão nos dá sua versão da realidade, cada vez mais violenta e caótica, as ruas ficam vazias, portanto se acreditarmos apenas naquilo que nos é proposto, ficaremos eternamente sem saber se as coisas são de fato como nos foi dito ou mostrado, como na velha história das sombras projetadas na parede da caverna⁶²; nesses mesmos versos, fica sugerido que cabe a nós buscar encontrar um sentido que nos seja próprio e de fato faça sentido para nós mesmos, e ainda procurar ver, de fato, com os próprios olhos, nem que seja o horrível, que como vimos, pode ser horivelmente belo, sem esperanças de mudar o mundo, mas atentos para não perdermos, se é que já não perdemos, “a nossa vez”, seja ela qual for.

(...)É a espera

E a demora. São as ruas sossegadas
à hora do telejornal e os talheres
da vizinhança a retinir. É a deriva
nocturna da memória: é o medo
de termos perdido sem querer

a nossa vez.

Porém, há sempre um “entretanto”, desta vez, é que há um preço a ser pago, ao buscar encontrar um sentido, o sujeito ao tentar se constituir como pode, como uma

⁶¹ CABRAL, Rui Pires. *A nossa vez*. In: *Longe da aldeia*. Lisboa: Averno, 2005. p. 30

⁶² Mito da caverna. "A República" de Platão . 6º ed. Ed. Atena, 1956 p. 287-291

“subjetividade individualizada e singularizada” (FILHO s.d), na obra de Rui Pires Cabral, acaba por se isolar cada vez mais, e a vida em sociedade passa a ser de uma só vez algo mais solitário e agônico, inclusive na procura pelo outro, por um “tu”, na busca por companhia, um “nós”, que não fosse uma união de duas solidões, unidas, mas em separado. A formalização disso aparece não apenas em versos de poetas contemporâneos de Rui Pires Cabral, mas também em outras produções artísticas de hoje, em *her* (2014), filme de Spike Jonze, por exemplo, a relação do sujeito com a metrópole, com a tecnologia globalizante, com o outro e consigo é explorada até o limite da solidão compartilhada e agônica; *Still Life* (2014), de Uberto Pasolini, a seu modo tematiza a relação do sujeito solitário com a cidade, com o trabalho, com a vida a morte, suas e dos outros. Muitos outros exemplos poderiam ser citados e postos em constelação em torno desse sentimento, muito bem legendado pelos versos de Rui Pires que cito abaixo.

Estamos tão sós
em toda parte
e é quase dia.

Sistematizando, pudemos observar, através das análises dos poemas estudados até aqui, que o indivíduo vai buscando constituir, através de suas escolhas, de seus lugares preferidos, da busca pelo outro, a sua própria subjetividade, levando em conta as restrições impostas a ele. É Michel Collot (2012) quem nos ensina que:

A busca ou a escolha de paisagens privilegiadas são uma forma de procurar o eu. Toda preferência sensível remete a escolhas de existência, como o demonstram, entre outros estudos, a psicanálise existencial de Sartre e o inventário de formas e matérias realizado por Bachelard. (COLLOT, 2012, p. 18).

A deambulação do sujeito poético está registrada em muitos versos de Rui Pires Cabral, através da menção a espaços públicos e privados reconhecíveis, que singularizam sua contemporaneidade, através de suas “escolhas”, ou melhor posto, de suas predileções. O poeta vai revelando a um só tempo a sua tentativa de construir uma subjetividade, fragmentária, é verdade, bem como a forma que vai tomando essa subjetividade em constante (re)construção.

Este primeiro capítulo, nos permite iniciar uma tentativa inicial de mapeamento cognitivo do poeta e de sua contemporaneidade, ou antes, do sujeito que vai ganhando forma através dos versos, levando em conta a tão comentada fragmentação do sujeito

como ponto de partida, uma vez que já foi bastante discutida e teorizada, e não como ponto de conformação. Através desse ponto de início, a saber, um sujeito fragmentado, devemos buscar tirar consequências outras, e nos parece ser através do mapeamento cognitivo, tal como propõe Jameson em alguns de seus textos⁶³, que chegaremos a uma leitura bastante proveitosa da obra de Rui Pires Cabral, captando sua singularidade e sua contemporaneidade ou, em outras palavras, sua generalidade, em relação a tudo aquilo que seus poemas captam e (de)cantam, como sintomas de nosso tempo.

⁶³ Para Jameson (2005, p.232): “An aesthetic of cognitive mapping—a pedagogical political culture which seeks to endow the individual subject with some new heightened sense of its place in the global system—will necessarily have to respect this now enormously complex representational dialectic and to invent radically new forms in order to do it justice. This is not, then, clearly a call for a return to some older kind of machinery, some older and more transparent national space, or some more traditional and reassuring perspectival or mimetic enclave: the new political art—if it is indeed possible at all—will have to hold to the truth of postmodernism, that is, to say, to its fundamental object—the world space of multinational capital—at the same time at which it achieves a breakthrough to some as yet unimaginable new mode of representing this last, in which we may again begin to grasp our positioning as individual and collective subjects and regain a capacity to act and struggle which is at present neutralized by our spatial as well as our social confusion. The political form of postmodernism, if there ever is any, will have as its vocation the invention and projection of a global cognitive mapping, on a social as well as a spatial scale.”

Tradução: Uma estética do mapeamento cognitivo-uma cultura política e pedagógica que busque dotar o sujeito individual de sentido mais aguçado de seu lugar no sistema global – terá, necessariamente, que levar em conta essa dialética representacional extremamente complexa e inventar formas radicalmente novas para lhe fazer justiça. Esta não é, então, uma convocação para volta a um tipo de aparelhagem, a um espaço nacional mais antigo e transparente, ou a qualquer enclave de uma perspectiva mimética mais tradicional e tranquilizadora: a nova arte política (se ela for de fato possível) terá que se ater à verdade do pós-modernismo, isto é, a seu objeto fundamental - o espaço mundial do capital multinacional, ao mesmo tempo em que terá que realizar a façanha de chegar a uma nova modalidade, que ainda não somos capazes de representá-lo, de tal modo que nós possamos começar novamente a entender nosso posicionamento como sujeitos individuais e coletivos e recuperar nossa capacidade de agir e lutar”, que está, hoje neutralizada pela nossa confusão espacial e social. A forma política do pós-modernismo, se houver uma, terá como vocação a invenção e a projeção do mapeamento cognitivo global, em uma escala espacial e social. In: *Pós-Modernismo. A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio*. Trad. Maria Elisa Cevalco. 2a.ed., São Paulo, Ática, 1997

2. “I WAS ENTIRELY INSULAR”

*Digam o que disserem,
O mal do século é a solidão.*⁶⁴

*Vivemos, agimos e reagimos uns com os outros; mas sempre, e sob quaisquer circunstâncias, existimos a sós. Os mártires penetram na arena de mãos dadas; mas são crucificados sozinhos. Abraçados, os amantes buscam desesperadamente fundir seus êxtases isolados em uma única autotranscendência; debalde. Por sua própria natureza, cada espírito, em sua prisão corpórea, está condenado a sofrer e gozar em solidão. Sensações, sentimentos, concepções, fantasias – tudo isso são coisas privadas e, a não ser por meio de símbolos, e indiretamente, não podem ser transmitidas. Podemos acumular informações sobre experiências, mas nunca as próprias experiências. Da família à nação, cada grupo humano é uma sociedade de universos insulares.*⁶⁵

2.1- Insularidade

Várias são as temáticas e problemáticas recorrentes na obra ainda em construção de Rui Pires Cabral. O amor, breve e fracassado, e a solidão, por exemplo, são constantes quase que na totalidade de seus poemas. É através da voz do sujeito que enuncia que podemos perceber uma subjetividade, fragmentada e em conflito, em disputa com o outro e/ou consigo mesmo, como se estivesse sempre “[a]o meio-dia, com o sol a pino, / um tanto farto de [si] e do resto / na quieta província dos outros” (2005, p.24). Esse conflito consigo mesmo pode ser lido em muitos outros versos, como nos do poema “O quarto”, publicado em *Praças e Quitais* (2003): “O teu inimigo /Eras tu, como antes, como sempre.” (2003, p.28). Nesses versos é possível observarmos a materialização da voz poética que é dotada de um ponto de vista particular e, através dessa voz, podemos começar a delinear os contornos que a própria subjetividade criada através dos versos

⁶⁴ RUSSO, Renato. *Esperando por mim*. In: A tempestade

⁶⁵ HUXLEY, Aldous. *As portas da percepção: Céu e inferno*. São Paulo: Globo, 2002.

acaba por assumir, expondo, assim, uma em constante (e, por isso, talvez eterna) (re)construção. Leiamos dois poemas de *Oráculos de Cabeceira* (2009):

<<*We are flint and steel to each other.*>>⁶⁶

Ontem choveu sem descanso
e fizemos tudo mal. São dias
de pedra e aço - alguém sabe
onde nos levam? Dão-nos
um amor volúvel que lisonjeia
os sentidos, mas não podem
consolar-nos da penúria
de existirmos, tu e eu, cada um
na sua pele, no seu áspero

lugar. E lembram-nos a todo
o instante do que já estava perdido
no escuro de uma gaveta
antes de ter começado,
como um verso interrompido
nas costas de um envelope
ou uma velha cassete
que mal chegámos a ouvir,
hora e meia de remorso

e distorção. Não te salvo,
não me salvas - nem é certo,
quando o medo se demora,
que haja ainda o que salvar.
Contra o frio que nos ronda,
resta o lume que ateamos
por ternura, desfastio
ou vontade de vingar
o dissabor de viver.

<<*I was entirely insular.*>>⁶⁷

Horas a fio cercado de angústia
por todas as partes. A noite era vária
e trazia pela mão os bebedores,
seus prometidos. Nos sonhos via,
recorrente, um sino que oscilava
sem ruído e a aldeia estranhamente

abandonada, quadro ruelas entregues
ao espanto de um meio-dia infinito.
Se acordava, logo vinha ter com ele
a mesma dor, como um animal
sedento de atenção e companhia.
Era um estado de renúncia

e nenhum verso o aproximava já
de si, mas de alguém desconhecido

⁶⁶ CABRAL, Rui Pires. <<*We are flint and steel to each other.*>> . In: _____. *Oráculos de Cabeceira*. Lisboa: Averno, 2009. p. 12.

⁶⁷ CABRAL, Rui Pires. <<*I was entirely insular*>>. In: *Oráculos de Cabeceira*. Lisboa: Averno, 2009. p. 18.

entre corpos que passavam,
desconhecidos também, todos eles,
desde o primeiro. Não tinha
com quem falar, nem saberia dizer

como pudera perder-se
de tudo quanto amara e conhecera.
E ao começo do verão quase se deixou
vencer, sentado no seu exílio
a olhar para os telhados, lá em cima
onde o silêncio o sequestrava.

Em ambos os poemas, notamos o contraste entre aquilo que cessou e aquilo que ocorre incessantemente; se no primeiro a chuva que cai, o faz “sem descanso”, sem dar trégua, portanto e no segundo, o sujeito sente-se cercado pela angústia “horas a fio”, os versos em redor tratam, por sua vez, de esvaziamento e falta daquilo que se tinha e já não se tem (“um estado de renúncia”, “nenhum verso o aproximava já/ de si”, “nem saberia dizer// como pudera perder-se/ de tudo quanto amara e conhecera”, “E lembram-nos a todo/ o instante do que já estava perdido”, “um verso interrompido”). O sujeito se depara com a situação paradoxal de ter de lidar sensivelmente, ao mesmo tempo, com opostos, aquilo que se interrompeu e aquilo que lhe parece eterno, “um meio-dia infinito”, o sujeito encontra-se emparedado entre um passado que nem passa e nem retorna e um presente como que ausente. A partir desse contexto complexo e problemático é que o sujeito vai ter de lidar com a alteridade e consigo mesmo. Vejamos, agora em separado, o primeiro dos dois poemas.

Lendo os dois poemas acima uma característica que marca a obra poética de Rui Pires Cabral salta aos olhos, dando forma poética aos contrastes que antes se complementam do que se excluem, com a qual aprendemos que viver nas grandes cidades globalizadas

é sabidamente uma experiência ambígua. A cidade atrai e repele, mas, para tornar a situação de seus habitantes ainda mais complexa, são os mesmos aspectos da vida urbana que, de modo intermitente ou simultâneo, atraem e repelem... A desordenada variedade do ambiente urbano é uma fonte de medo (particularmente para aqueles de nós que já “perderam os modos familiares”, tendo sido atirados a um estado de incerteza aguda pelos processos desestabilizadores da globalização). Os mesmos bruxuleios e vislumbres caleidoscópios do cenário urbano, a que nunca faltam novidades e surpresas, constituem, no entanto, seu charme quase irresistível e seu poder de sedução.

Confrontar o espetáculo incessante da cidade, com frequência deslumbrante, não é, portanto, vivenciado apenas como praga ou maldição — assim como abrigar-se dele não parece uma bênção inequívoca. A cidade favorece a mixofobia⁶⁸ do mesmo modo e ao mesmo tempo que a mixofilia. A

⁶⁸ “A mixofobia se manifesta no impulso que conduz a ilhas de semelhança e mesmidade em meio a um oceano de variedade e diferença.

vida urbana é intrínseca e irreparavelmente ambivalente. (BAUMAN, 2004, p.135)

Portanto, dessa existência simultânea entre mixofobia, medo de misturar-se, e mixofilia, impulso por misturar-se, uma vez que ambas “coexistem em toda cidade, mas também dentro de cada um de seus habitantes” e de que “[se] trata reconhecidamente de uma coexistência problemática, cheia de som e fúria, embora signifique muito para as pessoas que se encontram na ponta receptiva da ambivalência líquido-moderna” (BAUMAN, 2004, p.136), o sujeito acaba por desenvolver um impulso de busca pelo outro e o resultado não chega a ser satisfatório, a coabitação não chega a se tornar cumplicidade, o sentimento que se segue, ao fim, é de solidão, às vezes compartilhada.

A solidão como quase tudo o que hoje existe e que se sente não é invenção contemporânea, desde Platão e antes dele, o sentimento já existia e já era estudado, comentado, pensado; entretanto, cabe-nos analisar a qualidade desse estado de ausências na contemporaneidade da obra de Rui Pires Cabral, em outras palavras, o objetivo aqui é perceber, descrever e interpretar com que cores se tingem essa solidão, uma vez que não é mera repetição de um sentimento universal e estanque, estamos agora em um mundo globalizado, no qual as antigas ordens não se aplicam como antes, o que gera uma desordem senão nova, diversa, no sujeito que não consegue mais acompanhar o ritmo das mudanças e que muda, para permanecer no mesmo lugar, para não se afogar na liquidez do seu tempo.

Como estamos trabalhando com um conceito de subjetividade muito ligado à realidade sócio histórica, o descompasso entre as velocidades da economia, da política e da cultura e a da assimilação da mudança e da capacidade de mudar do sujeito, acabam por gerar um cenário subjetivamente caótico, nas palavras de Rosa Maria Martelo, o desconforto revelado pela escrita de poetas como Rui Pires Cabral está baseado no “reconhecimento de uma desordem, ou de uma pluralização de ordens e de mundos que fatalmente nos conduz ao fragmentário e à acumulação heterodoxa do diverso” (1999,

As raízes da mixofobia são banais — nem um pouco difíceis de localizar, fáceis de compreender, embora não necessariamente de perdoar. Como indica Richard Sennett, “o sentimento ‘nós’, que expressa um desejo de ser semelhante, é uma forma de os homens evitarem a necessidade de examinarem uns aos outros com maior profundidade”. Ele promete, pode-se dizer, algum conforto espiritual: a perspectiva de tornar o convívio algo mais fácil de suportar, cortando-se o esforço de compreender, negociar, comprometer-se, exigido quando se vive com a diferença e em meio a ela. “O desejo de evitar a participação real é inato ao processo de formar uma imagem coerente da comunidade. Sentir que existem vínculos comuns sem uma experiência comum ocorre, em primeiro lugar, porque os homens têm medo da participação, dos perigos e desafios que ela traz, de sua dor.” (BAUMAN, 2004, p.133-4)

p.225). Essa “acumulação heterodoxa do diverso”, tem ecos na teoria de Guy Debord sobre a sociedade do espetáculo, mais pontualmente quando este afirma que a tendência é que as coisas e pessoas passem a se unir, mas em separado e uma vez unidos em separado, o que existe na realidade não são grupos, mas agrupamentos de individualidades (todas elas cindidas, também unidas por partes que estão juntas em separado), e essa mesma, individualidade, problemática, claro, pois “se refere a uma estrutura complexa e heterogênea com elementos notoriamente separáveis, mantidos juntos numa unidade precária e bastante frágil por uma combinação de gravitação e repulsão de forças centrípetas e centrífugas, num equilíbrio dinâmico, mutável e continuamente vulnerável” (BAUMAN, 2009, p.30), acaba por gerar mais e mais o sentimento agônico de solidão, essa individualidade (ou subjetividade, que é como estamos denominando esta individualidade neste estudo) leva o sujeito à “agonia da solidão,”

Quantas cidades nos acolheram na sua pressentida,
inconsolável solidão? ⁶⁹

(...) As palavras mais desinteressadas

podem segurar intacta a figura do desejo,
engastar no pensamento uma beleza
pungente, impossível de dizer ou partilhar: assim
nos mostram como viajamos sós – são afinal
o próprio pano de que é feita a solidão. ⁷⁰

“ao abandono,”

Tu já gostaste de alguém até ao fim
de um rio – e então, onde está
o teu prémio? ⁷¹

Quando nos cafés
já iam desligando as máquinas
e do outro lado da linha ninguém
voltava jamais a responder
como eu queria(...) ⁷²

⁶⁹ CABRAL, Rui Pires. **Hospedarias**. In: *Praças e Quintais*. Lisboa: Averno, 2003. p.27.

⁷⁰ CABRAL, Rui Pires. **Lisboa, Barcelona, Birmingham**. In: *Capitais da Solidão*. Lisboa: Averno, 2006. p.11.

⁷¹ CABRAL, Rui Pires. **Kentucky Avenue**. In: *Música Antológica e Onze Cidades*. Lisboa: Presença, 1997, p. 21

⁷² CABRAL, Rui Pires. **Cidade dos desaparecidos**. In: *Longe da aldeia*. Lisboa: Averno, 2005. p. 51.

“à falta de moradia,”

Se esperarei chegar a casa,
nem eu próprio sei dizer⁷³

Entre o medo e a esperança
Procuramos a nossa incerta morada
e enquanto isso envelhecemos mais um dia,
colhidos pelo tempo em plena queda”⁷⁴

“à hostilidade dos vizinhos,”

A casa está fria e silenciosa, o temporal
da noite passada derrubou a cerca comum
do quintal – e os vizinhos, agora visíveis,
estão sentados de costas para a janela,
em roupão. (...) ⁷⁵

“ao desaparecimento dos amigos em que se podia confiar e com cuja ajuda se podia contar,”

Encontrei o pó das ruas e o mau
conselho dos versos, angústias
perenes, amigos mortais⁷⁶

Os amigos levados pela vida
são os mais difíceis de aplacar, os mais
tiranos. (...)
(...) E pensar que já fomos
irmãos de armas, que desenterrámos tesouros
nas mesmas ilhas, nos livros
mais inóspitos. Como são as coisas.
Terá sido tudo em vão?(...) ⁷⁷

e perdemos os amigos
entre as curvas de um enredo

que deixámos de seguir. ⁷⁸

⁷³CABRAL, Rui Pires. “**Linda a noite, - para quem?**”. Oráculos de Cabeceira. Lisboa: Averno, 2009. p. 44.

⁷⁴CABRAL, Rui Pires. **Morada**. In: *Praças e Quintais*. Lisboa: Averno, 2003. p.36.

⁷⁵CABRAL, Rui Pires. **All the Best deals**. In: *Longe da Aldeia*. Lisboa: Averno, 2005. p. 25.

⁷⁶CABRAL, Rui Pires. “**Linda a noite, - para quem?**”. Oráculos de Cabeceira. Lisboa: Averno, 2009. p. 44.

⁷⁷CABRAL, Rui Pires. **Amigos perdidos**. In: *Praças e Quintais*. Lisboa: Averno, 2003. p. 14

⁷⁸CABRAL, Rui Pires. **Plano de Evasão**. In: *Morada*. Lisboa: Averno, 2015. p. 331.

“e ao banimento de lugares que outras pessoas têm permissão de caminhar”
(BAUMAN, 2009, p.34)

(...) Manhã cedo, nos
mirantes, vi o que tinha de ver –
mas o mundo era dos outros,
não me oferecia consolo,
nem se deixava tocar pelas minhas
ilusões.⁷⁹

Quase sempre o sujeito está só mesmo quando acompanhado; quando sozinho, de fato, necessita estar com outro, situação que é quase que constante motivo de conflito, de choque e atrito, além desse “tu” nunca suprir a falta sentida pelo sujeito.

No cinema contemporâneo, para darmos exemplos de como esse sentimento reverbera e tem a atenção de outras formas de arte, o filme *her* (2014), de Spike Jonse, trata do tema, em ambiente bastante semelhante à ambiência poética de Rui Pires Cabral; Theodore é um homem divorciado, meio deprimido desde o término do relacionamento com sua esposa. Ele trabalha numa empresa que escreve cartas românticas para outras pessoas, seu trabalho é uma espécie de terceirização das cartas de amor, que lá, além de ridículas, são alheias, formalizando a dificuldade para com o outro, ainda que amado/a, já que nem escrever de próprio sentimento as pessoas conseguem, precisando recorrer a profissionais; Theodore é muito bom na escrita dessas cartas, tudo isso num ambiente cheio de cores e *cool* em contraste e em choque com a vida melancólica e deprimida do protagonista, que também veste cores fortes e vivas. O choque entre a aparência *cool* e vibrante e a vida embotada e desbotada é claro. Quando ele resolve, via consumo, consolar-se, compra um sistema operacional moldado a sua imagem, feito para servi-lo de maneira perfeita, como uma companhia ideal, com o tempo, ele se apaixona pelo sistema operacional, com o qual mantém um relacionamento amoroso. Enquanto isso ocorre na curva narrativa principal, nas cenas intermediárias ou nos planos de fundo, outras pessoas aparecem também envolvidas a sistemas operacionais, e raramente, numa multidão de passantes há alguém desconectados, as pessoas se passam, sem se falar, sem se perceber. *Her*, que é grafado em minúsculo (*her*), é uma obra que nos auxilia no entendimento acerca das cores que tingem as relações entre as pessoas participantes, em maior ou menor grau, da economia global em praticamente todos os lugares do mundo,

⁷⁹ CABRAL, Rui Pires. “**Linda a noite, - para quem?**”. Oráculos de Cabeceira. Lisboa: Averno, 2009. p. 44.

uma vez que como afirma Bauman (2009, p.93) “[n]osso planeta tem um longo caminho a percorrer para se tornar a ‘aldeia global’ de Marshall McLuhan, mas as aldeias, de todo o planeta estão se tornando rapidamente globalizadas”, ou seja, a lógica hegemônica fortemente assimilada e aceita nos lugares mais centrais, acabam regulando também, ainda que indiretamente, o funcionamento de centros não necessariamente urbanos, nem necessariamente grandes. Podemos também partir de uma reflexão sobre *her* para que possamos refletir sobre como se configura a solidão desses sujeitos, acompanhados e solitários, expostos às luzes e às cores e condenamos às sombras, ao escuro e ao desbotamento das cores, das sensações, dos sentimentos, em locais nos quais tudo tendo a se virtualizar; em suma,

(...)As cidades cansam, estão nos nossos

dias, têm mil janelas de azul virtual
que nunca sossegam e nunca terminam
e há corpos que ensinam temer a morte,
sombras que circulam nas redes do escuro
e homens que ferem para não chorar.⁸⁰

No poema <<*We are flint and steel to each other.*>>, a coabitação entre o sujeito e o tu é tensa desde o título, como vimos, pois são “pedra/*flint*” e “aço/*still*”, “um para o outro/*to each other*”, o que indica a reciprocidade da repelência, e ao se aproximarem são duas superfícies frias, o traço superficial é marcante aqui; cada corpo revela-se um “áspero lugar”, os dois (tu e eu) aparecem unidos e separados pela partícula aditiva “e”, entre vírgulas, figurando o encarceramento duplo e a solidão compartilhada de ambos. E a distância entre os dois, unidos pela espetacularidade das relações, e lembro que “[o] espectáculo reúne o separado, mas reúne-o enquanto separado” (DEBORD, 2013, p.23), é ela mesma ambígua, como propõe Bauman (2004):

O desafio, a atração e a sedução do Outro tornam toda distância, ainda que reduzida e minúscula, insuportavelmente grande. A abertura tem a aparência de um precipício. Fusão e subjugação parecem ser as únicas curas para o tormento. E não há senão uma tênue fronteira, à qual facilmente se fecham os olhos, entre a carícia suave e gentil e a garra que aperta, implacável. Eros não pode ser fiel a si mesmo sem praticar a primeira, mas não pode praticá-la sem correr o risco da segunda. Eros move a mão que se estende na direção do outro — mas mãos que acariciam também podem prender e esmagar. (BAUMAN, 2004, p.22)

⁸⁰ CABRAL, Rui Pires. <<**Do coração da noite vinham apelos e silêncios**>>. In: *Oráculos de Cabeceira*. Lisboa: Averno, 2009. p. 29.

Deste modo, ganhar ainda mais profundidade crítica e força de revelação o caráter violento e áspero dessa convivência figurada no poema. E é neste ponto que podemos retornar ao ponto central dessas páginas. Há na poética de Rui Pires Cabral a constatação e a figuração da dificuldade do convívio com o outro, como fica evidente no poema analisado a cima. Recapitulando, essa dificuldade com o outro, indivíduo tão problemático quanto o sujeito (como vimos) acaba por resultar em um sentimento agônico de solidão, que está intimamente ligado à fragmentação considerada unida pela entidade imaginária que é o indivíduo. Podemos afirmar, a esta altura, que esta solidão é fruto justamente desta dificuldade que os sujeitos já possuem som eles mesmos, o que gera uma dificuldade para com o outro, tornando complicada ou mesmo impedindo a formação de uma comunidade, de uma relação de parceria; o que há é uma espécie de solidão a dois, ou mais. A partir daí, o desconsolo de ser, não só não se resolve, como se acentua, e num ciclo vicioso, a solidão torna-se angustiante, pois, ao fim e ao cabo, a busca pela constituição de uma individualidade é *obrigatória e inútil*. Bauman (2009) nos ensina que:

A individualidade é uma tarefa que a sociedade dos indivíduos estabelece para os seus membros – como tarefa individual, a ser realizada individualmente por indivíduos que usam recursos individuais. E, no entanto, essa tarefa é contraditória e frustrante: na verdade, é impossível realiza-la. (2009, p.29)

Não por coincidência os poemas versam, quase sempre, sobre um sujeito melancólico, angustiado, ou sobre sujeitos nas mesmas condições, em constantes deslocamentos, em viagem, em movimento, Joana Matos Frias, professora da Universidade do Porto, em ensaio sobre Joaquim Manuel Magalhães, Luís de Quintais e Rui Pires Cabral, nos lembra que Walter Benjamin afirma haver “uma tendência do melancólico para as grandes viagens” (2015, p.254). Mas, se estamos adiantando um pouco o assunto aqui, não é senão para retomarmos uma ideia deixada no início destas páginas. O deslocamento constante, muitas vezes sem rumo definido, (o deambular, portanto), não é muito uma escolha, mas uma condição de sobrevivência. Retomando Bauman novamente,

“[a] liberdade das pessoas em busca de identidade é parecida com a de um ciclista; a penalidade por parar de pedalar é cair; deve-se continuar pedalando apenas para se manter de pé. A necessidade de continuar na labuta é um destino sem escolha, já que a alternativa é apavorante demais para ser considerada” (2009, p. 47)

Portanto, o sujeito, fragmentado, em conflito consigo e com os outros, solitário, desconsolado passa o tempo e passeia pelo espaço ininterruptamente apenas para se manter à tona, para não se afogar.

(...) eu me desunho

para me manter à tona,
nos versos como na vida),⁸¹

Mas, retornemos ao poema em análise. <<We are flint and steel to each other>> inicia fazendo referência a um passado, próximo, é verdade, “ontem”, no qual, pelo uso do verbo no pretérito perfeito, somos introduzidos a uma ação já acabada; o verbo, “choveu”, é impessoal, ou seja, independe da vontade de qualquer sujeito; no verso seguinte, um “nós” é introduzido e este verbo, com sujeito, indicando uma ação feita em conjunto, entretanto, tudo foi malfeito, segundo o ponto de vista do sujeito poético. Juntando todos esses detalhes, percebemos já desde a abertura, que o poema não promete acolhida, pois há um “nós”, que age, é bem verdade, mas de maneira negativa, sob a ação de uma situação incontrollável, à qual só podem **estar** sujeitos, a chuva.

A ação pontual de chover e de a tudo fazer de maneira pouco feliz é isolada por ponto final, mas está ligada a uma definição nada pontual, (uma vez que os dias não foram), nem passageira, (estão sendo), mas “**são** de pedra e aço”, indica, assim, uma constante, um estado permanente. Os sujeitos, que como vimos, estão sujeitos a uma determinada situação da qual não podem fugir e na qual suas escolhas e vontades contam bem pouco, se tanto, portanto, o título vai revelando que não por acaso “nós somos preda e aço um para o outro”, uma vez que esse “tu” esconde, não uma união tranquila de dois sujeitos, mas uma união apenas precária, passageira e conflituosa, o atrito entre os corpos é violento e fere, tanto quanto o atrito de pedaços de pedra e aço.

Os dois sujeitos em conflito (próprio e de convívio com o outro) e unidos, ainda assim, não sabem o que fazer, nada é certo, uma vez que não sabem **como** agir, nem **para onde** ir, também não parecem possuir a opção de escolher o caminho ativamente, “[s]ão dias/de pedra e aço - alguém sabe/onde nos levam?”. O amor dado pelos dias, de pedra e aço é “volúvel”, movediço, em movimento constante, em mutação, por isso, instável e superficial, servindo apenas como saciedade imediata e também passageira; os dois, como sabemos, estão inseridos numa determinada realidade histórica, que, entre outras coisas,

⁸¹ CABRAL, Rui Pires. **Blank**. In: *Morada*. Lisboa: Averno, 2015. p. 354.

faz com que os sujeitos, em sociedade, sejam também consumidores, e a lógica do consumo e do fetiche pela mercadoria, que se satisfaz para insuflar novos desejos, parece, aqui, ter sido introjetada, inclusive, no desejo amoroso, que também não é capaz de saciar para sempre, e se não sacia, pois apenas “lisonjeia os sentidos”, sem “consolar”, também não gera um laço forte o suficiente para criar cumplicidade, ficam, por um tempo, curto, unidos em separado, “tu e eu, cada um/na sua pele, no seu áspero lugar”.

Na segunda estrofe, que se inicia sem que a primeira tenha terminado por completo, com o termo “lugar” oprimido entre a margem, ou pendurada perante o vazio da página, e o ponto final, um lugar difícil, convenhamos. Esses dias dos quais o poema faz menção não abrem espaços à esperança, mas chamam ao esforço de perceber que passado, presente e futuro não são categorias vazias e que se relacionam, se interdependem, e de que nem sempre fazer a ligação entre eles é uma tarefa fácil, pois os dias “lembram” os sujeitos, em um momento presente, a pensar no passado, passado este que já guardava em si um futuro fracasso, “o instante do que já estava perdido/antes mesmo de ter começado”. O que ocorre no passado, interfere no presente, que interfere no futuro. É uma lição dura e difícil de aprender, mas também fundamental, pois se perdermos totalmente a capacidade de pensar historicamente e de pensar passado, presente e futuro de modo relacionado, coisas muito estranhas podem ocorrer, marchas pela volta de ditaduras, reuniões da Ku Klux Klan nos EUA⁸² em pleno 2015, para citar alguns exemplos.

Duas características aparentemente opostas coabitam a percepção da realidade temporal, aquilo que não dura, que é efêmero, o amor, o verso interrompido, uma cassete abandonada por ouvir e aquilo que dura, a certeza do fim inerente a tudo que começa, o fracasso certo ao fim, ou ao meio, a lembrança incessante, “a todo o instante”, daquilo que se perdeu, a hora e meia de duração da cassete, que como tudo, foi mal ouvida. Ou seja, a dura ação do tempo, juntando o que é efêmero e o que é paradoxalmente constante (a mudança, a dificuldade de conviver, a não duração), sem que um anule o outro, tem implicações na constituição dos sujeitos, que ficam confusos, sem mapa, juntos em separado e entre vírgulas, “eu e tu,” ficam no escuro, e com a sensação de que o futuro é todo declínio, pois permanece também o medo e a dúvida de “que haja ainda o que salvar”, dado que os sujeitos, incompletos e confusos, por isso semelhantes, por isso

⁸² Notícia lida com muita tristeza e espanto em <http://noticias.uol.com.br/ultimas-noticias/bbc/2015/12/30/o-ressurgimento-da-ku-klux-khan-no-ano-de-seu-150-aniversario.htm>. Último acesso: 30/12/2015

repelentes, assemelham-se textualmente inclusive, observemos o paralelismo estrutural dos versos “[n]ão te salvo” e “não me salvas”.

(Des)unidos, esse “tu”, imerso em “escuridão” e “frio”, ateiam, ambos, pois o verbo é “ateamos”, um “lume” apenas, capaz não de iluminar de todo, nem de esquentar de todo, mas de manterem-se capazes de sentir (“ternura”), entretidos (“desfastio”) e vivos, resistindo como podem pela “vontade de vingar/ o dissabor de viver”. É ainda importante notar, que embora os sujeitos ajam, eles estão sempre em confronto com lógicas maiores que suas próprias capacidades e vontades, o poema capta a complexidade da situação em que estão em jogos questões pessoais e questões gerais, questões pontuais, e passageiras, e questões aparentemente (ou não) permanentes e é desse complexo que se faz a realidade empírica, que se fez o poema. A crítica, se atenta, precisa tentar compreender a complexidade dessas convivências, sem generalizar ou especificar demais, e apenas.

Em <<*I was entirely insular*>>, essa solidão, que no poema analisado acima era compartilhada, é mais angustiante ainda, como revela o primeiro verso; o sujeito sente-se cercado por esse sentimento de falta, de ausência, sente-se sozinho – ilhado – ao passo que a solidão parece insuperável, a necessidade de companhia é, por sua vez, igualmente mordaz, “Se acordava, logo vinha ter com ele/ a mesma dor, como um animal/ sedento de atenção e companhia.”.

O único reconhecimento possível entre o sujeito e o outro é justamente pela anulação da singularidade, tornando a todos “desconhecidos”⁸³, “corpos que passavam”. Solidão, apagamento do sujeito e uma simultânea elevação desse sujeito, uma vez que os poemas tem grande carga autobiográfica como vimos anteriormente, a busca, ainda que ineficiente, por companhia são características da obra do poeta como um todo, o que é bastante interessante, uma vez que nos leva diretamente às questões do sujeito e da formação, possível, de uma subjetividade bastante contemporânea.

⁸³ Em *Nós, os desconhecidos* (2012), o reconhecimento pela diminuição do sujeito anônimo, desconhecido, é bastante clara e ilustrativa, leiamos aqui as palavras de Rui Pires Cabral e Daniel Gomes, organizadores do volume: “Com este pequeno álbum quisemos resgatar alguns desses anônimos aos desmandos do acaso e ao pó dos antiquários. Quisemos dar-lhes um abrigo, uma casa nova, uma espécie de segunda vida – ou, mais concretamente, alguns versos ou linhas que de certa forma os celebrassem e pudessem salvá-los (ao menos por enquanto – e tudo, como sabemos, é *por enquanto*) do completo esquecimento. De algum modo, eles vieram ter conosco, estes sobreviventes mudos de um tempo que acabou. E (que estranho que isto é) parecem ter imensas coisas para nos contar. Mas porque será? Porque nos falam e nos comovem tanto estes rostos sem nome, esta gente desconhecida, extraviada? Uma resposta acode: porque são sinais pungentes da nossa condição comum. Porque são como nós e nós como eles, matéria friável na correnteza dos dias.” In: CABRAL, Rui Pires e GOMES, Daniela (org). *Nós os desconhecidos*. Averno, 2012.p. 5.

Cabe-nos observar alguns estudos para que possamos seguir na análise. “Nossa subjetividade é (...) atravessada pela alteridade” (EWALD e SOARES, 2007, p.25) por isso, a dificuldade para com o outro, revela em si, ou leva a, uma dificuldade para consigo mesmo, o que, por sua vez, é reflexo da dificuldade que esse sujeito tem de formar-se, pois se o “sujeito é aquele que faz perguntas e que se questiona, seja no plano teórico ou no que chamamos prático” (CASTORIADIS, 1999, p. 35), e temos na poesia de Rui Pires Cabral de fato um sujeito, que vive se questionando e propondo perguntas várias⁸⁴ para quase nenhuma resposta, portanto, o sujeito, assim como a História, não morreu, como vimos no poema <<*We are Flint and Steel to Each Other*>>, e podemos ver em outros tantos, as temporalidade se relacionam, não se pode apartar presente de passado, nem futuro de ambos, sem que se perca a noção de historicidade, o que não impede a marcha da história de seguir, como de fato segue. Entretanto, ainda em Castoriadis (1999), “subjetividade [é] a capacidade de receber sentido, de fazer algo com ele e de produzir sentido, dar sentido, fazer com que cada vez seja um sentido novo” (p.35), e uma vez que em nosso tempo os sentidos se fragmentam, e portanto também a subjetividade, sua formação fica cada vez mais difícil, embora não impossível. O sujeito, a deriva, tem que estar constantemente reformatando sua subjetividade, sem a ilusão de que esta exista *a priori*, pois

“[h]oje, perdidas as certezas do funcionamento, perfeito e controlado, de sua bússola reduzida ao cogito, o marinheiro ‘lançado de volta a mar’ encontra-se na contingência de partir a linha, de mudar a direção, de buscar linhas de fuga. O sujeito hoje só pode existir como invenção, como criação permanente” (FERRAZ, 2000, p. 21),

Deste modo, é sintomático o verso daquele que tem consciência de que a construção da subjetividade é constante, “*I believe in myself I believe in a lie*” (CABRAL, 2005, p. 30). A analogia do sujeito com o marinheiro, no texto de Ferraz pode ser comparada e “corrigida” com o auxílio de Bauman, que, também fazendo uma analogia, em relação ao indivíduo, diferencia o “marinheiro” do “jangadeiro”. O sujeito contemporâneo que sabe que sua existência autônoma é uma precária ficção estaria, segundo o sociólogo polonês,

⁸⁴ Para que possamos observar essa proposição com muita clareza, recolho aqui alguns exemplos, sendo que do primeiro, utilizarei uma reedição, de 2011: “Porque escolhemos tão pouco/aquilo que nos pertence?” (CABRAL, 2011, p.9), “Eu e tu, que desculpa ainda nos justifica?” (1997, p.10), “O que poderá compensar-nos dos desgostos da jornada?” (2003, p.6), “Afiml que razão houve// nas palavras, nas estradas, nessas mãos?” (2005, p.44), “Ainda posso/mudar a minha vida?” (2006, p.26), “São mais felizes?” (2009, p.25).

não mais para marinheiros, com planos e rotas bem ajustados, mas para jangadeiros, “que descem o rio sobre troncos de árvores [e] só fazem seguir a corrente(...) se deixam levar pela força do rio, ocasionalmente auxiliando-a com os remos ou afastando a jangada das rochas e cachoeiras, evitando bancos de areia e margens pedregosas” (2009, p.31). Lutando com todas as forças, apenas para não sucumbir, para estar à tona.

Antes de tratar do sentimento de solidão presente no poema <<*I was entirely insular*>> e caracterizá-lo, façamos uma leitura de uma imagem bastante reveladora ainda no mesmo poema que estamos analisando. Leiamos os seguintes versos em isolado:

(...)Nos sonhos via,
recorrente, um sino que oscilava
sem ruído e a aldeia estranhamente

abandonada, quadro ruelas entregues
ao espanto de um meio-dia infinito.

O sonho surge aqui e nos remete prontamente a Freud e a sua interpretação dos sonhos⁸⁵; o poeta faz questão de frisar, ao isolar o termo e iniciar um verso com ele, que o sonho descrito era “recorrente”, segundo o psicanalista,

Há outra maneira de se estabelecer com certeza, sem a assistência da interpretação, que um sonho contém elementos da infância. É quando o sonho é do tipo que se chama “recorrente”, isto é, quando se teve o sonho pela primeira vez na infância e depois ele reaparece constantemente, de tempos em tempos, durante o sono adulto. (FREUD, 1972, p.132)

A infância ressurgue no sonho do sujeito, que se encontra em um presente angustiando e solitário; na obra desse poeta, este período infantil pode parecer configurar em alguns poemas uma época idílica, por exemplo, em *Fotografias*⁸⁶, o poeta questiona dolorosamente:

(...)Fomos expulsos dos grandes palácios
da alegria? Onde estão os mapas que nos guiavam
lá dentro, exactos como o instinto?

⁸⁵ Essa leitura deve-se inteiramente à providencial ajuda de Tatiane Cristine Piola, psicóloga, a quem deixo aqui meus agradecimentos sinceros.

⁸⁶ CABRAL, Rui Pires. **Fotografias**. In: *Praças e Quintais*. Lisboa: Averno, 2003. p.11

Entretanto, se observarmos com mais atenção, podemos perceber que mesmo a infância já é vista com certa desconfiança pelo olhar desolado e desconsolado do sujeito. A aldeia infantil, retorna em sonho, mas “estranhamente abandonada”, o abandono presente, parece estar desde sempre na experiência de vida do observador, além de não ser um lugar muito acolhedor, mas um ambiente hostil, castigado por um sol de meio dia, que parece perpétuo. O abandono é, deste modo, uma constante que já se tornou uma característica permanente dessa subjetividade, fragmentada e solitária. Se lermos as perguntas do poema *Fotografias* em chave irônica, temos, novamente, um sujeito que põe em causa essa alegria, esse “mapa perdido” de antes, essa infância. Ao fim, o sujeito tem a percepção de que “[f]oi **sempre**⁸⁷ de menos/ o muito que pedimos// e a parte que tivemos.”

Hoje, vivendo em um presente desencantado, o sujeito que enuncia aprendeu com o tempo que:

(...)o caminho turva-se: são as incertezas
da maturidade.

Além disto, o tempo transcorrido entre essa infância hipoteticamente vivida nos “grandes palácios da alegria” e o presente “turvo” revela-se nefasto, no sentido de que tudo foi se tornando pior, tudo foi decaindo:

Nesta vida- é um facto- estamos sempre
a desaprender coisas novas.

Se esperei chegar a casa,
nem eu próprio o sei dizer:
encontrei o pó das ruas e o mau
conselho dos versos, angústias
perenes, amigos mortais⁸⁸

Assim como a lembrança da infância, a imagem da “casa” é recorrente nesta busca pela “leveza de ser” perdida.

Na casa em desordem o erro é o mesmo,
Nem sei porque insista: mas, posso escolher?⁸⁹

⁸⁷ Grifo nosso.

⁸⁸ Poema “Linda a noite, - para quem?”. In: Cabral, Rui Pires. *Oráculos de Cabeceira*. Lisboa: Averno, 2009. p. 44.

⁸⁹ Poema “Uma sombra, mas o que é uma sombra?”. *Ibidem*. Pg.27

Essa infância perdida parece seguir fantasmagórica dentro do sujeito; de maneira hegemônica, mesmo um tanto maculada pela percepção do sujeito já adulto, a recordação dos primeiros anos de vida aparece nos poemas de Rui Pires Cabral, como um período de uma certa unidade que se perdeu, e que se converte em uma “nostalgia da casa [que] esta ligada às cicatrizes de um ‘passado’ mal curado, envolto em uma certa penumbra (...) acompanha esta ‘sombra’ um profunda sensação de arruinamento, de algo que se acabou, que foi destruído”(AZEVEDO, 2010, p.16).

Outros elementos desse sonho são ainda a “aldeia abandonada”, uma vez que consideramos que a biografia não é essencial para o entendimento dos versos, mas que há em Rui Pires Cabral, assim como em Manuel de Freitas e outros portugueses contemporâneos, a valorização de efeitos autobiográficos, e que é sabido que o poeta nasceu e passou a infância no interior de Portugal, indo depois para centros urbanos portugueses, passando a viver “longe da aldeia”; o abandono dessa aldeia, dessa vida interiorana para uma vida urbana, da infância para a vida adulta cobra seu preço, a perda desse sentimento de unidade, que é visto retroativamente, é claro, o que não quer dizer que existisse de fato no passado tal unidade, uma vez que ela é captada por uma percepção recuperada pela memória, que é sempre uma recriação.⁹⁰ Esta aldeia ideal, embora deixada para trás, passa a viver constantemente no subconsciente daquele que sonha no poema, como que um “meio dia-dia infinito”, como uma luz e um calor que tanto podem ser acalentadores ou terríveis. Por fim, há o sino que não soa, embora oscile. Freud (1972) afirma que

[é] possível que surja, no conteúdo de um sonho, um material que, no estado de vigília, não reconheçamos como parte de nosso conhecimento ou de nossa experiência. Lembramo-nos, naturalmente, de ter sonhado com a coisa em questão, mas não conseguimos lembrar se, ou quando, a experimentamos na vida real. (1972, p. 19)

segundo a psicóloga Tatiane Cristine Piola, baseada nos estudos de Sigmund Freud, em trecho já citado, no trecho do poema,

⁹⁰ Segundo Bauman, “a memória (...) seleciona e interpreta — e o que deve ser selecionado e como precisa ser interpretado é um tema discutível, objeto de contínua disputa. Fazer ressurgir o passado, mantê-lo vivo, só pode ser alcançado mediante o trabalho ativo — escolher, processar, reciclar — da memória.” (2004, p.108)

o sino é um conteúdo latente deste sonho. É um objeto que substitui uma ideia ou uma vivência insuportável para esta pessoa estar vivenciando. Sendo assim esta ideia insuportável é substituída por um objeto suportável, que neste caso é o sino. Porém ele apresenta uma característica que um sino não costuma ter, ele não faz barulho e isto o diferencia de qualquer imagem “comum” de um sonho. Normalmente em sonhos que o objeto não faz barulho (e esta é a sua principal característica) significa que houve uma “repressão”. A pessoa pode ter sido reprimida na infância ou em algum momento da vida.⁹¹

A perda dessa sensação de unidade, ainda que questionável se real ou ilusória, constitui um trauma particular do sujeito, sendo assim reprimida; entretanto esse dado reprimido parece retornar em sonho através desse sino silente. Por outro lado, essa leitura particular e pautada na individualidade subjetiva em questão me parece que revela, para além dela, uma condição generalizável ao que se sucedeu homogeneamente com a subjetividade ocidental depois que a ideologia do ser humano cartesiano deixou de explicar convincentemente o sujeito. Esse trauma sofrido ao longo da história, que abalou a crença em um sujeito uno e coeso, que pensa para logo existir, de pronto, traz consequências paradoxais, mas bastantes sensíveis e perceptíveis da obra de Rui Pires Cabral e na arte contemporânea, que dão forma artística a um “retorno ao real”, ao uso da “referencialidade” e da “produção autobiográfica”⁹².

No discurso sobre o trauma, portanto, o sujeito é ao mesmo tempo evacuado e elevado. E dessa forma, o discurso do trauma resolve magicamente dois imperativos contraditórios da cultura hoje: análise desconstrutivista e política de identidade. Esse estranho renascimento do autor, essa condição paradoxal de autoridade ausente, é uma virada significativa na arte contemporânea e na política cultural. Aqui o retorno do real converge com o retorno do referencial. (FOSTER, 2014, p.158)

Sabemos que os séculos XIX e XX ficaram marcados, entre outras coisas, pela crise do sujeito cartesiano, a crença no “eu” uno, aquele que bastava pensar e, logo,

⁹¹ Via e-mail em 15/10/2014.

⁹² “A questão da autobiografia mostra-se hoje como que fundada num curioso paradoxo: é precisamente numa época de ocaso do sujeito- autor - que cede o seu lugar, enquanto instância originária do sentido a uma fragmentação política, social, linguística, racial, sexual, etc., que agora ocupa o “lugar” de toda significação - que se percebe, numa escala sem precedentes, uma exposição pública do falar-de-si, disseminado em vários planos narrativos que, para além da forma tradicional do livro autobiográfico, atravessa os talk shows televisivos, as edições especiais de entrevistas com desportistas, artistas, modelos, políticos, etc. Poderíamos neste sentido, e ainda que de um modo provisório, antecipar a seguinte afirmação: ao se organizar em função do sujeito, categoria que em nossa época é posta radicalmente em xeque, a narrativa autobiográfica acaba por se constituir, e este é o seu paradoxo atual, como um traço cada vez mais característico e definidor de nosso tempo.” (MUYLAERT, 2000, p. 30)

existir, sofre um grande abalo; acontecimentos políticos, sociais e econômicos afetaram drasticamente a mentalidade e a subjetividade do homem moderno. Não por coincidência, muitos estudiosos pesquisaram a fundo questões ligadas à subjetividade e à crise ou esvaziamento do sujeito, como por exemplo, Nietzsche e Barthes. A psicanálise, com Freud e Lacan, teoriza o quão pouco o sujeito é capaz de dizer de si próprio, com os estudos sobre o inconsciente e seus desdobramentos.

Dentro deste mesmo contexto cultural e histórico, dos estudos psicanalíticos, da crise do sujeito tido como “uno”, em Portugal, está sendo produzida a obra do poeta Fernando Pessoa, capaz de captar e figurar uma das questões mais importantes de seu tempo, entre elas, a cisão do sujeito, a fragmentação do indivíduo cartesiano, dialogando artisticamente com as teorias em estudos de sua época, pensando poeticamente o que era ser humano em seu tempo, ou o que era experienciá-lo.

Deste modo, ao contrário do que muitos críticos do poeta afirmam, ao dizer que Pessoa foi um alienado político, o poeta pode ser lido, segundo a perspectiva que estamos seguindo, como um artista capaz de captar e representar de maneira bastante pungente a “estrutura de sentimento” de sua época, para falar nos termos de Raymond Williams, estudioso marxista sobre, principalmente, a relação entre a cultura e as massas, no pós segunda guerra.

O conceito de “estrutura de sentimento”, já utilizado na introdução, é um conceito chave para nossa reflexão, uma vez que consideramos a relação entre a obra de arte (uma produção cultural) e a sociedade (inscrita na realidade histórica) em que ela foi produzida. O conceito de Raymond Williams é utilizado em vários momentos de sua reflexão crítica, variando, algumas vezes, entretanto, existem algumas constantes, como aponta Paul Filmer, Sociólogo inglês da Universidade de Londres. Segundo o sociólogo, há dois aspectos que estão sempre presentes e são constantes nas utilizações do conceito, e com os quais estamos trabalhando aqui. Paul Filmer afirma, citando Alfred Schutz, que:

Há duas características constantes do conceito: em primeiro lugar, sua especificidade empírica histórica. A estrutura é sempre a do sentimento real, ligado à particularidade da experiência coletiva histórica e de seus efeitos reais nos indivíduos e nos grupos. Sua qualidade empírica não é sempre naturalística ou sociológica: tem tudo a ver com a fenomenologia da consciência intersubjetiva e com os processos interativos estruturais por meio dos quais é formado e subsequentemente transformado em estruturas sociais e culturais nascentes e emergentes (SCHUTZ, 1962). (FILMER, 2009, p. 373)

Neste aspecto, o conceito nos ilumina ao analisarmos a obra de Rui Pires Cabral, pois estamos pautando nossas interpretações na relação dialética existente entre obra e realidade, buscando os aprendizados que uma pode nos oferecer sobre a outra, e vice-versa. Além de buscarmos através dessa relação de mão dupla apreender os contornos que ganha a subjetividade poetizada na obra do poeta, para podermos pensar o que esta subjetividade nos pode revelar para além do indivíduo, ou seja, o que ela nos conta sobre a experiência dos sujeitos contemporâneos.

Ainda segundo Filmer:

Em segundo lugar, este conceito está mais acessível na arte e na literatura de um período, embora ele possa ser encontrado também em livros de história social ou de cultura do pensamento, daqueles que nem dominam e nem cujos interesses são satisfeitos primariamente pela ordem social e institucional estabelecida. É nesse trabalho que é gerado o simbolismo no qual a comunicação humana se coloca como a raiz para todas as culturas e em todos os períodos históricos. A relação entre essas duas características quer dizer que as estruturas de sentimento são geradas através da interação imaginativa e das práticas culturais e sociais de produção e resposta – que são, em essência, práticas sociais de comunicação reflexiva de experiência que estão na raiz da estabilidade e da mudança das sociedades humanas. (FILMER, 2009, p. 373)

Quando lemos a obra de Rui Pires Cabral, nos deparamos com uma voz bastante coerente e constante, em todos os livros, até 2009, é claro que as mudanças de tom ocorrem ao longo do tempo, assumindo um ponto de vista cada vez mais pessimista, temos acesso ao ponto de vista de um mesmo indivíduo, com uma subjetividade em eterna reconstrução, mas se podemos capturar a reconstrução constante como característica da subjetividade, outros aspectos, também são marcas constantes. Marcas que individualmente o caracterizam, entretanto, que também não deixam de descrever traços marcantes de sua época.

Tantos anos passados, desde o desconforto causado pela novidade do progresso industrial, já agora, na virada do século XX para o XXI, podemos ainda perceber que a angústia e a tensão geradas pela perda da possibilidade de o indivíduo encontrar e firmar uma subjetividade e uma identidade sólidas não apenas não se resolveram, mas se intensificaram, tomando ares cada vez mais pessimistas, como é notório na obra de Rui Pires Cabral, como já proposto, que capta e figura a “estrutura de sentimento” de sua época, a saber, a “experiência urbana de desumanização” (MARTELO, 2007, p.49), já sentida e formalizada com características outras, principalmente por Álvaro de Campos-Pessoa, que passa por um processo que vai da euforia ao cansaço mais extremo; a celebração apologética, mas não sem tensão, uma vez que o poeta escreve com febre, sob

“[a] dolorosa luz das grandes lâmpada”, de *Ode Triunfal*, onde podemos ler “Ah, poder exprimir-me todo como um motor se exprime!/ Ser completo como uma máquina!”, dá lugar a um cansaço que leva o sujeito ao quase completo apagamento, como em *Tabacaria*, “Não sou nada”, tonto, com sono, cansado. Há uma sensação da experiência da crise que o progresso traz, mas não diz a ninguém que trouxe, embora ainda não se consiga estabelecer de que, “Estou cansado, é claro, / Porque, a certa altura, a gente tem que estar cansado, / De que estou cansado, não sei:”, escreve Campos. A diferença entre o cansaço do poeta moderno e o desconsolo do poeta contemporâneo é que o último sabe o porquê de estar cansado, e nem por isso estão em condições de mudar ou agir sobre as causas.

A experiência, o nosso obstáculo

Nas janelas de um autocarro
os madrugadores de cara lavada
guardam o segredo de uma sorte
que nunca pudemos seguir.
Mesmo assim, enternecem-nos:
ao fim de décadas de solidão
e desastres, ainda acreditam
no mundo. E, vendo bem,
porque não?

A alternativa não é grande coisa.⁹³

A infância, ou mais precisamente, a lembrança desta, aparece em ambos os poetas, Cabral e Campos, como uma busca ansiosa por uma unidade perdida, por uma época em que a subjetividade pudesse, ainda que de maneira ilusória, ser percebida como não-fragmentada, inteira. Em Campos-Pessoa, a infância tende sempre, ou quase, a embaralhar a poesia e a vida do autor, embora exista sempre a impressão de que se há diferença entre a obra e a vida de Pessoa, o ponto que as separa não é nunca claro, pois não é raro ler dos críticos que o poeta fez de sua obra a sua vida.

Em Rui Pires Cabral, a busca por uma unidade perdida, revela-se também a busca de uma identidade que se perdeu, pois em um tempo, dito de um mundo globalizado, no qual as fronteiras entre os territórios tendem, embora isso deva ser um tanto discutido e sempre com muito cuidado, a diminuir, a infância atrás das serras portuguesas, lhe conferia uma identidade fortemente portuguesa, assim, o poeta não apenas lamenta uma

⁹³ CABRAL, Rui Pires. [Trânsito de sentido único]. In: *Capitais da Solidão*. Lisboa: Averno, 2006. p. 25.

perda pessoal sua, pois a “rememoração não acontece de forma gratuita; ao praticá-la, o sujeito está não só se lembrando de fatos passados de sua vida, mas, numa operação de resgate das próprias origens, enfatizando sua condição de indivíduo português” (Azevedo, 2009, p.6). Entretanto, a possibilidade de resgate desta condição não se concretiza, deste modo, o sujeito perambula pelo mundo contemporâneo, sem encontrar a tão procurada “casa”, o tão desejado lugar que lhe seja próprio, como fica claro em:

Posso estar
em qualquer lado, ser qualquer
estrangeiro a beber café
com açúcar amarelo no pub
da aldeia”⁹⁴.

Antes de retornarmos à linha central desta seção, a solidão, traço marcante da subjetividade poetizada na obra contemporânea em estudo, cabe ainda mais uma última observação; comparando estes últimos versos citados de Rui Pires Cabral com o célebre verso de Álvaro de Campos em *Lisbon Revisited* (1926), “Estrangeiro aqui como em toda a parte”, o sujeito de Rui Pires Cabral, nem é português, nem é estrangeiro, pois, sintomaticamente, quando em Portugal usa termos em inglês, usa frases em inglês, quando o sujeito está nas capitais europeias, as *capitais da solidão*, usa termos bastantes portugueses, como por exemplo, “pisa-papéis”, “charro”; isso quando as duas coisas não se misturam num mesmo poema. Se em Pessoa, o sujeito era estrangeiro em toda a parte, em Rui Pires Cabral, o sujeito, além de ser e estar sujeito, é e não é estrangeiro em toda a parte, mais precisamente, o sujeito encontra-se num meio termo entre uma coisa e outra, entre estrangeiro e cidadão do mundo, entre em casa em todo o lugar e sem casa em lugar algum, o sujeito se faz *in-between*, mas deixemos esse assunto para o último capítulo.

Fiquemos por ora com a questão da fragmentação do sujeito e da invenção da subjetividade via forma artística que parece agora seguir, ao menos em Rui Pires Cabral e em outros artistas que se enquadram nessa arte mais referencial voltada ao real, em direção do abandono e da valorização das representações subjetivas, dando forma e sedimentando um traço subjetivo marcante de nosso tempo, a importância e a sensação

⁹⁴ Cabral, Rui Pires. **Tudor**. In: *Longe da Aldeia*. Lisboa: Averno, 2005. Pg. 24.

de nulidade do sujeito, o que acarreta em outras dualidades, como a necessidade instintiva por companhia e a necessidade adquirida da solidão angustiada⁹⁵.

Se alguns modernistas tardios queriam transcender a figura referencial e alguns primeiros pós-modernistas queriam deleitar-se na pura imagem, alguns pós-modernistas tardios querem possuir a coisa real.

Hoje esse pós-modernismo bipolar está sendo empurrado em direção a uma mudança qualitativa: muitos artistas parecem motivados por uma ambição de habitar um lugar de afeto total e esvaziar-se totalmente de afeto; a possuir a vitalidade obscena da ferida e ocupar a radicalidade niilista do cadáver. Essa oscilação sugere a dinâmica do choque psíquico, aparado pelo escudo protetor que Freud desenvolveu em sua discussão do impulso de morte e Walter Benjamin elaborou em sua discussão do modernismo de Baudelaire – mas agora levado para muito além do princípio do prazer. Puro afeto, nenhum afeto: *It hurts, I can't feel anything* (dói, não sinto nada). (FOSTER, 2014, p. 156)

Sistematizando, o sujeito construído pelo poeta ao longo de sua obra é terminantemente marcado (e ferido) pela lógica dos centros urbanos, ele é caracterizado como um habitante, ou melhor, “deambulador” das grandes metrópoles, das *capitais da solidão*, embora perambule também por espaços não tão caracteristicamente urbanos, ou mesmo interioranos, seja através de um exercício de memória, como um espaço perdido, uma lembrança já manchada pelo olhar cansado, gasto, fatigado do observador, ou, ainda, como um lugar tragado pelo “progresso”, “A floresta que conduzia à igreja está debaixo / do cimento - não a ouves respirar?” (2003, p. 31), ou mesmo de um deslocamento presente; não raramente o sujeito está nas “praças”, nos “quintais”, na “aldeia”, nos “parques”, “pequenos cafés”, entretanto, já não é mais possível observar, sentir e experienciar o deslocamento e a própria vida fora da lógica de um mundo contemporâneo eminentemente em ruínas, no qual o indivíduo, insular, em contato conflituoso com outros indivíduos insulares, observa da “esplanada”⁹⁶, do alto, uma “realidade [que] se torna imprestável” e da qual sabe não poder escapar e que se faz necessário “continuar a meter o coração/ pelos atalhos”, subjugando os sentimentos, para que possa continuar vivo, à tona apenas.

Neste ponto, se retomarmos o pensamento de Fredric Jameson, que afirma já não haver um ponto de onde possamos olhar de fora do sistema hegemônico, capitalista no caso, podemos recorrer também a Bauman, que faz coro a essa afirmação, sendo menos

⁹⁵ Sobre isso, ler o interessante e tenebroso artigo “Medo de ficar só” de Juliana Vines em <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/equilibrio/177026-medo-de-ficar-so.shtml>. Último acesso em 15/10/2014.

⁹⁶ CABRAL, Rui Pires. **Esplanada**. In: *Super-realidade*. Lisboa: Língua Morta, 1995. p.38

genérico, quando nos faz refletir o quanto mesmo os locais mais afastados do centro motor do mundo globalizado estão eles mesmos imbuídos em uma lógica maior, ou seja, retomando o poema, a “esplanada” é alta, permite ver, mas está no mundo, não fora dele, e sofre as restrições impostas por uma mesma força motriz, a dos “mercados globais”. Nas palavras de Bauman:

Tanto a aldeia quanto a cidade são playgrounds de forças que estão muito além do alcance delas e dos processos que essas forças colocam em movimento e que ninguém - nem os habitantes das aldeias e das cidades afetadas, nem sequer os próprios deflagradores - é capaz de compreender, muito menos controlar. O antigo provérbio que dizia que os homens atiram, mas Deus conduz as balas, deve ser reformulado: os moradores de aldeias e cidades podem estar lançando os mísseis, mas quem os conduz são os mercados globais. (2009, p.93)

Cada vez mais segue esse sujeito, na vida, no cotidiano, no poema, por caminhos incertos, urbanos ou não, buscando sua “incerta morada” e sempre se questionando se “Saberemos tomar um caminho / por essa floresta escura? Poderemos / sequer recuperar a pequena bussola partida / a caneta e o papel, as nossas certezas / de trazer no bolso?” (2005, p. 32), mesmo assim não é dado ao sujeito parar, e embora não consiga se adaptar completamente ao mundo cotidiano, relembro, “sempre estranhei um pouco a cama da vida” (2005, p. 51), também dele não consegue fugir⁹⁷, pois o poeta não se apresenta como um ser redentor, mas como alguém parte integrante de seu momento histórico e de seu lugar, sabe e não esconde que “Viver é ser cúmplice da estupidez do mundo” (2003, p.12), por sua vez, este mesmo mundo não estanca para que o sujeito possa se (re)fazer, a despeito das perdas e faltas que ele acumula durante sua jornada; o poeta português também sabe que “[d]e qualquer modo o mundo continua” (2003, p. 36), o próprio som das nasais acumuladas sugere o movimento do mundo que segue girando em espiral segundo seu próprio ritmo, e é sob as limitações impostas por esse ritmo que o sujeito vive “[e]ntre o medo e a esperança / procura[ndo] a [sua] incerta morada / e enquanto isso envelhe[ce] mais um dia, colhid[o] pelo tempo em plena queda.” (2003, p.36).

⁹⁷ Manuel de Freitas propõe em seu prefácio à Antologia *Poetas Sem Qualidades*: “O que importa reter, para os propósitos desta antologia, é, antes de mais, a relação do(s) poeta(s) com o seu tempo (e, fatalmente, com os mecanismos mentais e axiológicos que o determinam).”, o que dá voz crítica ao que se nota nos poemas de Rui Pires Cabral, um dos “sem qualidades”.

2.2. Sujeito à solidão

O crítico cultural norte-americano Fredric Jameson (2005), em *The cultural Logic of Late Capitalism*, aponta três aspectos fundamentais de nosso tempo, pós-moderno (Jameson) ou liquidamente moderno (Bauman), tempo do mundo globalizado, a saber: uma nova falta de profundidade (*a new depthlessness*), onde tudo tende a perder sua profundidade, sejam os produtos ou as próprias pessoas que praticamente são igualadas àqueles; um enfraquecimento da historicidade (*weakening of historicity*), o que não significa o fim da História, mas uma crescente dificuldade de ligar os simples fatos do cotidiano com o movimento maior da História; e o esmaecimento dos afetos (*waining of affects*), o que propicia o surgimento e a potencialização do sentimento de solidão, pois conviver tornou-se algo muito difícil que beira o impraticável.

Não há serviço de mesas, poema do livro “Capitais da Solidão”, toca sensivelmente em muitos aspectos percebidos e teorizados nos textos citados, aspectos que se não são novidades absolutas, foram intensificados ou trazidos para um plano mais aparente pela globalização, o que chama muito a atenção, pois não parece ser um poema panfletário ou sistematizador de teoria, o fato da (co)incidência dos temas revela a preocupação comum de críticos, sociólogos, estudiosos de vários campos do saber e artistas, que possuem pontos de vistas convergentes em relação aos assuntos do mundo contemporâneo e já que não podemos resolvê-los de imediato, cabe-nos, por enquanto, mapeá-los⁹⁸; a solidão é um desses assuntos prementes, entre outros já apontados (fragmentação, deambulação, perda do “lar”).

Não há serviço de mesas⁹⁹

A integração européia, eis um tema
de inesgotável fascínio para os especialistas.
Esta tarde traduzo as minudências do caso grego
com muitas notas de rodapé. Por volta das 6,
entorpecido, saio para tomar qualquer coisa,
esqueço-me de cumprimentar um vizinho
[...]
No café varia pouco a freguesia[...]
[...] Volto para casa
com o bolso cheio de trocos, abro a porta
da varanda e reparo que deixei morrer
a violeta que me deste.

⁹⁸ JAMESON, Fredric. **Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism**. In: *The Jameson Reader*. ed. M. Hardt and Kathi Weeks. Malden: Blackwell, 2005.

⁹⁹ CABRAL, Rui Pires. **Não há serviço de mesas**. In: *Capitais da Solidão*. Lisboa: Averno, 2006. p.24

Comecemos observando a questão da União Europeia, que é antes de qualquer coisa um plano econômico, e que, portanto, procura, em primeiro lugar, unir as nações europeias em um grupo único não baseado em afinidades afetivas, étnicas, culturais, ou quaisquer outras, mas em interesses “comuns” de circulação e acumulação de capital, ou seja, é um casamento entre as nações no qual a aliança que sela o compromisso é o Euro, que por si só já concretiza de maneira gráfica e simbólica o que Jameson propõe como *a new depthlessness*, pois o próprio nome da moeda já encerra em si a diminuição da profundidade da própria palavra Europa, que remete por sua vez à “superficialização” que tende a ocorrer quando unimos nações tão diversas culturalmente sob uma mesma lei, ainda que econômica. Com a economia de diversos países unificada, a cultura de cada país sofre sérios riscos e tende fortemente a uma crescente homogeneização, na qual as pessoas vão perdendo sua identidade própria e tendem a adquirir um dos vários modelos de identidade ofertados pelo mercado, tornando-se pouco mais, quem sabe, que produtos, e também tão substituíveis quanto.

O verso “No café varia pouco a freguesia”, (que não necessariamente remete diretamente a um grande centro urbano), nos sugere ao mesmo tempo em que a clientela do café não muda muito, ou seja, as mesmas pessoas, ou pessoas de um mesmo grupo é que frequentam aquele local, portanto, podemos pensar que não é um lugar muito propício à diversidade, como querem os entusiastas da globalização, mas à convivência de determinados modelos de ser no mundo, e por consequência, de exclusão dos outros vários; ao mesmo tempo podemos interpretar, de maneira similar ao que foi proposto antes, mas com uma nuance um pouco mais incisiva, que tanto faz as pessoas serem as mesmas de sempre ou não, pois afinal, as pessoas que o frequentam tornaram-se cada vez mais similares, sendo, então, quase impossível de se fazer a distinção entre elas, e ao mesmo tempo estas mesmas pessoas se tornam a imagem e semelhança dos produtos que consomem, e, portanto, tão superficiais quanto os próprios.

Quando Jameson fala sobre o enfraquecimento da história, e nega fortemente a teoria de que a História esteja morta e sepultada, pode nos soar algo um tanto quanto abstrato e de difícil compreensão, mas nos versos “Esta tarde traduzo as minudencias do caso grego/ com muitas notas de rodapé.” fica muito evidente esta nova dificuldade que se tem de ligarmos o que ocorre no nosso “jardim” com o movimento mais amplo da história; “o caso grego” pode parecer um caso isolado, mas está longe de o ser, e a dificuldade de ligação entre o fato e a história é sugerida por meio das “muitas notas de rodapé” que o poeta se vê obrigado a acrescentar em sua tradução.

Em 2006, o poema em estudo foi publicado, e lá já estava o “caso grego”, como algo que não estava muito claro, precisando de muitas explicações, a União Europeia aparecia como uma questão a ser mais bem analisada, mas a certeza era de que algo ia muito mal por ali; hoje, em 2015, nove anos depois, a Grécia está em apuros econômicos seríssimos e o seu “caso”, ainda difícil de entender, revela a fragilidade sob a aparência sólida da economia europeia, uma vez que a União, do título não parece passar do nível da aparência. E seu “caso”, isolado, não parece tão isolado assim. Ezra Pound, o poeta/ensaísta, não o homem empírico, afirmou em *ABC da literatura* (2006) que

“[o]s artistas são as antenas da raça.” (...) os artistas são as antenas; um animal que negligencia os avisos de suas percepções necessita de enormes poderes de resistência para sobreviver.

(...)

Uma nação que negligencia as percepções de seus artistas entra em declínio. Depois de um certo tempo ela cessa de agir e apenas sobrevive.

(...)

Os artistas e os poetas indubitavelmente ficam excitados e “superexcitados” pelas coisas muito antes do público em geral.¹⁰⁰

Ezra Pound, a seu modo, no trecho citado, traz também uma definição de artista como aquele que consegue figurar formalmente traços profundos de sua época, captando a “estrutura de sentimento”, voltando a Raymond Williams. Mas afinal, o que tudo isto tem a ver com a solidão? Vejamos. Esta sociedade global, que se erige ao nosso redor, apesar das promessas de diversidade e de comunicação instantânea e a distância, o que não é falso, apenas, incompleto, leva, ao mesmo tempo e por outro lado, ao enfraquecimento das relações humanas, o que Jameson chama “esmaecimento dos afetos” e Bauman de “a fragilidade dos laços humanos”. As pessoas têm cada vez mais dificuldade de conviver, pois estão todas em trânsito constante e em aparente *desencontro*, além disto, em uma sociedade na qual todos, em maior ou menor grau, somos moldados como consumidores em potencial, torna-se cada vez mais difícil manter uma proximidade que não cause atritos, afinal, na lógica do consumidor o que importa é “eu primeiro, e o outro... quem é o outro?”, como podemos observar em situações tais como liquidações anuais, chamadas agora, inclusive no Brasil, de *Black Friday*, de lojas famosas¹⁰¹.

O próprio poeta não consegue se libertar deste mundo esterilizante e asséptico, pois, como vimos renitentemente, faz parte deste mesmo mundo e não pode de modo

¹⁰⁰ POUND, Ezra. *ABC da literatura*. São Paulo: Cultrix, 2006. p. 78.

¹⁰¹ Sobre o tema um vídeo interessante em <http://www.youtube.com/watch?v=-xL8rE9DT4g>

algum escapar, realmente, de sua realidade histórica, no poema *[Passagem de Peões]* isto fica muito evidente, vejamos:

[Passagem de Peões]¹⁰²

À vinda do supermercado
diz-me o pequeno monstro
que às vezes me faz companhia
“E qual é a tua razão de ser?”

Na rua, a tarde rola devagar
entre prédios murchos – e ele
acrescenta: “Não me digas
que são os versos.”

E ri-se.

Temos, então, o sujeito poeticamente inscrito, voltando do supermercado, como todos os outros, ele necessita fazer compras, participando inclusive economicamente de sua sociedade, mas o mais interessante nesse texto é a imagem que se desenha no título, *[Passagem de Peões]* é como a faixa de pedestres é chamada em Portugal, e como a palavra está entre colchetes, podemos rapidamente, com um pouco de imaginação, visualizar a imagem que se forma, [IIIIIIII], remetendo, desta maneira, ao próprio código de barras dos produtos, e é como que se isto nos mostrasse como o poeta não consegue abandonar a lógica de seu mundo, pois ele próprio caminha sobre um mundo que tende a tornar-se cada vez mais um “reino de mercadorias”, no qual inclusive a própria poesia é algo incômodo e pouco valorado economicamente, “‘Não me digas que são os versos.’ E ri-se.”. Retornando ao poema *Não há serviço de mesas*, tanto trabalho entorpece o sujeito poético, que se esquece de cumprimentar um vizinho, revelando, novamente, que ele também não é capaz de subverter as imposições que a realidade lhe faz. Esquece-se do próprio vizinho que vive tão perto de si e como propõe Bauman, como já vimos, anteriormente, com o perdão da repetição, “o desafio, a atração e a sedução do Outro tornam toda distância, ainda que reduzida e minúscula, insuportavelmente grande” (2004, pg. 22), essa distância entre vizinhos se faz presente em alguns poemas de Rui Pires, notemos que em *All the Best Deals*¹⁰³:

¹⁰² CABRAL, Rui Pires. **[Passagem de Peões]**. In: *Capitais da Solidão*. Lisboa: Averno, 2006.

¹⁰³ CABRAL, Rui Pires. **All the Best deals**. In: *Longe da Aldeia*. Lisboa: Averno, 2005.

[...] o temporal

da noite passada derrubou a cerca comum
do quintal – e os vizinhos, agora visíveis,
estão sentados de costas para a janela,
em roupão [...]

A influência das relações econômicas em todas as outras relações de uma sociedade, inclusive nas afetivas e interpessoais é clara, pois podemos traduzir o título como “todas as melhores coisas (possibilidades), como um desejo bom para alguém, mas podemos entender também como “todos os melhores negócios”, onde o econômico entra de maneira brutal; notemos ainda que embora a barreira física tenha caído, “a cerca comum” derrubada pela chuva, esta barreira parece já estar de tal modo entranhada que passou a ser uma barreira que existe dentro de nós mesmos, em maior ou menor grau, somos todos em determinadas situações “vizinhos, visíveis, porém sentados de costas para a janela”.

A solidão costuma recortar o trajeto descrito na obra de Rui Pires Cabral, a única companhia (presente) do poeta, do início ao fim, de maneira duradoura, são as palavras e o seu próprio isolamento e por vezes o leitor, como virtualidade; em geral todas as companhias se dão ou no passado ou como possibilidade no futuro, quando a companhia se dá no tempo presente, esta, quase nunca é um conforto. O amor, no mais das vezes uma saída para o caos que se impõe no mundo, em Rui Pires não serve como solução, nos tempos do *Amor líquido* (BAUMAN, 2004),

Como vimos em poema já citado anteriormente, é um tempo que que:

[...] Dão-nos
um amor volúvel que lisonjeia
os sentidos, mas não podem
consolar-nos da penúria
de existirmos, tu e eu, cada um
na sua pele, no seu áspero

lugar.[...]¹⁰⁴

Desta maneira, estaria então, de fato, tudo perdido, perdida a chance de uma mudança, de uma resistência? O poeta estaria, então, apenas nos afirmando que nada há a fazer e que as coisas são de fato assim e ponto pacífico? Temos um detalhe muito especial no poema que nos permite, e nos faz querer, crer que não, mas antes, algumas

¹⁰⁴ CABRAL, Rui Pires.<<We are flint and steel to each other.>>. In: *Oráculos de Cabeceira*. Lisboa: Averno, 2009. p.12.

palavras de Jameson nos serão, novamente, de grande valor. O estudioso norte-americano afirma em uma de suas palestras¹⁰⁵ que atualmente a espacialidade tomou a primazia de importância se a compararmos com o tempo, e que o tempo por sua vez é reduzido ao presente, ao presente do corpo físico, levando a um desaparecimento do senso gradual do passado e do futuro, ou seja, seríamos nós seres que não rememoraríamos o passado e que não planejaríamos o futuro, e se bem observarmos isto de fato parece ser o que tenta se impor a cada dia a cada um de nós, pois aparentemente, ou não, estamos o tempo todo “Por volta das 6, entorpecido[s]”, com muita coisa a ser feita e com pouco prazo para a realização de cada uma delas.

Na segunda estrofe do poema, anteriormente, propositalmente, elidida, podemos vislumbrar por onde o poeta busca seguir e como sua poesia e sua vida, na medida em que vida e poesia se confundem e se completam, ainda que de maneira frágil, tentam não sucumbir à estandardização e à lógica (im)pura do mercado.

A rua, uma imagem mental, não me confunde
nem perturba. Mas dou por mim a pensar (é
estranho) naquele riacho que descobrimos à ida
para Lordelo, perto do hospital novo. Não sei
o que me prende agora aos domingos dos nossos
20 anos, mas a memória é uma rede de túneis
cheia de portas súbitas e imprevistos alçapões.¹⁰⁶

Neste momento, o mundo torna-se mera “imagem mental”, e quem passa a imperar não é mais o mundo e sua (i)lógica, mas a interioridade deste poeta, também angustiado pela sua pertença neste mundo, ou mais especificamente, a memória deste “eu” que caminha sozinho e atordoado. São as suas rememorações que criam, ainda que fragilmente, uma resistência, não um ponto de fuga, a este mundo, pois afinal, o próprio fato de relembrar já subverte a lógica de presente *ad infinitum* observada por Jameson como a temporalidade dominante em nosso tempo. E a memória é estruturada de modo caótico e inapreensível, “a memória é uma rede de túneis/ cheias de porta súbitas e imprevistos alçapões”, a qual se por um lado o sujeito poético não consegue controlar, por outro a lógica deste mundo que o “entorpece” também não conseguiria regular, perdendo-se ao entrar, caso entre.

¹⁰⁵ Sugestão de vídeo: Globalização e Pós-Modernidade - Fredric Jameson no Café Filosófico”- In: http://www.youtube.com/watch?v=SY9YaQF_Rt0&feature=related

¹⁰⁶ CABRAL, Rui Pires. **Não há serviço de mesas**. In: *Capitais da solidão*. Lisboa: Averno, 2006. p.24.

Não obstante a súbita aparição do passado em forma de lembrança, o poema termina com os seguintes versos, que nos lembram, inclusive, que se nenhum lugar foge (muito) à regra geral imposta pelo mundo dos mercados globais, o sujeito tampouco o é capaz de fazer, pois, querendo ou não, está preso a horários de trabalho e prazos, “[p]or volta das 6, / entorpecido”, ao descaso involuntário para com o próximo, “esqueço-me de cumprimentar um vizinho”, o caminhar em piloto-automático “[a] rua, uma imagem mental, não me confunde/ nem perturba”, o atrito com o outro, novamente “causo transtorno à rapariga bisonha/ que atende ao balcão” e que ao fim afirma:

(...)Volto para casa
com o bolso cheio de trocos, abro a porta
da varanda e reparo que deixei morrer
a violeta que me deste.¹⁰⁷

Em tempos de não se ter tempo, o afeto fica relegado ao segundo plano, se muito, e ao fim, quando sozinho, isolado em casa, a ausência de cuidado com as coisas “não importantes”, que não são prioridades segundo o “bom senso-comum” do mundo do trabalho, se faz notar concretamente; o sujeito repara, quando já não há mais o que fazer, que uma violeta que lhe fora presenteada, em sinal de afeto, por alguém, morreu, pela falta de cuidados, uma vez que ele afirma “deixei morrer”.

Por outro lado, não apenas o passado irrompe no poema, mas o futuro também, pois o reencontro com a flor morta, é prova concreta de que o futuro existe, ainda que decrépito. Portanto, assim como não há um saudosismo do passado, tão pouco há esperança de um mundo futuro redentor; o que existe é a afirmação de um passado e a certeza de um futuro, seja lá como e qual for. Importando, assim, as ações presentes.

¹⁰⁷ CABRAL, Rui Pires. **Não há serviço de mesas**. Capitais da solidão. Lisboa: Averno, 2006. p.24.

2.3 “Valha-nos isto”

A convivência do sujeito poeticamente criado por Rui Pires Cabral com a solidão e com as pessoas que o cercam é quase sempre uma experiência tensa, uma experiência de falta no caso daquela e uma outra de atrito no caso desta, isso quando a solidão não ocorre a dois. Este sujeito sente-se só e incapaz de preencher a solidão do outro “mas perdoa, se puderes, o pouco/ que soube fazer pela solidão dos dois.” (CABRAL, 2005, p. 43).

Há atualmente, não apenas na poesia de Rui Pires, mas também nas obras de outros autores contemporâneos, algo que embora não seja novo, tendo em vista o próprio trecho de Huxley eleito como epígrafe deste capítulo, este sentimento de solidão e da dificuldade, ou mesmo da impossibilidade, de transpô-lo; Benjamin Kunkel em seu romance *Indecision* (2009), título muito sintomaticamente grafado em itálico do meio para a frente, revelando a palavra “cisão”, tem um parágrafo que é belíssimo ao expor e propor através da forma literária esta dificuldade e impossibilidade, afirmando que somos seres insulares e solitários quase que de maneira irredimível

Hoje era Domingo, antes o principal dia do encontro familiar, e todos nós quatro estávamos separados uns dos outros e provavelmente de todos os humanos não pertencentes à nossa família também. Que pessoas solitárias eram as da minha família! Me surpreendia que dois de seus membros alguma vez tenha se juntado para produzir os outros. Mas afinal, foram, possivelmente, de pessoas solitárias que faziam de conta não serem que muitas famílias começam, e como a raça dos solitários cresceu tão numerosamente (KUNKEL, 2009, p.54)¹⁰⁸

Em Rui Pires Cabral, também parece estar presente esta ideia e este sentimento de uma solidão que é sempre muito presente e da qual não conseguimos nos desligar de todo, ou por muito tempo; para Rui Pires somos seres que pertencemos a lugares de

¹⁰⁸ Tradução própria, no original: “Today was Sunday, formerly the main family-togetherness Day, and all four of us were apart from each other and probably from all other non-Wilmerding humans too. What solitary people my family were! It amazed me that two of its members had ever gotten together to produce the others. But then solitary people pretending not to be – that must be how many families start up, and how the race of the lonely has grown so numerous.” (KUNKEL, 2009, p. “Today was Sunday, formerly the main family-togetherness Day, and all four of us were apart from each other and probably from all other non-Wilmerding humans too. What solitary people my family were! It amazed me that two of its members had ever gotten together to produce the others. But then solitary people pretending not to be – that must be how many families start up, and how the race of the lonely has grown so numerous.” (KUNKEL, 2009, p.54)

impermanência(s), “[é] que de algum modo/ sempre pertencemos às hospedarias”¹⁰⁹ e a vida parece não lhe ensinar outra coisa a respeito das relações humanas a não ser que estamos sós sempre, vale notar, pela beleza dos versos, como o mundo mostra isso ao sujeito poético.

Por dentro das ruas
quietas, o eco de uma voz
que mal se ouvia:

*estamos todos tão sós
em toda a parte*

*e é quase dia.*¹¹⁰

Isto posto, pode parecer que o poeta então estaria reclamando do mundo e apenas mostrando sua incapacidade de viver sob as regras que regulam o funcionamento e a vida nos grandes centros urbanos, no entanto, não há em Rui Pires esta força meramente contestatória da realidade, que diria que as coisas como estão não dão mais e não há o que se faça, pois tudo já foi tentado, não há também uma busca por beleza e sentido fora desta mesma realidade, nem muito menos a esperança de que a literatura e as artes cheguem a mudar o mundo tornando-o melhor, pois como afirma Manuel de Freitas no prefácio à antologia *Os poetas sem Qualidades* (2002), as vanguardas propuseram isso e como o sabemos hoje não conseguiram mudanças tão radicais e duradouras. Está presente nesta escrita “sem qualidades”, a busca por uma resistência, mínima que seja, à lógica cultural e econômica, de extrema individualização que regula o mundo urbano e globalizado contemporâneo e a própria subjetividade, como vimos. O poeta não se apresenta como um messias redentor, pois está também ele submetido às mesmas limitações impostas por este espaço pós-moderno, entretanto, há em sua escrita a tentativa de trazer à tona as temporalidades cada vez mais apagadas, passado e futuro, ainda que o passado revele uma experiência de perda, em muitos de seus poemas irredimível, e que o futuro não prometa mudanças positivas, ou pareça prometer o oposto.

As ausências de sentido ou ausências de pessoas e coisas queridas que se apresentam ao sujeito em sua vivência no mundo passam a ser força produtora de sua própria poesia, se é solidão que se lhe apresenta, é da solidão que se fará surgir um poema,

¹⁰⁹ CABRAL, Rui Pires. **Hospedarias**. In: *Praças e Quintais*. Lisboa: Averno, 2003. p.27.

¹¹⁰ CABRAL, Rui Pires. << **O Verão estava a acabar**>>. In: *Oráculos de Cabeceira*. Lisboa: Averno, 2009. p.22.

se é a falta de sentido nas pessoas que olham a rua da varanda, é desta falta de sentido que será edificado outro poema. O poeta nos avisa que, afinal, para si, “não há outro caminho”, e que é no recolhimento de sua própria solidão, sozinho com suas próprias obsessões, que pode buscar a solidão do outro, do leitor, em busca de um diálogo, nem que seja um diálogo virtual e (im)possível entre duas solidões. É de dentro de suas condições, restritas, que o sujeito busca, vislumbrar uma possibilidade de, senão atingir um mundo diverso, de poder imaginar outras possibilidades, na companhia de um tu, afinal, o poeta inscrito no poema sabe que os versos manchados pela vida não o deixam esquecer que “[t]emos as noites/ contadas”, mas propõe que também há os que resistem e convidam um tu para a possibilidade de estar à tona, uma vez que não dizem “valha-me isso”, mas “*valha-nos isso*”.

Essa resistência precária à lógica homogeneizadora do mundo do consumo e das relações superficiais e ásperas, como quem acende um palito de fósforo em um quarto escuro e fustigado pelo vento, e que apenas com a proteção de sua mão, caminha. Rui Pires Cabral e seu sujeito poético comportam-se como “o homem revoltado” proposto por Camus (2011)¹¹¹:

Que é um homem revoltado? Um homem que diz não. Mas, se ele recusa, não renuncia: é também um homem que diz sim, desde o seu primeiro movimento. (...) Qual é o significado deste “não”? Significa, por exemplo, “as coisas já duraram demais”, “até aí, sim; a partir daí, não”; “assim já é demais”, e, ainda, “há um limite que você não vai ultrapassar”. (...) De certa maneira, ele contrapõe à ordem que o oprime uma espécie de direito a não ser oprimido além daquilo que pode admitir. (...) E já a revolta, na verdade, sem pretender tudo resolver, pode pelo menos tudo enfrentar. (CAMUS, 2011, p. 25 e 349)

E é precisamente este, a revolta tal qual propõe Camus, outro traço característico dessa subjetividade que se desenha nos poemas de Rui Pires Cabral, a de um sujeito não com a ânsia de resolver e consertar o mundo, nem a renúncia deste mesmo mundo em nome de outro ideal; o que parece haver é esta “revolta”, que “pode (...) tudo enfrentar” e que sabe tirar das fraturas de sentido do mundo em que vive e produz sua obra certos aprendizados que lhe possam atribuir ao menos uma mínima espessura à experiência, quase impossível em nossos dias, pois sabe que “[s]ão os percalços da nossa aventura que

¹¹¹ Agradeço à Mayra Moreyra Carvalho por ter me apresentado esta referência que foi de fundamental importância para o desenvolvimento dessa dissertação.

nos fortalecem.” (CABRAL, 2003, p.27), e que deste modo poderá, como podemos nós contemporâneos a ele, continuar buscando descobrir “o que poderá compensar-nos dos desgostos da jornada[.]” (*ibidem*) E para quem sabe, ao fim dessa mesma jornada

*[...]Com um pouco mais de alento,
De inspiração e trabalho, ainda se endireita
Isto. Ou seja, os versos. E até a vida.*¹¹²

Ao mesmo tempo em que parece propor o que está em itálico, há uma suspeita de ironia, que deixa sempre a questão tencionada, sempre há uma dúvida, uma espécie de descrença, mas não há desistência.

¹¹² CABRAL, Rui Pires. **Nunca se sabe**. In: *Oráculos de Cabeceira*. Lisboa: Averno, 2009. Pg.34

3. A SUBJETIVIDADE EM RETALHOS

Este é tempo de partido,
tempo de homens partidos
[...]

Este é tempo de divisas,
tempo de gente cortada.¹¹³

We are the hollow men
We are the stuffed men
Leaning together
Headpiece filled with straw. Alas!
Our dried voices, when
We whisper together
Are quiet and meaningless
As wind in dry grass
Or rats' feet over broken glass
In our dry cellar¹¹⁴

3.1- Fragmentos de uma experiência

Em 2012, Rui Pires Cabral lançou *Biblioteca dos Rapazes*, livro completamente composto por poemas-colagem, algo inédito até então em sua produção poética, o que poderia, à primeira vista, marcar uma quebra no caminho poético percorrido até *Oráculos de Cabeceira*. O livro é, todo ele, constituído por colagens de fragmentos de imagens, sobre as quais foram colados versos recortados de livros diversos, todos devidamente referidos e listados ao fim da obra; aparentemente, o poeta havia dado um salto em sua produção, mudando sua rota poética, interrompendo aquilo que vinha fazendo para dar início, do zero, a uma fase completamente nova; entretanto, essa ruptura, se olharmos atentamente, esconde uma continuidade e um aprofundamento de um certo caminho já iniciado anteriormente, fortemente em *Oráculos de Cabeceira* (2009), mas também em *Oráculos* não chega a ser totalmente uma novidade; um dos aprendizados que a obra de Rui Pires Cabral nos lega é saber que é pelo passado, que chegamos ao presente; o que houve, portanto, foi um adensamento, um amadurecimento das propostas éticas e estéticas trabalhadas pelo poeta já desde *Música Antológica e Onze cidades* (1997).

É exatamente através dessa continuidade, ou mais precisamente, desse caminho, bastante coerente, ainda que percorrido sem bússola, pelo qual o sujeito deambula, que a

¹¹³ DRUMMOND, Carlos. **Nosso tempo**. In: *Nova Reunião: 23 livros de poesia*- volume 1. Rio de Janeiro: Best Bolso, 2009. P.152.

¹¹⁴ ELIOT, T.S. **The Hollow men**. In: *Collected Poems 1909-1962*. New York: Harcourt, Brace & World, Inc., 1963. P. 79.

obra do poeta segue e se amplia, apesar de versificar sobre ruínas, restos, fragmentos e mortes que esta vai encontrando durante seu percurso; é sobre essa coerência e esse caminho que trataremos nestas breves páginas introdutórias do terceiro capítulo, para que possamos chegar a uma análise mais detalhada de dois livros singulares desse novo momento em sua produção poética, que adensam ainda mais as questões subjetivas, dando, agora, mais do que nunca, passos que seguem na direção de uma crítica contundente às questões de seu tempo, às questões políticas, sociais e econômicas que interferem na vida individual e subjetiva (direta ou indiretamente).

3.1.1- *Oráculos de Cabeceira*

Se retornarmos ao momento exatamente anterior a *Biblioteca dos Rapazes* (2012), podemos observar, em *Oráculos de Cabeceira* (2009), que todos os poemas possuem títulos que são sentenças retiradas, citações, portanto, de livros diversos, entre eles encontramos alguns romances e contos, entretanto, os livros citados (ou apropriados pelo poeta) são, sobretudo, biografias, autobiografias e diários, um dado muito significativo; em primeiro lugar, por reforçar ainda mais o caráter pretendido de autobiografia que o poeta atribui a seus versos desde o início de sua obra, buscando a já mencionada cumplicidade entre autor e leitor como sugere Rosa Maria Martelo (2008).

A extrema “pessoalidade” presente nos versos de Rui Pires Cabral não tornam a obra hermética ou fechada sobre si mesma, ou seja, menos significativa ou pouco interessante àqueles que nada tem a ver com sua vida, pois além de a autobiografia pretendida não requerer confirmação na vida prática e “real”, através dela, podemos ler e problematizar as mazelas de nosso tempo de maneira mais ampla, uma vez que dizem respeito, em maior ou menor grau, a todos aqueles que vivem em locais em que impera o modo de existir hegemônico dos grandes centros urbanos capitalistas, sob a égide do capital financeiro, “a forma de capital mais hostil à deliberação democrática e à socialização da economia” (SANTOS, 2011, p.7). A intenção biográfica em Rui Pires Cabral nunca é mero sentimentalismo individual, não é uma obra-diário, que só diz respeito a quem a escreveu, ela tem uma característica fundamental e que, inclusive, a aproxima das obras “de convicção feminina” citadas por Michael Archer em *Arte Contemporânea – Uma história concisa*, em Rui Pires Cabral, “o pessoal é político”, sendo assim, o testemunho “pessoal” deixa entrever questões para além do sujeito, através da subjetividade que estamos aqui mapeando, podemos analisar aspectos maiores da sociedade portuguesa, da Europa e do mundo.

Para além dessas questões da pessoalidade e da autobiografia, é importante notar também que o poeta nomeia a lista bibliográfica das obras que utilizou para intitular seus poemas de “Abertos ao acaso”, o termo é, ele mesmo, fundamental para que possamos compreender com maior clareza o porquê de não ter havido uma quebra, mas sim continuidade/aprofundamento na obra do poeta português entre o que este vinha produzindo até 2012 e o que passou a produzir a partir daí. O elemento do acaso, objetivo ou não, nos remete diretamente a ecos de surrealismo; uma vez que em Portugal, mais especificamente em Lisboa, onde reside atualmente Rui Pires Cabral, o surrealismo foi um movimento fortíssimo, sobretudo na poesia e nas artes plásticas, e que acabou por deixar muitas heranças para os artistas que viriam posteriormente. Entretanto, se neste livro de 2009, essa herança surrealista é aludida por meio do termo “acaso”, isto não quer dizer, necessariamente, que Rui Pires Cabral busque uma filiação com o movimento ou que esteja homenageando de maneira saudosista, podemos lembrar ainda que é uma característica de parte da poesia portuguesa contemporânea não buscar necessariamente rupturas como fizeram as vanguardas artísticas, mas de romperem “com a tradição da ruptura” (MARTELO, 1999); se estes poetas analisados por Rosa Maria Martelo (1999) não fazem homenagens, tampouco rejeitam as tradições artísticas; o que ocorre é justamente uma apropriação de tudo o que já foi feito, discutido, proposto em arte, mas de maneira contemporânea.

Entretanto, não podemos desprezar o traço surrealista, cabe-nos apontar, sobre este eco, que a colagem, foi amplamente utilizada pelos surrealistas com o intuito de “ataca[r] a realidade com elementos que nela se inspiram, com o fim de voltá-los contra ela” (FONSECA, 2009, p.59). Novamente, o traço de revolta, de dentro das imposições da realidade em ruína, se faz sentir na obra de Rui Pires Cabral, de maneira bastante contemporânea, uma vez que está em contato e conflito com a sua realidade, o seu tempo (e suas determinações).

Antes de continuarmos, é necessário fazer uma diferenciação básica, mas significativa, entre colagem e o que se convencionou denominar *collage*, a colagem surrealista:

Ao estudar a *collage*, é muito frequente a menção dos autores da frase do criador dessa arte, Max Ernst, na qual afirma que não é a cola que faz a *collage*, ao perceber a forte relação com a modificação do contexto das imagens existente no processo. Essa é a base fundamental para esclarecer a diferença entre colagem e *collage*. Em ambas há a fragmentação e em seguida a junção, porém a *collage* é um conceito que se aplica não só à arte plástica, mas também às artes cênicas, à música, à arte digital, etc. Referindo-se às fragmentações de elementos, inclusive não palpáveis, e a junção como maneira de compor, onde sequer é

preciso o uso de algum tipo de cola. Trata-se da arte de unir elementos já situados a uma nova composição, dando a esses elementos um novo significado, seguindo os princípios dos surrealistas que viam na *collage* uma “arma dirigida contra a banalidade cotidiana, contra a arte escravizada ao espírito de seriedade” (ALEXANDRIAN, 1973, p. 96).” (FONSECA, 2009, p.60)

Portanto, percebemos que o termo *collage*, por ir além da união de imagens mediante corte e colagem, uma vez que trabalha basicamente com a junção de coisas diversas, fragmentos que são rearranjados para gerar uma nova significação, nos aponta a possibilidade de ler a continuidade, na ruptura, pois, deste modo, podemos perceber que o termo *collage* é muito próprio para descrevermos a técnica utilizada por Rui Pires Cabral já a partir de *Música Antológica e Onze cidades* (1997) e que continua utilizando até o presente momento da escrita dessa dissertação.

3.1.2- *Biblioteca dos Rapazes*

Em *Biblioteca dos Rapazes* (2012), embora exista a colagem, em termos de recorte, cola e suporte, e isto é novo, de fato, em sua obra, como já vimos, o ato de selecionar livros de aventura para, deles, recortar versos, de intitular seu próprio livro com o nome de uma coleção de livros do gênero, “a mais amada das coleções de livros da nossa juventude” segundo Jorge Silva¹¹⁵, em suma, o ato de “unir elementos já situados a uma nova composição, dando a esses elementos um novo significado” (FONSECA, 2009, p.60) revela, além da colagem em si, nova na produção do poeta, a técnica mais abrangentemente descrita como *collage*, esta já amplamente utilizada desde muito cedo em seu trabalho, que acaba por compor todo o livro.

Partindo desta diferenciação, (colagem *versus* *collage*), podemos, agora, muito claramente perceber o que estamos sugerindo até aqui, que o caminho que levou à *Biblioteca* já estava presente em *Oráculos de Cabeceira*, que já estava, por sua vez, presente em livros anteriores. É importante perceber, ainda, que a *collage*, na obra de Rui Pires Cabral não é utilizada para criar simples citações de outras obras, como modo de mostrar erudição por parte do poeta, pois, ao pesquisarmos o contexto e sobre os livros de onde foram retiradas as frases que dão título a cada poema, é possível perceber que os poemas se abrem para novas possibilidades de leitura; sendo assim, as *collages* dos títulos estão longe de ser meras citações, são partes constitutivas e fundamentais dos poemas. O

¹¹⁵ Ver <http://almanaquesilva.wordpress.com/2011/03/17/mundo-de-aventuras/>

novo momento da obra de Rui Pires Cabral nos faz ver novas características de sua escrita que já estavam presentes nela, desde 1997, mas que só agora se fazem notar com maior clareza, numa espécie de iluminação retroativa.

O poeta, por sua vez, nesse processo, torna-se concomitantemente autor e leitor, e à medida que lê, não passiva, mas ativamente, retira desta leitura um motivo, uma ideia, uma necessidade de criação, oferecendo ao leitor, de sua obra, oportunidade semelhante, a de ler ativamente, pois os poemas apresentam aberturas interpretativas, possibilidade essa que é ampliada ainda mais nos poemas-colagens, uma vez que a leitura de imagens se dá de maneira menos linear que a de um texto escrito.

Para fins de análise, vamos retomar um poema de *Oráculos de Cabeceira* já estudado longamente aqui, para percebermos com maior concretude essas questões levantadas até aqui, nesta terceira parte, <<*He loved beauty that looked kind of destroyed*>>:

<<*He loved beauty that looked kind of destroyed*>>¹¹⁶

Gostava dessa espécie de beleza
que podemos surpreender a cada passo,
desvelada pelo acaso numa esquina
de arrabalde; a beleza de uma casa devoluta
que foi toda a infância de alguém,
com visitas ao domingo e tardes no quintal
depois da escola; a beleza crepuscular
de alguns rostos num retrato de família
a preto e branco, ou a de certos hotéis
que conheceram há muito os seus dias de fulgor
e foram perdendo estrelas; a beleza condenada
que nos toma de repente, como um verso
ou o desejo, como um copo que se parte
e dispersa no soalho a frágil luz de um instante.
Gostava de tudo isso que o deixava muito a sós
consigo mesmo, essa espécie de beleza arruinada
onde a vida encontra o espelho mais fiel.

O poema, como já vimos anteriormente, oferece duas possibilidades de leitura; retomando, resumidamente, já vimos que podemos lê-lo baseado apenas nos versos que foram dispostos sobre a página, de modo intratextual, portanto; ou de modo intertextual, buscando o texto e o contexto originais de onde o título foi retirado, caso faça isso, o leitor descobrirá que a origem da frase se trata de *Deep in a Dream: The long night of Chet Baker* de 2002, que discorre, portanto, sobre a biografia deste músico norte-americano

¹¹⁶ CABRAL, Rui Pires. “*He loved beauty that looked kind of destroyed*”. In: *Oráculos de Cabeceira*. Lisboa: Averno, 2009. p.19.

que viveu entre 1929 e 1988. O poema em questão, bem como todos os outros que trabalham com a técnica, ganha, então, uma possibilidade de interpretação mais ampla e seus versos passam a ser resignificados devido à relação estabelecida, através título, com a obra mencionada; versos como “de certos hotéis/que conheceram há muito os seus dias de fulgor/e foram perdendo estrelas” ganham uma nova chave de leitura, como também já vimos.

Há ainda outros detalhes que permitem propor a ponte entre *Oráculos*, em específico, para ficarmos nas obras “vizinhas”, e *Biblioteca*, a saber, a presença de imagens xilogravadas, que residem entre os poemas sem serem ilustrações claras de nenhum deles, funcionando, elas mesmas, como poemas em forma de imagem, uma vez que compõe, em conjunto com os versos, a atmosfera geral do livro; por fim, se analisarmos materialmente a obra, o próprio papel reciclado utilizado na impressão de *Oráculos de Cabeceira* (2009), o que voltará a ocorrer em *Stardust* (2013), chama a atenção para algo um tanto despercebido e que Telma Moreira lembra, em texto publicado em livro organizado por Sérgio Lima e citado por Aline Karen Fonseca (2009):

Para mim, também a superfície é uma colagem: se a superfície é um papel, e o papel é feito de texturas de fibras, e as fibras são todas coladas... então é uma colagem em cima de outra colagem, de outra colagem...” (LIMA, 1984, p.116), concluindo que o próprio processo de invenção do papel usa os princípios da colagem. (FONSECA, 2009, p.55)

Portanto, podemos, sem correr muitos riscos, afirmar que em *Biblioteca dos Rapazes* (2012), a técnica de *collage* se intensifica, se aprimora, sendo somada, agora, à colagem propriamente dita; deste modo, como propusemos, ela não surge na obra, apenas ganha imagens, se adensa, se complexifica, ao trazer para o universo poético de Rui Pires Cabral, fragmentos de imagens “de natureza e proveniência muito variadas: revistas e postais antigos, fotografias de anónimos, velhas enciclopédias juvenis, calendários, monografias fotográficas de cidades estrangeiras, além de estampas e ilustrações dos livros [referidos na bibliografia]” (CABRAL, 2012, p.5), sobre os quais o poeta colou fragmentos de versos recortados, como vimos, de livros de aventuras, versos esses que o poeta faz questão de ressaltar que foram “originalmente compostos com palavras e expressões recortadas desses mesmos livros (...) [e que] [p]or motivos de ordem gráfica, poética e prática, esses textos primitivos foram depois passados a computador e

desenvolvidos. Mas, em todos, os casos, a sua introdução na página fez-se pelo método artesanal: manualmente, com tesoura e cola.” (CABRAL, 2012, p.5).

O poeta afirma ainda, que “não foi sem algum remorso que me dispus a cortar e a rasgar esses comovedores testemunhos de outras épocas – resta-me a esperança de que o leitor não julgue totalmente inglória a sua destruição” (CABRAL, 2012, p.5), compartilhando deste modo, com o leitor estes fragmentos, fazendo com que, mais uma vez, esteja presente a busca pelo contato máximo possível entre o autor e seus leitores, uma espécie de cumplicidade. Além disso, há por trás dessa “destruição”, uma posição ética implícita, (o que por vezes assume forma até explícita¹¹⁷ em alguns de seus versos e livros), que existe desde muito cedo nos poemas de sua produção, a descrença nos bons valores da sociedade capitalista, conforme vimos, sobretudo, no capítulo 1.

Se o mundo é retratado nas propagandas, nos programas de TV, como belo, harmonioso, íntegro, simétrico, bem controlado, dando a entender que a vida teria todas essas características e qualidades, toda essa coerência, o poeta vem mostrar uma outra visão da realidade e propor uma resistência; já que o harmonioso se tornou uma das ferramentas mais fortes para manter o *status quo* e imobilizar as mudanças para uma vida de fato mais coesa e coerente, ou em outros termos, mas civil, para não dizer, mais justa a todos, quem sabe não seja mais legítimo destruir esta falsa harmonia, pois, talvez, apenas destruindo o que se apresenta como a única realidade possível é que sejamos capazes de construir uma outra diferente, partindo daquela “realidade” que temos, fragmentada e fragmentária. Em consonância com esta postura, no âmbito da análise social, podemos ler em *Portugal: ensaio contra a autoflagelação*, livro em que Boaventura de Sousa Santos, sociólogo português bastante atento às questões da Europa atual, uma frase que serve muito bem para definir a postura ética e estética presente nos versos de Rui Pires Cabral, para o estudioso português:

Estamos a ser agidos. Nosso é apenas um nome em nome do qual outros agem para o bem que só é nosso se for também deles. Para agirmos temos de desviar os olhos dessa paisagem e caminhar no escuro por alguns momentos até chegarmos às suas traseiras para ver os andaimes que a sustentam, observar a azáfama que por lá vai e identificar os lanços vazios à espera da nossa ação. (2011, p. 13)

¹¹⁷ Em *Capitais da Solidão* (2006) esta contraposição é explícita na parte “Trânsito Condicionado”, cujos poemas, todos eles, tem por título frases feitas que ajudariam a manter os bons costumes e a civilidade burgueses, revelando, deste modo, através dos poemas em contraste aos títulos, a violência velada pela polidez e frases como “Conserve este bilhete até ao final da viagem”, “O silêncio é importante para o bem-estar de todos”, “Pede-se o máximo respeito aos estimados hóspedes”, entre outras pérolas.

O poeta português, caminhando, buscando as trevas de seu tempo, através de sua condição de contemporâneo (conforme conceituação de Agamben), desviando o olhar das luzes, das “paisagens cruelmente coagidas pela luz”¹¹⁸, tentar lançar sua resistência, ainda que mínima, através do precário, do gasto, do usado, do fragmento, buscando esses espaços vazios, através do qual se possa agir, de modo um pouco menos coagido, postura que se assemelha muito à presente na obra e nas colagens de Kurt Schwitters¹¹⁹, (semelhança mais evidente, inclusive, no que toca à estética, nas colagens não publicadas em livro, que podem ser encontradas em sua página¹²⁰), artista alemão do século XX, que através de “dejetos, restos, cacos de objetos – o lixo da sociedade industrial – [os reestruturando] esteticamente” (MACCHI, 2009, s.p.) criava suas obras, defendendo sempre que “a arte deveria ser a cura do seu tempo, deveria relativizar as ideias dominantes, colocá-las em xeque, desestabilizar a estrutura vigente” (IDEM), com um “ceticismo (...) consequente contra tudo o que foi transformado em consenso(...)” (IDEM).

Cabe-nos, então, analisar um pouco a forma assumida pelos poemas-colagens, já que o processo através do qual foram criados já nos é, agora, familiar. O poema a seguir abre o livro *Biblioteca dos Rapazes* e a primeira das três partes em que se divide a obra, a saber, *Enigmas*, *Viagens* e *Sobressaltos*:

¹¹⁸ Cabral, Rui Pires. **Fotografias**. In: *Praças e Quintais*. Lisboa: Averno, 2003. p.11

¹¹⁹ “Kurt Schwitters, Hannover, Alemanha 20 de Junho de 1887 - Ambleside, Reino Unido, 8 de Janeiro de 1948) foi um artista plástico, poeta, pintor e escultor alemão, além de ter se aventurado por outras artes. Conhecido do grande público atualmente, principalmente, por suas colagens, foi, no entanto, um multi-artista que inventou a arte de instalações artísticas e precursor da chamada Nova Tipografia. Suas inovações iriam, definitivamente, conduzir muito da arte do século XX e início do XXI e, através de sua influência na Bauhaus, definir novos rumos para o design publicitário.” Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Kurt_Schwitters

¹²⁰ <http://ruipirescabral.tumblr.com/>

Fonte: CABRAL, Rui Pires. **Biblioteca dos Rapazes**. Lisboa: Pianola, 2012. P.11

A tentativa de relativizar os valores impostos pela sociedade em que estamos, queiramos ou não, inseridos pode ser notada já na primeira das três colunas do poema. Em sociedades espetacularizadas, em que a imagem se autonomizou (DEBORD, 2005, p.8) e em que “[o] espectáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediatizada por imagens.” (DEBORD, 2005, p.9), o poeta, produzindo suas obras, em Portugal, que é parte e está aparte da Europa, enquanto União Europeia (SANTOS, 2011), não pode, nem consegue, fugir das determinações de seu tempo¹²¹; deste modo, já que a possibilidade de fuga de certas limitações não está dada, entre elas, da limitação gerada pela mediação das relações sociais pela imagem, Rui Pires Cabral opta por agir sobre as imagens e, através delas, revelar, assim, uma realidade diferente daquela hegemonicamente afirmada diariamente, não sendo sua obra, entretanto, uma representação artística que possua intenção de mimetizar a realidade, e é por esse motivo que ela se revela mais “realista” do que o discurso publicitário hegemonicamente veiculado, tentando vender uma vida/realidade bem azeitadas e que se chegam a ser verossímeis, o são apenas para uma muito pequena minoria.

¹²¹

Ver Manuel de Freitas em *O Tempo dos Puetas* (em anexo).

Rui Pires Cabral ao trabalhar com fragmentos de imagens, chama a nossa atenção para uma realidade menos coerente, uma realidade, ela mesma, em fragmentos de sentido, em ruínas, desmascarando, a, senão falsa, apenas parcial harmonia hegemonicamente pregada como verdadeira, dando-nos a ver as “trevas” em meio às “luzes”.

Outro ponto em que os fragmentos tocam sensivelmente é o que diz respeito às fontes dos versos cortados; as palavras que compõe os versos foram retiradas de livros juvenis, sendo assim, temos, desde o título, a um universo juvenil, como já vimos; a perda de uma pretensa unidade perdida, como já discutimos anteriormente, torna a se fazer presente em *Biblioteca dos Rapazes* (2012); essa perda de uma unidade, mais imaginada, que realmente vivida, ganha forma física quando o poeta pega e recorta os livros de adolescência, de quando “sofr[ia] esta alegria na carne e a juventude permit[ia-lhe] quase tudo, quase isent[o] do passado e do futuro”, fazendo com que restem apenas fragmentos deles, cabendo-lhe, no presente da criação, rearranjá-los, a procura de algum sentido, sempre limitado e estimulado pela realidade de um cotidiano banal e em declínio, no qual o tempo que passou deixou como marca as ausências variadas com as quais o sujeito tem de lidar.

Retornando ao poema, ainda na primeira coluna, ao pé da imagem, que traz um homem sobre um cavalo no cume de uma montanha observando ao longe o horizonte, a palavra, ou melhor, o verso, composto de uma única palavra toma conta da atenção do leitor/observador: “Escuta.” O escutar, parece aqui, surgir muito fortemente como uma possível forma de resistência e de auxílio a uma visão um tanto massacrada e cansada pelo acúmulo de imagens ao qual é submetida todos os dias; o poeta brasileiro Francisco Alvim, em *Elefante* (2000) também adverte: “QUER VER?// Escuta.”. Entretanto, Guy Debord (2005) nos permite problematizar este possível auxílio da audição:

O espectáculo, como tendência para *fazer ver* por diferentes mediações especializadas o mundo que já não é directamente apreensível, encontra normalmente na vista o sentido humano privilegiado que noutras épocas foi o tacto; o sentido mais abstracto, e o mais mistificável, corresponde à abstracção generalizada da sociedade actual. **Mas o espectáculo não é identificável ao simples olhar, mesmo combinado com o ouvido.** Ele é o que escapa à actividade dos homens, à reconsideração e à correcção da sua obra. **É o contrário do diálogo.** Em toda a parte onde há *representação* independente, o espectáculo reconstitui-se. (DEBORD, 2005, p.13-14)

Deste modo, o olhar, mesmo aliado ao ouvido não daria conta de impor uma resistência a altura da lógica espetacular, pois o espetáculo seria “o contrário do diálogo” e seria também reconstituído onde há “*representação*” independente; encontramos na

obra em análise algumas respostas, nunca definitivas, a essas restrições; quanto à atividade por parte do sujeito, que parece já não ser possível, o poeta se apropria de maneira ativa de suas próprias limitações, estas, por sua vez, acabam por lhe proporcionar matéria e motivo para seus versos, que são “o Domínio”, que o poeta “soube[r]/encontrar”. Sendo assim, fica claro, também, que a atividade poética, por sua vez, não requer “inspiração”, “dom” ou algo que o valha, mas, trabalho, vigília (“É preciso/ velar), busca (“encontrar”) e coragem (“Aqui// é tão fundo/o horror à morte”); em relação à contrariedade do diálogo imposta pelo espetáculo, a busca de cumplicidade com o leitor, companhia sempre virtual, ganha agora ainda mais importância em sua obra, pois é através desse elo pretendido que há a tentativa de se estabelecer um diálogo, configurando, outra mínima forma de resistência, através da qual ao perderem o caminho, leitor e poeta abririam a possibilidade de, se não encontrar, ao menos, buscar um outro, por entre todas as restrições impostas a ambos. Assim como no primeiro poema, através de um imperativo “Escuta.”, uma vez que é imperativo buscar os “lanços vazios” (SANTOS, 2011) para que não naufraguemos sob as contradições de nossa época, o poeta também convida o leitor, em outro poema-colagem, “a errar o caminho”, pois o caminho errado, estar perdido, podem ser posições fundamentais para que novos espaços e possibilidades não dados, sejam criados.

3.1.3- *Nós, os desconhecidos*

Rui Pires Cabral continuou o seu caminho poético aproximando imagem e texto, e em 2012 mesmo organizou, com Daniela Gomes, artista plástica portuguesa, uma coletânea intitulada *Nós, os desconhecidos* (2012); o livro é composto por um texto, poema ou conto, escritos por escritores convidados, todos em diálogo com uma fotografia antiga e de autor e pessoas desconhecidos. Há neste livro, uma apropriação não passiva dessas fotografias, percebemos um trabalho ativo sobre elas, realizado através do reconhecimento de um elo comum entre os desconhecidos fotografados e os envolvidos na antologia, e também todos nós, leitores, que em breve serão/seremos como eles, os anônimos fotografados, “matéria friável na correnteza dos dias”. É interessante notarmos, que o livro em forma de coletânea foi lançado dez anos após a polêmica antologia *Os Poetas Sem Qualidades* (2002), na qual através de prefácio¹²² de Manuel de Freitas, também poeta português, era assumida uma determinada posição, bastante polêmica, como já ficou sugerido em passagem anterior, uma intenção por uma poesia menor, o que, entretanto, não vem explicitado em *Nós, os desconhecidos* (2012), mas que podemos verificar nos textos, a preocupação com o cotidiano banal e de aparente pouco interesse, estando presente também, nesta coletânea mais recente, uma tentativa de atribuir, criando, de fato, inventando, um significado a um passado irrecuperável, que as fotografias ao mesmo tempo que revelam, velam.

3.1.4- *Broken*

Em maio de 2013, *Broken* foi lançado, seguindo um modelo parecido com o de *Biblioteca dos Rapazes*, no entanto, as colagens são em preto-e-branco, as cores desaparecem, é um livro cheio de sombras; os poemas são constituídos por uma única coluna dividida em quatro partes e o livro “rasurado”, rasura esta que é sugerida pela própria impressão do título na capa, desta vez foi somente um: *Unbroken – O Submarino Fantasma da Guerra de 1939-45*; a quebra da palavra, “inquebrável”, mostra a força que a realidade impõe, por sobre as promessas; ao fim, o que resta é o “quebrável”, o finito.

¹²²

Em anexo.

CABRAL, Rui Pires. *Broken*. Lisboa: Paralelo W, 2013. Detalhe da capa.

Uma pergunta, que não será respondida agora, mas em breve, pois é fundamental, se faz presente: por que um livro contemporâneo traria à tona uma autobiografia que trata sobre episódios de uma guerra do século passado? A resposta parece óbvia e pode até ser de fato, no entanto, devemos verificar com maior atenção a relação estabelecida entre guerra, fragmentos, tarjas pretas entremeando as imagens e o escuro total que domina as quatro subcolunas do último poema que se soma aos versos finais: “Acontece que cheguei/ por outro atalho// ao lugar de sempre,/ refúgio ou prisão,// tanto importa.” (CABRAL, 2013, p.25). Trataremos deste livro e de *Oh! Lusitania* (2014), com mais vagar na próxima seção.

3.1.5- *Stardust*

Em julho do mesmo ano, outra passada deste caminho foi dada em *Stardust* (2013), livro lançado por uma editora independente, a novíssima, “Nenhures”, do próprio Rui Pires Cabral; nesta obra, é novamente utilizado papel reciclado, havendo nela um único poema, reproduzido, identicamente, em todos os exemplares.

*Stardust*¹²³

Cidades, breves
atalhos da noite,
o desejo que eu trazia
de negar e perder
tudo – ruas e versos
a fio, amadas canções
dos mortos, a própria
razão de ser.

Se o poema é sempre o mesmo, em cada um dos 42 livrinhos que foram impressos e, depois, finalizados a mão com um barbante, há uma colagem, única para cada exemplar,

¹²³ CABRAL, Rui Pires. *Stardust*. In: *Stardust*. Nenhures: Lisboa, 2013. s.p.

de fragmentos de imagens, que são elas mesmas quase que poemas, pois trazem temas muito recorrentes na obra de Rui Pires Cabral, no exemplar utilizado nesta dissertação podemos ver bondes e pessoas solitárias passando entre eles, (novamente a máquina, mais especificamente o bonde, aparece separando ainda mais os seres humanos urbanos), e janelas escuras, pelas quais não se avista ninguém.

CABRAL, Rui Pires. *Stardust*. Lisboa: Nenhures, 2013.

Depois de lermos a obra na íntegra, ecos de poemas de obras passadas podem ser percebidos, principalmente do poema “Comboios”¹²⁴ tanto na observação da colagem, quanto na leitura do poema.

Comboios

Uma lâmpada onde o rumor se partia,
entre as cortinas, subindo das ruas
que te precederam. Eu segurava o desejo
contra todas as correntes, quer dizer,
as minhas mãos tinham sido desenhadas
por outras partes do mundo.

Tanto espaço enredado no charco das sombras,
na teia onde eu desfazia a minha cama.
E nas paredes ao princípio da noite, quantos comboios
passavam ainda entre nós.

¹²⁴ CABRAL, Rui Pires. *Comboios*. In: *Praças e quintais*. Lisboa: Averno, 2003. p.46

As ruas alheias e preexistentes, a noite com suas sombras, o desejo tenso contra a velocidade inalcançável do “progresso”, a vontade de partir do poema “Comboios”, entretanto, torna-se uma desilusão já vivida, partir não levou o sujeito a um lugar melhor, não lhe restitui a “morada” perdida, agora, o sujeito deseja não mais desejar, deseja “negar e perder/ tudo – ruas e versos/ a fio, amadas canções/ dos mortos, a própria/ razão de ser”, a vontade é de negar a vida real e a literária (ruas e versos), mas já sabemos que esse desejo, como quase todos os outros, não se realiza, conforme o tempo verbal nos ensina “trazia”, não traz mais.

Em *Stardust* (2013), o contato com o leitor parece ter chegado ao extremo, pois o poeta oferece não uma cópia padrão e seriada, mas uma obra única para cada um deles, o próprio livro deixa de ser suporte e passar a ser, ele mesmo, a obra de arte; sendo assim, há a efetivação da tentativa já antiga de produzir obras pouco seriadas e estandardizadas, uma vez que seus livros sempre saíram em pequenas quantidades, no máximo 350 exemplares, sendo que o comum era que saíssem entre 100 e 150, sempre por editoras pequenas e (quase) sempre sem reedição, a exceção foi *A super-realidade*, que foi reeditado em 2011, neste caso o autor faz questão de mencionar que “Este livro é uma reedição. Emendei alguns versos, rasurei outros tantos e excluí nove dos trinta e cinco poemas que compunham a versão original, publicada em Vila Real no outono de 1995.” (CABRAL, 2011, p.5), revelando a preocupação com a forma final do conjunto de sua obra e de cada um de seus vários constituintes, inclusive, devidamente reunida recentemente sob o título *Morada* (2015).

3.1.6- “Em suma, os versos / que gritam: *Temos as noites / contadas*. E também / os que replicam: / *Valha-nos isso*. ” ¹²⁵

Depois de apresentadas as obras de poemas-colagem publicados até o ano de 2014, tendo ficado de fora da análise o recentíssimo *Elsewhere/Nenhures* (2015), e antes de seguirmos para a parte final, na qual analisaremos *Broken* (2013) e *Oh!Lusitania* (2014), fica uma angústia; se por um lado o poeta conseguiu chegar a tal grau de não estandardização e de aproximação com o leitor, pois mesmo nos livros anteriores à *Stardust* (2013) que eram impressos todos iguais, o poeta já vinha, desde há algum tempo,

¹²⁵ Retirado do poema “**Conserve este bilhete até ao final da viagem**”. In: CABRAL, Rui Pires. *Capitais da Solidão*. Vila Real: Teatro de Vila Real, 2006.

assinando os exemplares e numerando-os, atribuindo, assim, a cada um, a sua individualidade; por outro lado, como apontou a professora doutora Elza Ajzenberg durante o curso de “História da Arte Contemporânea”¹²⁶, “o sistema é mais forte, devora, aglutina e assimila”, deste modo, essa tentativa não se invalida, porém, serve também a outro fim, este nada desejável, nem desejado; a posse da obra de arte, neste caso, livros com tiragens mínimas e não reeditadas, passa a constituir uma espécie de grupo restrito de leitores/consumidores, ao qual apenas alguns *happy few* poderão ingressar, a saber, aqueles 42, ou 100, ou 350 que forem melhores competidores e chegarem na frente para garantir a posse de mais uma raridade.

Se o artista quisesse fugir disto, estaria condenado a fazer obras apenas para si, sem as colocar à disposição do público ou não fazê-las de todo. Mesmo em meio às restrições que o sistema impõe, o artista pode, ainda, fazer o possível para impor uma resistência, cada um a seu modo e com sua proposta; Rui Pires Cabral, que, como vimos, ao invés de fingir que as contradições não existem, as traz para dentro de sua obra, segue criando, ainda que sobre fragmentos, ainda que sobre uma matéria precária, ainda que o sistema tenda a assimilar todas as formas de se tentar resistir.

O poeta opta, basta ver a frequência de publicações, por seguir produzindo apesar de tudo, e é recorrente um sentimento de impossibilidade de não criar, como vimos na primeira frase desta dissertação, quando citamos os versos do poema *Não há outro caminho*, do livro *Longe da Aldeia* (2005):

(...)
 Não sabemos. Mas escrevemos, ainda
 assim. Regressamos a essa solidão
 com que esperamos merecer, imagine-se,
 a companhia de outra solidão. Escrevemos,
 regressamos. Não há outro caminho.¹²⁷

Neste caso, aquilo que parece ser, ou de fato é, “o fundo do poço” não significa, ainda, o fim do caminho, pois há uma voz, que, mesmo no fundo do poço, insistentemente, “canta ainda”:

¹²⁶ O curso ocorreu durante o segundo semestre de 2013, na faculdade de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA- USP) pelo programa de Pós-Graduação Inter-unidades em Estética e História da Arte.

¹²⁷ CABRAL, Rui Pires. **Não Há Outro Caminho**. In: *Longe da Aldeia*. Lisboa: Averno, 2005, p.49.

CABRAL, Rui Pires. *Broken*. Lisboa: Paralelo W, 2013. p.20

3.2- *The Final Cut*

3.2.1- *OH! LUSITANIA*

*Parece-nos, às vezes, que estamos a morrer.
Mas não; estamos simplesmente mortos.
E já nem o entulho do passado nos comove.*¹²⁸

OH! LUSITANIA (2014) é o quinto livro autoral em que Rui Pires Cabral aproxima a poesia da colagem, realizando, portanto, uma obra de poemas-colagens. O livro é constituído por três partes, a saber, *the common difficulties* (*as dificuldades comuns*), *circling shadows* (*sombras que circundam*), *the sunken room* (*o quarto submerso*), subtítulos que já adiantam e muito a atmosfera e o tom da obra, além do carácter social, para além das questões subjetivas; o pequeno volume de poemas-colagem é, todo ele, cheio de entraves, sombras, repetições, paralisias, coisas submersas, sentidos submersos. A composição dos poemas-colagens se dá através da junção entre fragmentos de fotografias colados à página em contraste com um fundo ora vermelho, ora preto; quanto aos versos, foram recortados, literal e literariamente, do livro *The Last Voyage of the Lusitania*, de A.A. Hoehling e Mary Hoehling, que narra o trágico episódio ocorrido com um navio inglês que levava muitos passageiros norte-americanos de Nova York à Liverpool, e que foi afundado por torpedo lançado por um submarino **alemão**. Essa descrição detalhada, e no mais, óbvia, é extremamente importante, por isso é preciso que prossigamos e para que nos seja possível tirar algumas consequências desde os aspectos mais superficiais para entrarmos na análise crítica que a obra nos permite.

Oh! Lusitania (2014) reafirma a tendência já apontada na poética de Rui Pires Cabral, e também na de alguns de seus pares, da migração da influência anteriormente fortemente exercida pela arte de origem francesa para a arte de língua inglesa na literatura portuguesa dos dias atuais (MARTELO, 2007). Em Rui Pires Cabral, especificamente, este dado é bastante revelador, como veremos; em relação às obras literárias com as quais dialoga, seja através da citação ou através da apropriação que faz ao recortar algumas dela para novo uso estético, é curioso o fato da grande presença em sua obra da intertextualidade entre seus poemas e textos em prosa, em especial, autobiografias, o que sugere uma grande aproximação desse poeta com esse modo de fazer literatura, refletindo em seus poemas, fortemente narrativos e com intenção autobiográfica, ao menos nas

¹²⁸ FREITAS, Manuel de. (J'ai oublié) all my life. In: *Sunny bar*. Alambique: Lisboa, 2015, p.125.

obras publicadas até 2009 e também em *Broken*, já nos poemas-colagens de *OH! LUSITANIA*, embora a influência da língua permaneça, o que se por um lado o coloca no grupo dos que utilizam e sabem fazer uso da língua de domínio hegemônico no mundo globalizado, também lhe oferece a possibilidade de comunicar com um maior número de leitores, ampliando a possibilidade de acesso a obra em mais lugares do mundo, percebemos uma mudança sensível quanto às questões da biografia e da narratividade, uma vez que são menos aparentes e estão menos presentes, ou aparecem de forma menos clara e fragmentada. Embora não exista, em *Oh! Lusitania* (2014), uma subjetividade bem delineada, ou um sujeito coerente, ainda que não coeso, como até então pudemos mapear e capturar algumas de suas características mais marcantes, através da análise das pequenas narrativas formalizadas nos poemas, podemos tirar consequências sobre um grupo maior de sujeitos contemporâneos e sobre um modo de experienciar a contemporaneidade por esses mesmos sujeitos.

Podemos notar mais uma vez a participação desse poeta no seu tempo, dando agora, um passo bastante significativo em direção ao adensamento de uma crítica social, política e econômica, que já podia ser percebida em momentos anteriores de sua obra; sua poesia, também nestes dois conjuntos de poemas-colagem, está longe de ser apologética, pois não faz, em nenhum dos dois livros aqui em estudo, um hino à guerra e à bravura do homem-soldado, nem ao seu tempo contemporâneo, busca, pelo contrário, fugir de soluções fáceis, não por meio de uma tentativa de ignorar ou de buscar pôr abaixo o sistema social-cultural-político-estético de seu tempo e lugar históricos, mas justamente através da participação a um só tempo muito próxima e com certo distanciamento¹²⁹ em relação aos dias de hoje e a suas contradições, sofrendo, assim, as restrições dessa época, o que não quer dizer, submetendo-se, completamente, a elas. É de dentro do sistema que o poeta faz sua tentativa, tímida, é verdade, de questionar o próprio sistema e sua lógica.

Se, como já proposto, a utilização do idioma inglês comprova antes a participação, que a recusa, do poeta, que sabe ser parte e não estar à parte da sociedade, e de sua obra em um mundo em que a (pre)dominância cultural, e, portanto econômica e política, como nos ensina Jameson¹³⁰, é, ainda, norte americana. A utilização dos fragmentos de imagem é também bastante sintomática da estrutura de sentimento que se configura, e figura, nosso tempo, tempo do capitalismo tardio¹³¹. Guy Debord ao descrever a sociedade do

¹²⁹ Ver: AGAMBEN. **O que é o contemporâneo**. In: O que é o contemporâneo? e outros ensaios. Chapecó: Argos, 2009.

¹³⁰ Ver JAMESON, Fredric. **The Jameson reader**. Editores: Hardt, Michael. Weeks, Kathi. Oxford, UK ; Malden, Mass. : Blackwell, 2005..

¹³¹ Ibidem.

espetáculo em 1967, descrição ainda muito válida e reveladora, apesar da idade, chama a atenção, entre muitas coisas, para a supremacia da “imagem autonomizada” (2013, pg.13), mostrando que “o espetáculo não é um conjunto de imagens, mas a relação social entre pessoas, mediadas por imagens” (2013, p.14), “o espetáculo, como a sociedade moderna, está ao mesmo tempo unido e dividido. Como a sociedade, ele constrói sua unidade sobre o esfacelamento.” (2013, p.37). Jameson, seguindo a linha de pensamento de Debord chega a conclusões similares quando trata sobre a fragmentação das narrativas:

O que acontece aqui é que o que era um fragmento de narrativa, incompreensível sem o contexto narrativo como um todo, torna-se agora capaz, em si mesmo, de emitir uma mensagem narrativa completa. Ele se tornou autônomo, não no sentido formal atribuído ao processo modernista, mas em sua capacidade recém-adquirida de absorver conteúdo e projetá-lo em uma espécie de reflexo instantâneo. Daí o esmaecimento do afeto no pós-moderno: a situação de contingência ou de falta de sentido, de alienação, foi ultrapassada por essa renarrativização dos pedaços quebrados do mundo da imagem.” (2005, p. 272)¹³²

As citações foram longas e várias, mas são fundamentais para que possamos perceber como a fragmentação tem sido a forma organizadora não apenas da produção (cultural e industrial), bem como da formatação social, política e, finalmente, subjetiva de nossos dias.

Rui Pires Cabral ao utilizar estruturas e aspectos marcantes de sua realidade histórica, e não por questão de genialidade romântica, mas por uma impossibilidade de figurar a experiência de modo não fragmentário/fragmentado, uma vez que “o mundo real já está impregnado e colonizado pelo cultural”¹³³, a americana sendo o modelo hegemônico, e colonizado por ela, “de tal forma que não há nenhum espaço externo a partir do qual se pode ver o que lhe falta.” (2005, p.273)¹³⁴, ou seja, não está dada no horizonte das possibilidades da obra em análise a de fingir-se uma arte fora do mundo,

¹³² A tradução é de Maria Elisa Cevasco. No original: What happens here is that each former fragment of a narrative, which was once incomprehensible without the narrative context as a whole, has now become capable of emitting a complete narrative message in its own right. It has become autonomous, not in the formal sense I attributed to modernist processes, but rather in its newly acquired capacity to soak up content and to project it in a kind of instant reflex-whence the vanishing away of affect in the postmodern. The situation of contingency or meaninglessness, of alienation, has been superseded by this cultural renarrativization of the broken pieces of the image world. In: JAMESON, Fredric. **The Jameson reader**. Editores: Hardt, Michael. Weeks, Kathi. Oxford, UK ; Malden, Mass. : Blackwell, 2005.

¹³³ Tradução de Maria Elisa Cevasco. No original: “the real world has already been suffused with culture”.

¹³⁴ Tradução de Maria Elisa Cevasco. No original: “so that it has no outside in terms of which it could be found lacking”.

que olhasse de fora para dentro da sociedade, que analisasse e criasse do alto de um monte, alheia às possibilidades e restrições do mundo real.

Como vimos, *Oh!Lusitania* (2014) teve seus versos recortados do romance *The Last Voyage of the Lusitania*, assim se inicia o prólogo que antecede a trágica narrativa: *On may 8, 1915, Americans awoke to find an era abruptly ended. Something had happened which would affect their immediate future and the destiny of the world*¹³⁵. É sabido que o naufrágio do Lusitania ofereceu aos Estados Unidos uma razão a mais para que entrassem na I Guerra Mundial; a entrada do país na guerra traria consequências, de fato, mundiais, pois a nação, após as duas “grandes” guerras e após a Guerra Fria, veio a se estabelecer como a maior, e praticamente única, potência cultural e política, mudando os destinos da história.

Sendo assim, o capitalismo, que, segundo Boaventura de Sousa Santos (2011), “necessita de adversários creíveis que atuem como correlativos da sua tendência para a irracionalidade e para a autodestruição (...) no seu inexorável caminho para a acumulação infinita de riqueza, por mais antissociais e injustas que sejam as consequências” (2011, p.20), deixa de ter “adversários creíveis” com o fim do comunismo enquanto “ameaça creível”(2011, p.20), simbolicamente assinalado com a derrubada do muro de Berlim, em 1989, e passa, senão a vigorar no mundo todo, a interferir em toda a economia global. Uma vez não tendo quem o limite, sendo que até hoje outro adversário em nível global não tenha surgido (SANTOS, 2011), o capitalismo pôde chegar a sua fase atual, dentro do contexto de um mundo globalizado, a saber, tornou-se financeiro. O que quer dizer que houve uma reestruturação tanto na produção, quanto no consumo, portanto na própria economia global. Segundo Girelli (2015), influenciado pelo estudo de Jameson (2007) sobre o novo momento do capitalismo:

A reestruturação produtiva no âmbito econômico, com o predomínio do capital financeiro, consolidou as bases materiais para o desenvolvimento do pós-modernismo, uma vez que possibilitou o desenvolvimento do processo de globalização, contribuiu para a universalização de um padrão de consumo; para a produção de uma sensibilidade ligada à desmaterialização do dinheiro, marcada pela efemeridade das relações humanas e de consumo de bens materiais descartáveis; e o fortalecimento da Indústria Cultural, ou seja, a integração entre a produção de cultura e a produção de mercadorias. (2015, p.6)

¹³⁵ In:

<http://books.google.com.br/books?id=iaAMhyTk8C&pg=PP4&lpg=PP4&dq=the+last+voyage+of+the+lusitania+book&source=bl&ots=ISdzwquZFm&sig=e0zv04pRXKVUTpceRzoUPzdbr-M&hl=pt-BR&sa=X&ei=ITc0VPLwG9CSgwSdl4LYDg&ved=0CEQQ6AEwBQ#v=onepage&q=the%20last%20voyage%20of%20the%20lusitania%20book&f=false>. Último acesso em 07/10/2014.

Tradução própria: Em 8 de maio de 1915, os americanos acordaram e descobriram que uma era havia acabado abruptamente. Havia ocorrido algo que afetaria o futuro próximo dos americanos e para o destino do mundo.

Este cenário, em que o dinheiro se “desmaterializa”, é, entre outras coisas, bastante preocupante, pois “[o] sistema financeiro alcançou um grau de autonomia diante da produção real sem precedentes na história do capitalismo, levando este último a uma era de riscos financeiros igualmente inéditos” (HARVEY, 1996, p. 181). Não precisamos muito esforço para observar quanto desse alerta de Harvey, em 1996, é observável hoje. Nesta seção da dissertação, trataremos de questões muito intimamente relacionadas à crise causada e solucionada, a seu modo, pelo capital financeiro (SANTOS, 2011), gerando “profundas assimetrias e contradições” (2011, p.19) nas atuais sociedades capitalistas, das quais Portugal faz parte, a sua maneira, no interior da União Europeia.

As memórias, tanto da primeira, quanto da segunda guerra, recuperadas pelo poeta ao compor *Broken* e *Oh!Lusitania*, são marcantes e muito significativas para que possamos entender não apenas o passado, mas, inclusive e principalmente o nosso tempo presente; não se trata apenas de um alerta para as guerras ainda continuam acontecendo hoje em dia, o que já seria, por si só, de extrema importância, uma vez que muitos *sites* educacionais celebrem que não existem mais guerras hoje em dia e que “[o] fim do conflito [2ª guerra] provocou, de certa forma, a Guerra Fria, que nunca eclodiu.”¹³⁶, o que nos convoca, a um esforço reflexivo, uma vez que, parafraseando George Orwell, a verdade histórica é contada pelos vencedores, o Vietnã, por exemplo, no caso da Guerra Fria, sentiu bem de perto o calor do combate e certamente contaria outra verdade. Entretanto, o alcance dessas obras não se resume a esse alerta.

Rui Pires Cabral ao ativar essa memória, emprestada, uma vez que nem era nascido, figura muitas das tensões e dificuldades contemporâneas, herdeiras e consequências diretas ou indiretas desse mundo, teoricamente, “pós-guerras; os fragmentos que compõe os poemas-colagem significam isoladamente, entretanto, também possuem um significado mais completo e complexo quando analisado em conjunto; de maneira análoga, cada dia ou fato histórico pode ser percebido, aliás, é uma tendência atual (JAMESON, 2007), como episódios isolados, o que nos permite senão uma compreensão equivocada, falsa dos fatos; é justamente através de um trabalho analítico que busca observar cada dia e cada fato histórico em conjunto, que podemos ter um mapa mais amplos do todo, no e do qual podemos, então, captar mecanismos mais profundos, tanto no poema, quanto na vida.

¹³⁶ In: <http://revistaescola.abril.com.br/historia/fundamentos/quais-diferencas-primeira-segunda-guerra-mundial-611950.shtml>. Último acesso em 07/10/2014.

Em rápida observação dos poemas-colagem, é notório que pedaços de corpos, principalmente mãos e cabeças, abundem em *OH! LUSITANIA* (2014), há também imagens de multidões anônimas e cidades destruídas; os significados do conjunto de fragmentos (de imagens e de versos) vão se mesclando e se adensando a medida que se somam uns aos outros; superficialmente, podemos ler esses pedaços das imagens mencionadas acima como uma alusão clara ao(s) desastre(s) ocorrido(s) durante as guerras, nesse caso, em específico, com o navio afundado, pois os pedaços de imagens são inseridos sobre fundos ora vermelhos, ora pretos, cores clássicas de navios, sendo que a parte de cor preta representaria, segundo nossa leitura, a parte visível, e a de cor vermelha, àquela parte que fica submersa, portanto, não visível, que tem por nome, sugestivamente, “calado”.

Além dessa leitura, superficial, segundo a qual sugerimos que estariam representadas as partes do navio, podemos dizer, talvez com o risco de estarmos forçando a nota, tirando consequências já a partir dessa primeira análise, que fica, de algum modo, poeticamente sugerida a tensão entre determinados significados visíveis e outros nem tanto; a aproximação entre coisas, à primeira vista, disparatadas sugere também a tendência homogeneizadora bastante característica de nossos dias, conforme propõe Guattari, também já citado anteriormente, quando este afirma que “as diferenças entre as pessoas e o estado das coisas [atenuam-se] cada vez mais (1996, p.293), o que não ocorre ao acaso, uma vez que como propõe, novamente, Jameson, é “pré-condição fundamental do capitalismo, que todas as formas de trabalho humano podem ser separadas de sua diferenciação qualitativa única (...) e todas universalmente niveladas sob o denominador comum do quantitativo, isto é, sob o valor de troca universal da moeda” (2005, p.125)¹³⁷, sendo assim, os indivíduos, participantes de sociedades capitalistas, são quando não consumidores em potencial, elas mesmas convertidas em produtos, com isso,

[n]um mundo em que tudo, inclusive a força de trabalho, se tomou mercadoria, os fins permanecem não menos indiferenciados que no esquema de produção - são todos rigorosamente quantificados e se tomaram abstratamente comparáveis por meio da moeda, de seu preço ou salário respectivos. Mais ainda, podemos agora formular sua instrumentalização, sua reorganização com base na separação meios/fins, numa nova forma, dizendo que, mediante sua transformação em mercadoria, uma coisa de qualquer tipo foi reduzida a um meio para seu próprio consumo. Ela não tem mais nenhum valor qualitativo em si, mas apenas até onde possa ser "usada": as várias formas de atividade perdem suas satisfações intrínsecas imanentes enquanto atividade e tomam-se meios para um fim. Os

¹³⁷ Tradução de João Roberto Martins Filho com revisão técnica de Maria Elisa Cevalco. No original: “the fundamental precondition of capitalism, that all forms of human labor can be separated out from their unique qualitative differentiation as distinct types of activity (...) and all universally ranged under the common dominator of the quantitative, that is, under the universal exchange value of money” (2005, p.125)

objetos do mundo capitalista das mercadorias também irradiam seu "ser" independente e suas qualidades intrínsecas e passam a ser instrumentos de satisfação mercantil: o exemplo conhecido é o do turismo (2005, p.125)¹³⁸

Retornando ao fato de o navio Lusitania ter sido um transatlântico destinado também ao turismo, essas questões começam a se concatenar e elementos que aparentemente não tinham um nexo que os unissem, se colocam com muito vigor; a reificação do ser humano, a perda de uma identidade mais autêntica, assuntos esses nada ultrapassados, mas de extrema atualidade, como podemos observar no seguinte poema-colagem:

CABRAL, Rui Pires. *OH! LUSITANIA*. Lisboa: Paralelo W, 2014 p.15

¹³⁸

Tradução de João Roberto Martins Filho. In: http://www.ifch.unicamp.br/criticamarxista/arquivos_biblioteca/artigo43artigoCM_1.2.pdf. No original: In a world in which everything, including labor power, has become a commodity, ends remain no less undifferentiated than in the production schema—they are all rigorously quantified, and have become abstractly comparable through the medium of money, their respective price or wage—yet we can now phrase their instrumentalization, their reorganization along the means/ends split, in a new way by saying that by its transformation into a commodity a thing, of whatever type, has been reduced to a means for its own consumption. It no longer has any qualitative value in itself, but only insofar as it can be "used": the various forms of activity lose their immanent intrinsic satisfactions as activity and become means to an end. The objects of the commodity world of capitalism also shed their independent "being" and intrinsic qualities and come to be so many instruments of commodity satisfaction: the familiar example is that of tourism. (2005, p.125)

As pessoas, transformadas em passageiros, portanto, consumidores que “não apenas caem numa farsa, (...) elas querem ser enganadas” (ADORNO, 1991, p.89) por promessas de satisfação veiculadas por meio, principalmente, da propaganda. Essas pessoas parecem ter um futuro definido já de antemão, o que nos é sugerido pelo uso do *modal verb* “*shall*”, que indica inevitabilidade ou predestinação, não consumir não lhes parece ser possível, no extremo, com a reificação, elas se tornam objetos e não sujeitos do consumo, estão sujeitos, assim, a se tornarem (quase) produtos, pois não lhes é dada a possibilidade de se desenvolverem como “indivíduos autônomos, independentes, que julguem e decidam por si mesmos” (1991, p.92), e para os quais “tudo parece de alguma forma ‘predestinado’” (1991, p.138), restando-lhes, deste modo, como aponta Bauman, ao fazer uma leitura revisitada à obra de Adorno, “uma vez totalmente despidos de suas subjetividades e amontoados numa massa desconexa, dispersa e rastejante, (...) reduzidos ao estado de matéria”, “*comply with*”, cumprir com o, “*status of 'junk'*”. O derradeiro destino, deste ser humano-matéria-produto é o mesmo de muitos produtos, que possuem uma vida útil, cada vez mais, de curta duração, é ser descartado, virar lixo. Os poemas-colagem, aparentemente desconexos, ao misturarem essas realidades díspares, chamam a atenção para e figuram poeticamente aspectos fundamentais da nossa sociedade espetacular, no caso do poema em análise, vimos a conversão das pessoas em consumidores, destes em produto, a descartabilidade das coisas e do próprio ser humano, o sentimento de um futuro já decidido.

Por esse poema já podemos perceber o tom que assola o livro como um todo, há um forte e insistente pessimismo em todas as páginas; *Oh! Lusitania* (2014) é um livro cheio de sombras, tanto nas imagens e quanto nos próprios termos selecionados para a criação dos versos, sendo alguns deles, “*night*”, “*dark mirror*”, “*a white city changed to grey*”, “*Clouds grew darker*”. Se o passado aparece nos poemas-colagem como tendo sido aterrador, o presente não chega a ser menos, presente que, inclusive, desmente a falsa promessa de um progresso feliz, como podemos perceber lendo o seguinte poema-colagem:

CABRAL, Rui Pires. *OH! LUSITANIA*. Lisboa: Paralelo W, 2014. P. 14

O progresso levou, com o asfalto, que civiliza o chão “bruto” de terra, com gasolina, a dar energia e movimento (além de ótimo para a combustão, já guardando em si construção e destruição como elementos intrínsecos), o dinheiro, à destruição, oposto da promessa de construir aquele tal futuro melhor. A ruína que se espalha, dominando todos os lugares, “*everywhere/everywhere*”, conseguindo, por fim, sepultar uma certa “beleza”, ela mesma já morta, pois não se trata de “*the body of beauty*”, mas de “*the corpse of beauty*”, em inglês *corpse* é o termo usado para o corpo (*body*) morto. A beleza surge aqui não como um saudosismo arcádio-romântico de um momento pré-capitalista em que a vida no campo era cantada como sendo bela, boa e sem maiores traumas, mas como uma alegoria daquilo que já não temos mais a capacidade sequer de imaginar, e que por esse mesmo motivo não deve ser abandonado, pois, segundo Jameson, “[n]o entanto, mesmo que não possamos imaginar as produções de tal estética, pode haver, ainda assim, como com a própria ideia de Utopia, algo positivo na tentativa de manter viva a possibilidade de imaginá-las.” (2005, pg. 287)¹³⁹; é exatamente essa tentativa de manter essa possibilidade viva que a beleza vem figurar, ainda que soterrada. O progresso, sendo as guerras um dos meios pelos quais, pretensamente, chegaríamos a ele, não entregou exatamente o que prometeu; o modo de produção e de vida baseados no consumo

¹³⁹ Tradução de Vitor Soster mestrando em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês pela Universidade de São Paulo. No original: “[s]till, even if, we cannot imagine the productions of such an aesthetic, there may, nonetheless, as with the very Idea of Utopia itself, be something positive in the attempt to keep alive the possibility of imagining such a thing” (JAMESON, 2005, p. 287)

acelerado e desenfreado, através da equivalência geral, nos legaram, fora os benefícios, que também são observáveis na realidade, “*haste*”, pressa, além de desperdício, “*waste*”, o futuro prometido pelos ideais de progresso fica sendo um presente, no qual há um monte de roupas sem dono, abandonadas, como o fragmento de imagem do poema-colagem abaixo sugere. A poesia, nesse mundo, corre o risco de se calar, mas por alguma razão, não o faz:

CABRAL, Rui Pires. *OH! LUSITANIA*. Lisboa: Paralelo W, 2014. p. 25

3.2.2. *Broken*

Broken (2013), por sua vez, é constituído por uma única parte composta por dez poemas em preto e branco, com fragmentos de imagens com recortes retos e regulares, diferenciando-se assim de *Oh! Lusitania* (2014), em que os rasgos são brutos, feitos à mão, aparentemente, sem a utilização de régua ou instrumento similar. Os poemas do livro de 2013 foram recortados das páginas de uma autobiografia de um ex-comandante do submarino *HSM Unbroken*, Alastair Mars, as quais registravam fatos vividos por Mars no comando do submarino, “inquebrável”, durante a 2ª Guerra Mundial.

O tom geral que perpassa o livro é semelhante ao observado em *Oh! Lusitania* (2014), de desalento pessimista, o presente se revela, novamente, pouco acolhedor, menos propício ao encontro como o outro que ao isolamento dos indivíduos, dando a ver o lado, em geral, escamoteado das, tão em moda hoje, redes e associações defendidas com muito

otimismo pelos entusiastas convictos da globalização, otimismo esse que embora não seja, de todo, falso, é, certamente, apenas parcial, em outras palavras, incompleto. *Broken* (2013) figura a parcela, também muito real, de isolamento que acomete os indivíduos dominados pela “tristeza [que] / era o silêncio em torno, / uma água imprópria / que a solidão vazava” (2013, pg.11), a voz que conduz outro-poema colagem sabe não ter muito a ensinar e que embora busque, nos outros, companhia, “irmãos, que posso eu / mostrar-vos?” (2013, p.23), pois o que aprendeu foi que “[e]stamos sempre sós/ Esquecemos, partimos// e é já outro tempo/ lá fora, no mundo// secreto e igual” (2013, p.23). A busca frustrada pelo outro, que sempre esteve presente na obra de Rui Pires Cabral, figura, também em *Oh! Lusitania* (2014), que a comunhão mais provável que existirá entre os sujeitos parece ser mais pela via da solidão, fator comum capaz ainda de uni-los sob um aspecto comum, mas sem conectá-los; a vida espetacular não mente ao afirmar que junta os isolamentos, pois “[o] espectáculo reúne o separado, mas reúne-o enquanto separado”, como vimos em Guy Debord.

CABRAL, Rui Pires. *OH! LUSITANIA*. Lisboa: Paralelo W, 2014. p. 26

Outra característica marcante na obra poética de Rui Pires Cabral e que outra vez se faz presente de maneira bastante insistente é a constatação de que o sujeito perdeu a

direção, que ele vaga pelo mundo sem certeza de para onde está indo, pois o caminho é turvo, conforme lemos anteriormente no poema “Fotografias”¹⁴⁰, relembrando:

Fomos expulsos dos grandes palácios
da alegria? Onde estão os mapas que nos guiavam
lá dentro, exactos como o instinto?
(...)
O caminho turva-se: são as incertezas
da maturidade

Em *Broken* (2013), muitas das temáticas recorrentes na obra do poeta se mantêm, entre elas, justamente a sensação de que o caminho a ser percorrido é, além de incerto, escuro e de que o rumo que, por ventura, se sabia antes, o que nunca chega a se configurar como uma certeza, está perdido:

CABRAL, Rui Pires. *Broken*. Lisboa: Paralelo W, 2013. p.15, 9, 19.

¹⁴⁰ In: Cabral, Rui Pires. *Praças e Quintais*. Lisboa: Averno, 2003. p.11

CABRAL, Rui Pires. *OH! LUSITANIA*. Lisboa: Paralelo W, 2014. p. 12

Se não há mais certeza de qual o caminho a seguir, há de se optar por algum, ainda que precário, seja no poema ou na vida, caso contrário, haverá só silêncio submisso, as musas se calarão, como já vimos em um poema na seção anterior. Rui Pires Cabral parece sempre optar por seguir por onde (ainda) é possível, agora, desde 2012, através da forma de poemas-colagem, que ao aproximarem técnicas “distintas”, colocando em questão a própria divisão e a segmentação já normalizadas e “naturais” para nossos olhos e subjetividades já treinados. Só o futuro vai poder nos mostrar onde acabou dando o caminho percorrido, sendo este impossível, por sua vez, de definir com clareza enquanto ainda não se tornar passado.

CABRAL, Rui Pires. *Broken*. Lisboa: Paralelo W, 2013. p.25

Ao fim de anos de progresso, dentro de um mundo quase totalmente interligado, o sujeito sente que não chegou a lugar nenhum, sintomático também, ao que parece, de nosso tempo, já no final dos anos 80, no Brasil, que saia de um período de ditadura que implementou uma modernização, portanto o progresso, mas de maneira conservadora, sem extinguir antigos privilégios, sem desfazer as desigualdades, (SCHWARZ, 2012), o mesmo sentimento aparecia cifrado nos versos da canção “Século XXI”¹⁴¹ de Raul Seixas e Marcelo Nova, cantavam assim os músicos baianos: “Se você correu, correu, correu tanto e não chegou a lugar nenhum, baby, oh, baby, bem-vinda ao século XXI”. Se é fato ou ilusão, chegar ou não em algum (outro) lugar, tanto importa, bastante é perceber essa estrutura de sentimento captada pelo poeta português, percebida também anos antes na música popular brasileira. O progresso ganha cores menos alegres, sob este ponto de vista.

Conforme vimos no poema de *Broken* (2013, p.15), é recorrente também a presença de uma ambientação em que a junção de água a outros elementos acaba por ter um resultando que passa a conotar negativamente; se vivemos nos tempos da

¹⁴¹ SEIXAS, Raul e NOVA, Marcelo. *Panela do Diabo*. WEA, 1989. 1 CD (42:13 minutos)

modernidade líquida¹⁴², o contato dessa liquidez com outros elementos acaba levando a “dias submersos”, “lodo”, “espuma”, “água imprópria”, as próprias ondas são “vagas”, em *OH! LUSITANIA* (2014) temos um poema muito significativo em relação a esse aspecto:

CABRAL, Rui Pires. *OH!LUSITANIA*. Lisboa: Paralelo W, 2014. p. 27

Embora as restrições sejam muitas, o caminho truncado, lodoso, as dificuldades se revelarem enormes, os sentidos fragmentados, e esses fragmentos passarem a significar por si, o poeta e a poesia podem escolher vários caminhos, entre eles, o da alienação estética, o do silêncio complacente ou o do buscar “[p]or entre ruínas um rasto de beleza que nos possa salvar. Sem optimismo nenhum. E todavia, procura. Se assim não fosse não seria poesia.” (MARTELO, 2007, p. 105), o que já notamos em momentos bem anteriores da obra do poeta, mostrando sua constância e coerência em relação a sua postura ética e estética. Rui Pires Cabral não desistiu, ainda busca produzir, ou encontrar, sentidos dentro das possibilidades dadas, sem se esquecer das dificuldades de seguir em frente:

¹⁴²

Formulação de Bauman em diversos livros seus.

CABRAL, Rui Pires. *OH!LUSITANIA*. Lisboa: Paralelo W, 2014. p. 31

Há em ambos os livros, tanto em *Lusitania* quanto em *Broken* várias menções a maneiras possíveis de se “continuar”, de impor uma resistência, no mais das vezes, alegorizadas por um som, que revela a fragilidade dessa resistência. Suas criações figuram esses pequenos entraves, mínimos, às vezes quase inúteis, que tentam se não parar a roda dia, diminuir sua marcha. Essa resistência se apresenta ora como um grito submarino,

CABRAL, Rui Pires. *OH!LUSITANIA*. Lisboa: Paralelo W, 2014. p. 32

Ora como um grito fragmentado, ao mesmo tempo imortalizado e contido:

CABRAL, Rui Pires. *OH!LUSITANIA*. Lisboa: Paralelo W, 2014. p. 28

A poesia de Rui Pires Cabral é, ela mesma, um canto que continua, ainda, apesar, ou por conta, dos choques, da efemeridade das coisas e das relações, do desespero e da desesperança, como a voz anônima do poema abaixo, que já vimos anteriormente:

CABRAL, Rui Pires. *Broken*. Lisboa: Paralelo W, 2013. p. 21

Embora pareça já ser tarde demais:

CABRAL, Rui Pires. *OH!LUSITANIA*. Lisboa: Paralelo W, 2014. p. 24

Portanto, fica evidente que Rui Pires Cabral nunca abandona a possibilidade de imaginar a possibilidade de uma vida outra (JAMESON, 2012), apesar dos muitos poços para se cair durante o percurso. É do resto, das ruínas que essa lírica se alimenta e sobrevive.

CABRAL, Rui Pires. *OH!LUSITANIA*. Lisboa: Paralelo W, 2014. p. 37

Uma vez realizada esta análise mais superficial dos aspectos de ambas as obras, podemos, finalmente, adentrar numa leitura mais cerrada de uma delas, *Oh!Lusitania*, para que possamos perceber o passo à frente dado pelo poeta em direção a uma obra poética capaz de captar e figurar, de maneira ainda mais densa e mais ampla, as contradições que regem seu tempo, passando de questões subjetivas, que revelavam também questões sociais, políticas e históricas, a outras de maior alcance, nos permitindo pensar sobre Portugal, sobre a Europa, sobre as relações econômicas que regem todo o globo.

4. APONTAMENTOS FINAIS

Segundo Bauman,

os homens e mulheres do presente se distinguem de seus pais vivendo num presente ‘que quer esquecer o passado e não parece mais acreditar no futuro’. Mas a memória do passado e a confiança no futuro foram até aqui os dois pilares em que se apoiavam as pontes culturais e morais entre a transitoriedade e a durabilidade, a mortalidade humana e a imortalidade das realizações humanas, e também entre assumir a responsabilidade e viver o momento. (BAUMAN, 2001, pg.149)

Rui Pires Cabral figura em seus poemas essa ausência da crença em um futuro promissor, “*He could/ hear/ the language of/ fear// ripping the/ flags of the/ future*” (CABRAL, 2014, p.13). Ao retomar a memória das duas guerras, ditas grandes, o poeta volta seu olhar ao passado e nos lembra da importância do senso de historicidade para que possamos compreender melhor não apenas o que já passou, mas o nosso próprio momento, que não é um período isolado dos que se foram e dos que virão; e é através da forma fragmentada, da destruição, inclusive física dos livros que utilizou, que Rui Pires Cabral chama a nossa atenção para a importância da ação no momento presente, sem esperança de que tudo se resolva *deus ex machina*, mas mantendo uma esperança, ainda que ínfima, de que:

CABRAL, Rui Pires. *OH!LUSITANIA*. Lisboa: Paralelo W, 2014. p. 38

Passamos agora a tratar da aparição insistente de tantos pseudo-mortos, mortos ou quase, que habitam *Oh! Lusitania* (2014) quase que obsessivamente. Além do poema citado a cima, vejamos outros dois:

CABRAL, Rui Pires. *OH!LUSITANIA*. Lisboa: Paralelo W, 2014. p. 18

CABRAL, Rui Pires. *OH!LUSITANIA*. Lisboa: Paralelo W, 2014. p. 31

Este último poema é emblemático. A negação que o abre, traz em si uma afirmação, um empenho em agir e retomar o rumo da própria vida, buscando uma mudança, num mundo em que mudar parece algo quase impossível; a vontade de mudança é radical, buscar ser outra pessoa, “*someone else*”, em outro lugar, “*in another room*”, em um tempo diverso, “*on a different Sunday*”. E nesse cenário, o sujeito passará a estar entre os mortos e moribundos, para “*dream up their voices anew*”. No fim, é na companhia dos mortos que o poeta emite seu testemunho poético, quase em silêncio, com restos de versos naufragados, por assim dizer. A obsessão pela morte, e bem especificamente pela parte física dela, ou seja, os mortos, nos chama atenção para um detalhe bem percebido por Rosa Maria Martelo (2015),

[s]e muito nos embrenhamos em sucessivos fins do mundo”, as guerras mundiais marcam espécies de fins de mundo, “é porque desejamos ardentemente um recomeço cujo arranque parece exceder as nossas capacidades transformadoras imediatas. Na impossibilidade de determinar um processo de acção adequado, resta-nos tocar as trombetas do apocalipse. (MARTELO, 2015, p.13)

O ponto muito bem percebido e apontado por Martelo, ganha mais complexidade se levarmos em consideração o pensamento de Eric Cazdyn (2012) em *The Already Dead- The new time of politics, culture, and illness*. Cazdyn propõe que uma vez que já não há fora do sistema capitalista em que estamos inseridos, como já vimos afirmar Jameson, pois já não há adversários credíveis em nível global (SANTOS, 2011), e que, sendo assim, não há possibilidade real de mudança tão imediata, não parece haver alternativas realizáveis já a curto prazo, há de se buscar, então, os espaços *in-between*, que possibilitariam não desistir e desistir ao mesmo tempo, configurando uma posição difícil de se pensar concretamente, sendo que uma das categorias que dão forma a essa descontinuidade possível dentro do próprio sistema é a que Cazdyn denomina de “*the already dead*”, que representaria uma possibilidade não de mudança, mas de reaprendermos a sonhar com a mudança, com outros caminhos, pois como Jameson também nos faz ver, já perdemos a própria capacidade de imaginar uma realidade radicalmente diferente da nossa (2005, p. 287). Nas palavras de Eric Cazdyn:

Os já mortos não desejam ser quem são: eles se tornam, contra sua própria vontade, os já mortos. Os já mortos aprender a deixar para lá e ao mesmo tempo não desistir. Eles abandonam o medo de morrer. E eles pedem o medo para eles. Morte e morrer podem parecer sempre aterrorizantes, mas é um terror que não necessita ser definido pelo estado. Os já mortos também abandonam o desejo

histórico pela salvação e pela cura. E o pedem. O desejo pela redenção, pela reparação, pela cura impossível, podem muito bem ser nosso falha fatal (esse desejo, nos levando novamente à prisão), mas deixar para lá esses desejos parece abrir caminho para a possibilidade, ela mesma, de acontecer. Esse enigma, entretanto, não pode ser superado de antemão, mas pode ser resolvido sem que se saiba dele, num campo completamente diverso que quase se parece à utopia da práxis. É por essa razão que os já-mortos não devem ser fetichizados ou celebrados, mas apenas reconhecidos como um flash – e assim, como possibilidade, de um futuro radical que já está, que já é. (CAZDYN, 2012, p. 204)¹⁴³

Portanto, parece ser através desses “já-mortos” ou desses “mortos-(redi)vivos”, dessa disjunção entre a morte a vida, da qual a morte seria a disjunção final, “*among the dead and the dying*”, que o poeta procura “*dream up*”, que pode ser traduzido como “inventar”, o que implica atividade e não passividade, as vozes desses mortos, ou seja, abrir um espaço, e um tempo, de possibilidades outras de dentro da própria realidade em ruína. A proposição não é retomar, com saudosismo as vozes passadas, não se trata aqui de “*dream up*” essas vozes *again*, mas “*anew*”, termo em que a própria grafia intui e sugere uma *in-betweenness* entre os termos *again*, ou seja, o passado retomado, e o *new*, o totalmente novo, ou seja,

a-gain+new= anew

(*outra vez- outra + uma nova = uma nova vez*)

São esses espaços intermediários, a que Cazdyn denomina como espaços “*in-between*”, que permitem ao poeta cantar e à poesia prosseguir, relevantemente, não é sob a terra, nem ao ar livre, sem se ver livre das restrições impostas por uma realidade em falta e sem se submeter do todo a elas, mesmo de dentro do lodo do fundo de um poço que uma voz anônima continua, como no poema de *Broken* (2013) que já vimos.

¹⁴³ Tradução própria. No original: The already dead do not desire to be who they are: they become, against their Will, the already dead. The already dead learn how to let go while still holding on. They let go of the fear of dying. And they reclaim the fear for themselves. Death and dying might always be terrifying, but it is a terror that does not need to be defined by state. The already dead also let go of the hysterical desire for salvation and cure. And they reclaim it. The desire for redemption, for reparation, for the impossible cure, might very well be our fatal flaw (that desire leading us back to prison), but to let go of these desires seems to open up the very possibility of their coming into being. This riddle, however, cannot be outsmarted in advance, but can only be solved without knowing it, in an entirely different realm that most closely resembles the utopia of praxis. It is for this reason that the already dead should not be fetishized or celebrated, but only recognized as a profound flash – and thus the possibility – of a radical future that already is. (CAZDYN, 2012, p. 204)

4.1- “WOTS... UH THE DEAL”

I can barely define the shape of
this moment in time¹⁴⁴

Recentemente, Rui Pires Cabral teve sua obra coletada e publicada pela editora Assírio e Alvim sob o título de *Morada*, sobre a coletânea, Joana Emídio Marques (2015), jornalista portuguesa, na esteira crítica de Gastão Cruz e Nuno Júdice apresentada anteriormente, leu o volume com a mesma lente que os críticos usavam para ler os poetas que voltavam suas poesias ao real cotidiano. A jornalista diz que o livro é “uma súmula de poemas bons e outros que poderiam ser mas não são”, sendo Rui Pires Cabral um dos poetas que “ambicionavam cartografar de forma naturalista o real urbano do fim do milénio”, utilizando termos em inglês sem que “isso acrescenta nada do poema”, para falar de experiências apenas pessoais, as quais “raramente ganham o carácter de experiências, ou seja, raramente se tornam conhecimento e memória”, tudo isso numa “toada monocórdia”, num “universo que nunca é mais do que aquilo que se vê, que não projeta o leitor para níveis de significação maiores, mais profundos”, utilizando uma “linguagem coloquial, exígua, uma linguagem reduzida à sua função pragmática”, fato comum, inclusive, aos “poetas sem qualidades”, já que neles “não saímos de uma ‘coisidade exaltada’”.

Como percebemos até aqui, a poesia de Rui Pires Cabral tem um pacto forte com o real, sem perder nunca a noção de que a poesia se faz com palavras e que as palavras, representam, de maneira muito incompleta, e sem serem, propriamente, o real. Não há a inocência de que o real possa ser reduzido a palavras, nem que as palavras possam conter a experiência empírica, o real é sempre mais complexo e inapreensível, “[t]alvez fosse um sítio ao qual não se pudesse regressar/porque quando falávamos os nossos olhos/não coincidiam com nenhuma palavra”¹⁴⁵, pois, “há qualquer coisa acima das palavras que não se deixa decifrar”¹⁴⁶, ou seja, não há uma crença de tentar descrever o real de maneira naturalista. Dado o pacto dessa poesia com o real, nem o poeta, nem o sujeito criado no texto, nem o próprio texto estão isentos das feridas que o real lhes imputa, sofrendo restrições, sofrendo com certas consequências.

¹⁴⁴ FLOYD, Pink. **The Final Cut**. In: *The Final Cut*. Columbia Records, 1983. 1 CD (44 minutos)

¹⁴⁵ CABRAL, Rui Pires. **I was made to love magic**. In: *Música Antológica e Onze Cidades*. Lisboa: Presença, 1997, p. 9

¹⁴⁶ CABRAL, Rui Pires. **Restaurante Polaco**. In: *Praças e Quintais*. Lisboa: Averno, 2003. p.13

Bauman (1998), em *O mal-estar da pós-modernidade*, compara Charles Dickens e Heidegger, chegando à conclusão de que, mesmo não fazendo sentido, nem sendo possível medir qual dos dois era mais sábio, Dickens era mais capaz de captar “a verdadeira experiência da história” de seu tempo, mesmo não sendo possível narrar seus romances com clareza, método e linearidade ou, em outras palavras, mesmo sendo impossível narrar, o romancista inglês o fez, mas o fez de maneira “confusa, retorcida e contorcida”, pois por estar em melhor “posição”, tentando manter-se “fiel à experiência” da vida real, não poderia captar de maneira melhor a experiência social, histórica e política de seu tempo que era, de fato, a do “retorcimento, da contorção e da confusão”. Temos, deste modo, mais uma manifestação da análise da forma como “conteúdo sócio histórico decantado”¹⁴⁷.

Retornando à crítica de Joana Emídio Marques, não parece forçado afirmar que a jornalista leu bem a obra de Rui Pires Cabral, mas não entendeu de todo o seu sentido, se os poemas de Rui “raramente ganham o carácter de experiências, ou seja, raramente se tornam conhecimento e memória”, o que é realmente verdadeiro e fácil de comprovar na leitura dos poemas, não parece um defeito de quem escreve, mas uma capacidade de quem, a partir de um ponto de vista propício, por ser cheio de falhas, através de uma subjetividade fragmentada, em tensão com os outros, em constante isolamento, solitária, estrangeira e não estrangeira, nativa e não nativa de todo lugar, consegue captar uma forte estrutura de sentimento de sua época. Como vimos na análise de poemas, o tempo não torna o sujeito mais sábio, mas, em geral, o torna cada vez menos capaz, a experiência que se retrata, quando nenhum fato vire experiência ou conhecimento, não é outra senão a própria experiência do “desaprendizado”, afinal, “[n]esta vida — é um facto — estamos sempre/ a desaprender coisas novas”.¹⁴⁸

O pacto com o real é uma escolha estética e ética, mas não parece tão livre assim, uma vez que, como nos ensina Jameson, já não há fora do sistema que regula quase a totalidade do mundo, então, estamos todos dentro do mesmo barco. É de dentro do mundo real e nele que se produz a obra de Rui Pires Cabral e dizer “o mundo real” não é dizer, aquele lugar sem tranca, nem mureta, no qual podemos nos locomover em total liberdade, totalmente sem fronteiras. O real de Rui Pires Cabral é bastante específico. É o real português e mais, é o real português inserido no contexto da organização(?) da Europa

¹⁴⁷ A formulação é de Adorno, lida em CEVASCO, M. E. B. P. S. **Momentos da crítica cultural materialista**, 2005. Disponível em: http://www.ciencialit.letras.ufrj.br/terceiramargemonline/numero12/vi.html#_edn1 Acesso em: 16 de agosto de 2015.

¹⁴⁸ Cabral, Rui Pires. **Fotografias**. In: *Praças e Quintais*. Lisboa: Averno, 2003. p.11

em torna da União(?) Europeia. A obra de Cabral formalizar (est)éticamente o que Roberto Schwarz propõe, não sem ironia, no título de seu livro *Que horas são?*; as obras, principalmente as mais recentes, do poeta vem, além de oferecer uma experiência poética e artística muito bem construída, dar testemunho do que é ser, e estar, sujeito em Portugal, dentro de uma classe social, “pequeno-burguês[a]” se quiser, não obstante que se isso fosse um crime e um impedimento, Chico Buarque de Hollanda nunca poderia ter escrito nada como “Pivete”, por exemplo; não se trata de analisar o homem e seus ideais, trata-se aqui de análise da obra, e esta, a de Rui Pires Cabral, ao tratar de breves narrativas pessoais, que como vimos não impede uma leitura bastante profunda e ampla, tudo isso sob uma face aparentemente singela, extrapola e capta também situações muito mais amplas e de interesse geral.

Ezra Pound, em trecho já citado, porém agora seria interessante ampliar a citação para adensarmos a análise, afirma que:

"Os artistas são as antenas da raça."

Você se interessa pela obra de homens cujas percepções gerais estão abaixo do nível comum? Eu temo que mesmo aqui a resposta não seja um redondo "Não". Há uma pergunta muito mais delicada: você se interessaria pela obra de um homem que é cego a 80% do espectro? A 30% do espectro? Aqui a resposta, curiosamente, é: sim SE... se suas percepções são hipernormais em qualquer parte do espectro ele pode ser de grande utilidade como escritor - embora talvez não de grande "peso". Eis onde entra o chamado gênio pá-virada. O conceito de gênio como próximo da loucura foi cuidadosamente fomentado pelo complexo de inferioridade do público. Um problema mais grave requer a analogia biológica: os artistas são as antenas; um animal que negligencia os avisos de suas percepções necessita de enormes poderes de resistência para sobreviver. Os nossos mais delicados sentidos estão protegidos, o olho por um alvéolo ósseo, etc. Uma nação que negligencia as percepções de seus artistas entra em declínio. Depois de um certo tempo ela cessa de agir e apenas sobrevive. Não há, provavelmente, nenhuma utilidade em dizer isso a pessoas que não podem vê-lo por si mesmas. Os artistas e os poetas indubitavelmente ficam excitados e "superexcitados" pelas coisas muito antes do público em geral. Antes de decidir se um homem é um louco ou um bom artista seria justo perguntar não somente se "ele está indevidamente excitado", mas se "ele está vendo algo que nós não vemos". Acaso o seu estranho comportamento não será motivado por ele ter sentido a aproximação de um terremoto ou farejado o fogo de uma floresta que nós ainda não sentimos ou cheiramos? Barômetros e anemômetros não podem servir de motores. (POUND, 2006, p. 77-78)

Sendo assim, tendo em mente a imagem do artista com antena, que capta os sinais “invisíveis” e transporta para que estes sinais ganhem forma de algum modo, e as palavras de Bauman acerca de Charles Dickens, que seguem mais ou menos na mesma direção,

cabe-nos voltar a vista com mais cuidado para uma das produções recentes do poeta, *Oh!Lusitania* (2014). Vimos que a subjetividade que vai ganhando contorno nos livros de Cabral revela-se fragmentada, isolada do e desejosa pelo outro, por um “tu”; vimos que quando o sujeito convive com alguém, sente-se, ainda assim, muitas das vezes, solitário, pois sendo parte do espetáculo, e este reúne os diferentes como separados; o sujeito, entre opostos, não parece mais poder optar por um, nem dele abrir mão, nem é estrangeiro, nem nacional(ista), mas também não deixa de ser um e outro, o caminho que se abre parece ser por uma via que ainda está dada, algo *in-between*, forjada de dentro das próprias contradições de nosso tempo, uma vez que, atualmente, as crises do sujeito não são passageiras, mas também não o vão matar, pois a crise é parte da vida, é parte do sujeito, não *está* com ele, ela *é* com ele, ele, em certa medida é também uma crise ambulante. A cronicidade, segundo Cazdyn (2012), é a nova forma hegemônica de experienciarmos a passagem temporal, ela regula a temporalidade e a dura ação do tempo no sujeito e na sociedade que, por sua vez, (de)forma esse sujeito. Um sujeito mais do tempo, e constante só na certeza que nunca está estanque, sempre mudando e rapidamente, que dos espaços pelo que passa, que vivendo *Longe da Aldeia* de seu nascimento, voltando já só como turista, percebe sua condição e se pergunta:

Atravesso há horas
um país chuvoso:
anoiteceu
não se vê ninguém nas aldeias. Contra
o seu escuro mistério.
estas casas são reais?
Nelas nasceu gente
que depois quis partir
para dizer, como eu,
não sou daqui, sou
*da hora que passa?*¹⁴⁹

¹⁴⁹ CABRAL, Rui Pires. **Welcome Break**. In: *Longe da Aldeia*. Lisboa: Averno, 2005. p. 15.

4.2- “And yet” ou “o caso Grego”

Oh! Lusitania (2014), como vimos, tem muitos aspectos que extrapolam a questão meramente pessoal, entretanto, há algo que ficou não proposto até agora, propositalmente. Proporemos agora, juntando alguns cacos.

A constituição física do livro já foi observada e analisada, cabe-nos olhar com atenção para outros aspectos. Rui Pires Cabral, português, europeu, autor contemporâneo, em sentido atribuído ao termo por Agamben, resolve escrever, ou melhor, montar um livro sobre o naufrágio de um navio em meados dos anos 1910; o poeta poderia ter escolhido qualquer navio, o próprio *Titanic* naufragou em 1912. O poeta, entretanto, escolhe fazer um livro que traz de volta a temática da primeira Guerra ao retomar uma história menos famosa que a do *Titanic*. O fato de retomar um fato passado, poderia apontar apenas para a importância da conexão temporal, de passado, presente e futuro e da necessidade de superar a alienação do pensamento histórico e historicizado, como já vimos. Isto já seria bastante em tempos de vidas que experienciam a sensação de um presente perpétuo, mas não é tudo.

O navio escolhido chamava-se, significativamente, e não por coincidência, *Lusitania*. Se o poeta cortou os versos do livro *The Last Voyage of the Lusitania*, o título, ele tirou da narrativa de viagem de Alfred Russel Wallace intitulada *The Malay Archipelago*, mais precisamente da sentença “Oh! Lusitania, how art thou fallen!”, em português, Oh! Lusitania (Portugal), como dacaíste!”, frase dita pelo narrador constatando a decadência portuguesa que antes havia construído fortes em territórios distantes dos seus e em 1861, época da narrativa, já não era mais a potência marítima que havia sido.

Se o poeta faz questão de mencionar na introdução de seu livro que Alfred Russel Wallace, quando escreveu a frase de onde tirou o título, “não estava a falar de nenhum navio”, não é uma informação vazia, que se possa desprezar. Talvez, o poeta também não esteja apenas falando de um naufrágio, homenageando as vítimas do *Lusitania*, não está apenas tratando de maneira apenas superficial o fato. O navio, o que o poeta também faz questão de deixar registrado na mesma introdução, foi “afundado por um torpedo **alemão** [grifo nosso] na primavera de 1915”.

Sobre o poder de revelação desse livro, que além de configurar uma subjetividade característica do tempo, como vimos, tudo isso no plano do indivíduo e da sua relação com o outro e com o mundo, dá a ver, no plano político, social e histórico, que há muitas

coincidências bastante surpreendentes na formação também da constituição econômica e política da Europa; o que nos leva a crer, não que o sujeito se (de)forme totalmente pela ação da realidade histórica, nem que a História se (de)forme por conta de ações individuais, mas que uma ação influa na outra e que o paralelismo na constituição de ambos não seja gratuito e nem mera coincidência de acasos.

Como já proposto, a União Europeia é a junção de países europeus em um bloco que, teoricamente, dividiriam interesses e se auxiliariam mutuamente, daí o termo “união”, entretanto, essa junção foi realizada “sob uma base exclusivamente econômica. De forma que não foram ignoradas apenas nossas raízes espirituais e culturais, mas também nossas raízes políticas e legais” (AGAMBEN, 2013)¹⁵⁰, além desse impulso de uma junção que se dá apenas via capital, sem levar em conta aspectos culturais, políticos e legais, ainda segundo Agamben (2013), “cada Estado europeu continua agindo de acordo com seu interesse egoísta”. Sendo assim, uma similaridade impressionante é percebida. Se o sujeito, por viver relações espetaculares numa sociedade espetacularizada, está unido ao outro, a um “tu”, em separado, como ensinou Guy Debord, as nações, no âmbito macro, também parece seguir lógica idêntica, estão unidas pelo nome “União”, mas na verdade, estão unidas, também elas, em separado.

A crise econômica, deflagrada na Grécia, que esse ano, 2015, toma proporções monstruosas e assustadoras, já estava formalizada, em 2006, pela captura sensível dos versos de Rui Pires Cabral, “o caso grego”, dizia o verso. Se hoje os rodapés não são, ainda, dispensáveis, pois o entendimento da situação é complexo, podemos perceber que no poema, em que uma narrativa pessoal e aparentemente superficial era toda a obra, já estava cifrado muitas questões que hoje estão em todos os jornais.

Se o sujeito poético de Rui Pires Cabral tem sua identidade construída de forma *in-between*, entre o estrangeiro e o nativo, não é sem surpresa que se lê em entrevista de Agamben (2013) que “[n]a Europa, a identidade de toda cultura está sempre nas fronteiras”, ou seja, as fronteiras não deixaram de existir, mesmo com toda a propaganda do mundo globalizado afirmando tal fato, além disso, o estudioso nos mostra que o que unia a Europa como tal era essa peculiaridade de uma identidade entre fronteiras, “uma peculiaridade que repetidamente se sobrepõe a fronteiras nacionais e culturais”. Uma vez que a União Europeia, liderada, nada mais, nada menos que pela **Alemanha**, baseia a junção através de laços meramente econômicos, a identidade europeia acaba sofrendo um abalo e essa “peculiaridade” corre sérios riscos, em suma, a identidade do Europeu, assim

¹⁵⁰ In: <http://blogdaboitempo.com.br/2013/07/17/a-crise-infundavel-como-instrumento-de-poder-uma-conversa-com-giorgio-agamben/>. Último acesso em 20/11/2015.

como a do sujeito poético construído por Rui Pires Cabral, fica um tanto imprecisa, vacilante e cambiante, ainda que estejam todos atados a suas próprias nacionalidades e à cidadania europeia, entretanto nem todos são europeus em igualdade, há europeus mais europeus que os outros; sobre Portugal, em relação à desigualdade, inclusive identitária dos membros da União Europeia, Boaventura de Sousa Santos aponta quanto à ilusão de Portugal se integrar totalmente dentro do bloco, segundo a qual se poderia crer que “estar com a Europa é ser como a Europa” (2011, p.26), já não ilude sequer nas aparências.

A crise, como também já vimos, do indivíduo já não é mais um período ruim, mas passageiro, é um estado permanente, em uma só palavra, crônica, a crise é parte da vida. Eric Cazdyn (2012), já citado em momento anterior, nos mostra em seu livro *The Already Dead – The New Time of Politics, Culture, and Illness*, como o tempo em nossa contemporaneidade tende a ser crônico e tudo o que se desenrolado no tempo, e no espaço, tende, também a se cronicizar. Se a crise, em períodos anteriores, era algo a ser superado, hoje se tornou algo com o qual devemos aprender a conviver, a crise é parte do sistema capitalista, afirma Cazdyn, e é constante; a crise verificada no sujeito criado poeticamente na obra estudada também é, de maneira análoga, em nível individual, crônica.

Ruy Braga (2012), sociólogo e professor no Departamento de Sociologia da USP, nos faz saber que “os países do Sul da Europa”, entre eles Espanha, Itália, Grécia e **Portugal**, “desenvolveram um déficit comercial crônico com a **Alemanha** [grifo nosso] após adotarem o euro em 2002”, o professor ainda nos conta que nos anos 2000 a Grécia consumia basicamente produtos alemães e era financiada por bancos de Frankfurt, que, coincidentemente, são alemães também. Uma vez que, ainda segundo informações de Ruy Braga, “o atual sistema financeiro está baseado em operações transnacionais que fundamentalmente objetivam criar capital fictício na forma de crédito” e a Grécia comprava e emprestava dinheiro da Alemanha, um dinheiro, que como toda ficção, não existe, fez da crise, além de crônica, uma consequência fatal e óbvia. E levando às últimas consequências, podemos dizer, em coro com Agamben (2013), que “[a] crise atual tornou-se um instrumento de dominação”. A união europeia, não é tão fraterna quanto o nome sugere. Isso estava sensivelmente cifrado em *Não há serviço de mesas*, no livro *Capitais da Solidão*, de 2006. Chamando a atenção, como que oracularmente, nos *Oráculos de Cabeceira*, de quem souber ver, ainda, que “estamos todos tão sós/ em toda a parte// e é quase dia”, seja o sujeito com o “tu”, seja a Grécia (ou a Itália, ou a Espanha, ou Portugal) com a União Europeia.

Ao formalizar a possibilidade de um olhar crítico para “o caso Grego” em seus versos, Rui Pires Cabral nos instiga a buscar entender o “caso” mais de perto, a tentar

decifrar os tantos rodapés. Boaventura de Sousa Santos, novamente, é quem nos ajuda a compreender algumas questões fundamentais. Para o sociólogo, “[o] maior problema da Europa não é a Grécia. É a Alemanha”, pois “o problema alemão sempre foi o de ser grande demais para a Europa e pequeno demais para o mundo”, a solução para conter a Alemanha, em 1945, após o fim da guerra, foi justamente dividi-la em duas, o que durou nos anos de Guerra Fria, divisão que tem seu fim em 1989, com a derrubada do muro de Berlim (SANTOS, 2015). A reunião alemã não se fez por meio de uma reestruturação ou através da criação de um novo Estado, o que houve foi, tudo isso ainda segundo Boaventura, a ampliação da Alemanha Ocidental e pelo sistema, capitalista, que nela vigorava. Anteriormente, em 1957, uma nova e definitiva forma de contenção da Alemanha Ocidental parecia ter sido encontrada através da criação justamente da Comunidade Econômica Europeia, que veio a se tornar União Europeia, o que funcionou bem enquanto a Alemanha estava dividida, a partir do momento em que o país se reúne, a autocontenção imposta pela nova Comunidade dependeria quase que exclusivamente do esforço da própria Alemanha, assim como o bom (e justo) funcionamento da União Europeia dependeria desta mesma contenção (SANTOS, 2015). Ao fim de seu artigo¹⁵¹, o sociólogo português afirma que a “a importância transcendente da crise grega é a de revelar que o terceiro pilar [a capacidade da Alemanha se conter] também ruiu. Sendo assim, para o futuro afirma que “[o]s gregos e, daqui em diante, todos os europeus pagarão caro por não serem alemães. Isto, a menos que a Alemanha seja democraticamente contida pelos países europeus” (SANTOS, 2015).

Enquanto as populações dos países endividados vão pagando o preço para que os bancos europeus¹⁵², centrais, entre eles bancos alemães, se salvem, as ilusões vão se perdendo e a face feia do capitalismo atual, o financeiro, vai se mostrando abertamente. Slavoj Žižek chama atenção para outro aspecto fundamental do “caso Grego” o que nos traz de volta à obra *Oh!Lusitania*, se é que saímos dela em algum momento, na qual o fundo preto e vermelho ganha nova significação ao estar por trás dos fragmentos de fotografias, falta apenas um amarelo para a bandeira Alemã estar completa.

¹⁵¹ SANTOS, BOAVENTURA DE SOUSA. **A Alemanha como problema**. Em 23/07/2015 In: <https://www.publico.pt/mundo/noticia/a-alemanha-como-problema-1702803>

¹⁵² “Acrece que, em cada país, a solução da crise para uns pode significar o seu agravamento para outros. Sempre que a crise é causada pelo capital financeiro, a transparência da distribuição dos custos e dos benefícios de uma dada solução é particularmente evidente. Por exemplo, no dia seguinte ao pedido de ajuda financeira externa por parte do governo português, as cotações bolsistas dos bancos portugueses subiram e, com elas, as expectativas do setor bancário. Isto ocorreu no exato momento em que se decretou o empobrecimento da grande parte dos portugueses.” (SANTOS, 2011, p. 17)

O filósofo esloveno, Žižek, chama a atenção para que não percamos a visão do todo, fazendo, assim, um grande esforço para subverter uma das características de nosso tempo apontada por Jameson, a saber, o enfraquecimento da historicidade, da nossa capacidade de relacionar o que acontece no cotidiano rebaixado de todo hora com a marcha ampla da História. Žižek afirma:

[n]ós, da Europa Ocidental gostamos de olhar para a Grécia como se fôssemos observadores distanciados que acompanhavam, com compaixão e simpatia, o suplício de uma nação empobrecida. Esse confortável ponto de vista repousa sobre uma ilusão fatídica. Verdade é que o que se passa na Grécia nessas últimas semanas nos diz respeito a todos: o que está em jogo é o futuro da Europa. Portanto, quando lemos sobre a Grécia desses dias, não nos esqueçamos que, como diziam os antigos, *de te fabula narratur* [a fábula fala de ti]; (Žižek, 2015)¹⁵³

A crise não é um “caso Grego” apenas, é um caso maior, europeu, mundial e sistêmico, conforme vimos, uma vez sistêmica, a crise é vivida, experienciada e analisada de maneira diversa em cada país, entretanto suas motivações extrapolam o nível nacional, o que gera uma questão complexa e muito difícil, se a experiência da crise é vivida individualmente por cada sujeito, ainda que estes sofram interferência desta experiência em seu grupo social, e os grupos sociais estejam vinculados a uma determinada nação que toma decisões e medidas anti-crise, muitas vezes, em nível nacional, somente em nível global a crise poderia ser resolvida, e não remendada. Boaventura Sousa Santos (2011) afirma:

É um momento de perigo que partilhamos com muitos dentro e fora da Europa. Esse perigo tem dimensões urgentes e muito nossas mas, apesar disso, o seu sentido pleno reside num horizonte de dilemas e desafios que em muito nos superam, um horizonte onde as urgências do agir já se confundem com o imperativo de mudar de civilização que, certamente, não se cumprirá amanhã (2011, p. 11).

Rui Pires Cabral, em seu fazer artístico, figura, um submarino alemão, lembrando, que um submarino se move sorrateiramente sob a superfície da água, não se vê tão facilmente, afundando um navio, o *Lusitania*, não parece memorialista a referência. Se com ou sem

¹⁵³ In: <http://www.ihu.unisinos.br/noticias/544342-atenas-e-o-possivel-retorno-da-politica>. Último acesso em 04/01/2016.

consciência disso, pouco importa, fato é que o poeta capta que “o temporal/ da noite passada derrubou a cerca comum/ do quintal – e os vizinhos, agora visíveis,/ estão sentados de costas para a janela,/ em roupão.”¹⁵⁴ Ele, enquanto sujeito poético, e empírico e Portugal, enquanto nação, estão implicados e sofrem as consequências do que o mundo em ruína impõe, do que a União Europeia inflige a seus membros “menos iguais”.

Muitas especulações existem no âmbito da teoria de como se pode acabar com essa crise, Agamben sugere que precisamos “restaurar o significado da palavra ‘crise’, como um momento de julgamento e de escolha”, ou seja, devemos, ou antes, os europeus devem, agir, tomar uma decisão, sair da angústia crônica e que talvez a solução para a crise venha através da revalorização da cultura e da política sobre a economia, segundo ele, “[a] velha Europa pode justamente fazer uma contribuição decisiva ao futuro aqui”, portanto, além de propor a revalorização da cultura e da política como amalgama, chama atenção para a temporalidade, o passado, segundo ele, deve ser revisto, repensado, servindo de lição, experiência, para no presente, “aqui”, mudar o futuro que virá, de certo. Sendo assim, esse movimento, tiraria também as pessoas e as nações da paralisia crônica, do presente perpétuo.

Porém, as propostas de mudança surgem no âmbito da teoria e é bom que assim, seja. Pepetela, em visita à São Paulo, palestrou na Universidade de São Paulo e disse uma frase que me marcou muito. Disse ele, e aqui vai sem registro preciso de data, pois só restou a memória e a anotação em uma folha de caderno, mas foi em maio de 2012, que “aos escritores cabia perceber e captar criticamente as mazelas de seu tempo, ao políticos resolvê-las”. Rui Pires Cabral, pelo que pudemos perceber capta sensível e poeticamente e em vários níveis de escrita, leitura e interpretação, como buscamos assinalar nessas páginas que, enfim, se encerram, pois é poeta, não político, e é bom que assim seja.

A seu modo, Rui Pires Cabral mantém sua resistência mínima, seu “lume” contra o “bréu” que nos rodeia, sem a inocência do heroísmo tolo, nem o entreguismo derrotista, segue publicando, com bastante frequência, é verdade, mas a urgência de dizer não é, ela mesma, também característica do nosso tempo? O poeta português segue ativo e “[s]e desunh[a]// para [s]e manter à tona,/ nos versos como na vida)”, captando, por baixo da aparência simples e superficial que seus versos por ventura apresentem, estruturas profundas de um sujeito bastante contemporâneo e da sociedade, para não repetir “real”, em que este está inserido e na qual (sobre)vive.

¹⁵⁴ CABRAL, Rui Pires. **All the Best deals**. In: *Longe da Aldeia*. Lisboa: Averno, 2005. p. 25.

Se é verdade que “a poesia, assim reunida, de Rui Pires Cabral, revela toda uma ilusão de objectividade, de transparência que faz sempre sucesso em tempos de conformismo mas que desilude quem procura na poesia alargar os limites do (seu) mundo” (MARQUES, 2015), precisamos urgentemente de mais poetas iludidos, conformados e decepcionantes.

4.3- “Então, recomeça”¹⁵⁵

Vi o fim chamando o princípio pra poderem se encontrar¹⁵⁶

Sistematizando; nesta dissertação, vimos, capítulo um, que o sujeito poético construído através dos versos de Rui Pires Cabral tem um modo de experienciar o mundo, considerando o que ainda é possível converter em experiência, bastante tenso, conflitivo, o que lhe faz ver o mundo, as relações pessoais, seu próprio lugar, enquanto sujeito, de maneira bastante pessimista e desencantada. Este olhar pessimista, que vê o que há de mais falho, o que há de “trevas” nas “luzes” que a propaganda do mundo globalizado afirma ser a única verdade existente, existe devido à sua postura (est)ética de *contemporâneo*, segundo a definição de Agamben (2009), postura essa que permite e impõe que o sujeito, a um só tempo, esteja inteiramente dentro de seu tempo, e sujeito a suas contradições, e deste afastado, mas este afastamento é crítico e não complacente, não uma fuga, que é, no mais, impossível, como vimos.

Vimos como este aspecto de contemporaneidade, que abre para a possibilidade de uma leitura da obra muito em relação às questões sociais, históricas e políticas da época em que foi escrita, uma vez que através da *forma* literária o poeta, Rui Pires Cabral, capta, poeticamente, aspectos sócio históricos que decantam em seus versos, o que, por sua vez, nos permite aproximar esse mecanismo formal que traz ganhos estéticos e críticos tanto para a literatura quanto para a realidade de obras de outros artistas que também conseguem formalizar experiências subjetivas e sociais de suas épocas; nesta dissertação citamos poucos, Baudelaire, Warhol e Machado de Assis, entretanto, se olharmos com atenção, muitas obras e artistas podem nos ensinar muito sobre questões literárias e da realidade propriamente dita.

Analizamos poemas dos primeiros livros de Rui Pires Cabral, observando como se dá a transição traumática do sujeito que passa de um contexto rural para um contexto urbano e globalizado. Percebemos como a transição é tensa e problemática, não apenas pela transição de um modo de vida menos veloz e mais pessoal, mas principalmente pela inserção desigual das partes envolvidas (nações) no projeto global, uma vez que se a lógica que regula o mundo, a do capitalismo financeiro, é a mesma e atinge em maior ou

¹⁵⁵ Verso de poema-colagem do livro *Álbum* (2013). Referência: CABRAL, Rui Pires. *Álbum*. Lisboa: Nenhures, 2013

¹⁵⁶ SEIXAS, Raul e NOVA, Marcelo. **Banquete de Lixo**. In: *Panela do Diabo*. WEA, 1989. 1 CD (42:13 minutos)

menor grau os todos os lugares do mundo, a resposta dos membros participantes não é a mesma, bem como não são as mesmas as consequências.

Logo na sequência, pudemos delinear outro aspecto desse sujeito feito no poema, seu olhar, pessimista, é também alegórico; uma vez que este sujeito não pode negar seu mundo e sua posição precária dentro dele, não podendo, por conseguinte, retirar a poesia deste mesmo âmbito, utiliza-se do olhar alegórico para conseguir, ainda, “surpreender alguma beleza no mundo reificado e virtualizado” (MARTELO, 2007, p.99), é justamente através “da contemplação de um ‘fragmento’ subitamente significativo que se produz o olhar do alegorista” (2007, p.99), em Rui Pires Cabral, as breves narrativas que revelam o interesse do olhar do sujeito para as coisas menores, sem importância, ditas banais, são os fragmentos que tornam a ter sentido, que competem, para perder, é verdade, com os grandes sentidos impostos e pré-concebidos de um mundo onde tudo já parece “predestinado” (SANTOS, 2011).

No capítulo dois, vimos como esse sujeito que embora consiga, ainda, encontrar e atribuir sentidos que encontra nos vãos deixados pelo olhar e gosto hegemônicos, não pode de modo algum se pôr livre das restrições de seu tempo, sendo assim, se a convivência com o mundo é difícil, o contato com os outros sujeitos, também em conflito com suas realidades, não é menos complicado. Observamos como o sujeito, ao mesmo tempo necessita angustiadamente do outro, de um “tu”, entretanto, as relações são ásperas e efêmeras, ao fim, quando o contato com o outro se revela falido, a solidão anterior, não apenas não se desfaz, como se intensifica, caracterizando o sujeito como um indivíduo, já ele cindido consigo mesmo, fragmentado, insular. A solidão não é uma condição passageira, mas um traço característico do sujeito que não *está* sozinho, *é* sozinho. Sujeito que como não encontra uma comunidade da qual faça parte de maneira efetiva, também não encontra aquilo que sente como sendo seu lar, ficando eternamente condenado ao deslocamento, às viagens, às buscas por essa *morada* perdida ou só idealmente imaginada.

Como vimos, a infância surge nos poemas justamente para complexificar esta questão da unidade e do lar perdidos, que são vistos com ironia, desconfiança pelo próprio sujeito, que parece pressentir que quando nasceu, já toda essa ilusão estava, de partida, perdida. O que é sintomático, pois a crise do sujeito que estudamos nesta dissertação diz respeito a muito mais questões do que só a ele mesmo, a crise que toma a forma de um sujeito fragmentado, pessimista, isolado, solitário, perdido nos caminhos e em eterno movimento e constante reconstrução, está intimamente ligada a crises maiores, que extrapolam o âmbito individual e subjetivo, é neste ponto que percebemos que o sujeito

em conflito nos revela que em relação à política e à economia “o diagnóstico da crise deixa de ser português”, assim como deixa de ser individual, “para passar a ser europeu e mesmo mundial” (SANTOS, 2011, p.54), para passar a ser coletivo.

Estabelecida esta relação entre as crises, entramos, no capítulo três, na análise de como essa subjetividade fragmentada e com todas as características analisadas aponta para questões muito importantes e delicadas sobre nosso presente histórico. Se o mundo está organizado de maneira global, e a lógica que regula a todos é a mesma, recebendo respostas diversas de cada membro do sistema como tal, a crise de Portugal e da Europa também nos diz respeito, enquanto brasileiros¹⁵⁷, pois se a crise é sistêmica e estamos dentro do sistema, devemos estar, também atentos para o nosso futuro em mundo regulado pelo e para o capital financeiro, no qual as pessoas pagam as dívidas para que os bancos sobrevivam, para que o sistema se mantenha.

Neste capítulo, após um breve panorama da produção poética de Rui Pires Cabral entre os anos 2012 e 2014, no qual, através da apreciação técnica da diferença entre os conceitos de “colagem”, mais específico, e “*collage*”, mais amplo, pudemos compreender uma coerência criativa interna da obra do poeta, analisamos, de maneira superficial, com a intenção de levantar aspectos que seriam depois essenciais para a conclusão desta dissertação, duas obras deste período, *OH!Lusitania* (2014) e *Broken* (2013), já pensando sobre a retomada do tema das guerras mundiais dentro do atual contexto literário e político do mundo, principalmente de sua porção europeia. Fica proposto que a própria rememoração de fatos traumáticos, relacionados às guerras, já seria um grande passo artístico no sentido da reflexão acerca da desumanização operada em nome do progresso, entretanto, já fica sugerido que o alcance crítico dessa retomada temática vai ainda além.

No último capítulo, analisamos de maneira mais contextualizada e profunda o livro *Oh!Lusitania* (2014), pensando na posição do poeta como “antena da raça” (POUND, 2006), outro modo de dizê-lo contemporâneo (AGAMBEN, 2009), o que o torna capaz de figurar como a crise está presente, não apenas nas relações do sujeito para consigo mesmo, do sujeito para com um “tu”, mas também nas relações entre as nações participantes das intrincadas relações econômicas e de poder. A obra de Rui Pires Cabral,

¹⁵⁷ Lembrando o que nos conta Boaventura de Sousa Santos(2011) sobre a relação da crise entre o povo e os bancos portugueses, não parece coincidência que em 2015, no Brasil, mesmo durante a crise, os bancos continuavam lucrando tranquilamente; “[e]nquanto a indústria recuou mais de 6% no primeiro semestre e o comércio registrou a maior queda nas vendas desde 2003, o lucro dos bancos bateu recordes. Somados, os ganhos dos quatro maiores bancos cresceram mais de 40% no primeiro semestre, na comparação com os primeiros seis meses de 2014.” In: <http://g1.globo.com/economia/negocios/noticia/2015/08/mesmo-diante-de-crise-lucro-dos-bancos-nao-para-de-crescer.html>

a de 2014 em específico, e toda ela em conjunto, nos chama a atenção para aspectos fundamentais da atualidade, nos faz perceber quanto o “caso Grego” não é apenas “Grego”, nem como é só também “o caso Português”, mas é o caso Europeu, ou antes de tudo, o caso mundial, a questão é que enquanto uns enfrentam a crise como potências centrais, como no caso da Alemanha, outros enfrentam como nações semi ou periféricas, ainda que dentro da própria Europa.

A obra de Rui Pires Cabral, que perpassa a transição dos séculos XX e XXI, é não somente um testemunho poético coerente, amplamente significativo, fecundo em possibilidades analíticas, mas, em mesmo grau de importância, um testemunho vivo sobre nossos dias, um alerta que nos convoca para uma tomada de atitude no presente, em um mundo em declínio, no qual o progresso deixou, e deixa a cada dia, consequências aterradoras. A este alerta e a esta obra, devemos estar atentos, enquanto, “ainda não é tarde”¹⁵⁸.

¹⁵⁸ CABRAL, Rui Pires. <<**Ainda não é tarde**>>. In: *Oráculos de Cabeceira*. Lisboa: Averno, 2009. p. 38.

5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. **The culture Industry: selected Essays on Mass Culture by Theodor W. Adorno.** Org.: J. M. Bernstein. Londres: Routledge, 1991.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo.** In: O que é o contemporâneo? e outros ensaios. Chapecó: Argos, 2009.

_____. **A crise infundável como instrumento de poder: uma conversa com Giorgio Agamben.** In: <http://blogdaboitempo.com.br/2013/07/17/a-crise-infundavel-como-instrumento-de-poder-uma-conversa-com-giorgio-agamben/>

AITA, Elis Bertozzi e FACCI, Marilda Gonçalves Dias. **Subjetividade: uma análise pautada na Psicologia histórico-cultural.** Psicol. rev. (Belo Horizonte) [online]. 2011, vol.17, n.1, pp. 32-47. ISSN 1677-1168.

ALVES, Ida. **Poesia e paisagem urbana: diálogos do olhar.** In: *Literatura e Paisagem em diálogo.* Org: Carmem Negreiros; Masé Lemos; Ida Alves, Rio de Janeiro: Edições Makunaima, 2012.

ANDERSON, Perry. **Berlusconização da política.** In: *Piauí* nº95, agosto de 2014.

ARCHER, Michael. **Arte Contemporânea- Uma história Concisa.** Trad. Alexandre Krug. 2ªed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

AZEVEDO, Luiz Carlos de Moura. **Rui Pires Cabral: Memória e Construção da Identidade Íntima do Sujeito, Na Poesia Portuguesa da Virada do Século XX para o XXI.** In: <http://www.fflch.usp.br/dlcv/lport/pdf/slp09/10.pdf> . Última consulta em 05/08/2011.

BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a modernidade - o pintor da vida moderna.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

BAUMAN, Zygmunt. **Amor líquido – sobre a fragilidade dos laços humanos.** Tradução: Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

_____. **Vida Líquida.** Tradução: Carlos Alberto Medeiros. 2ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

_____. **Modernidade Líquida.** Tradução: Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BARBOSA, João Alexandre. **As ilusões da modernidade.** São Paulo: Perspectiva, 2005.

BECKETT, Samuel. **Nohow on: three novels.** Nova York: Grove Press, 1996.

BENJAMIN, Walter. **Sobre Alguns Temas em Baudelaire**. In: *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989. Obras escolhidas, v. 3.

_____. **A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica**. In: *Magia e Técnica, Arte e Política. Ensaio Sobre Literatura e História da Cultura*. Obras Escolhidas. Vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENNET, Andrew and ROYLE, Nicholas. **Introduction to theory and criticism**. In: <http://lowres.uno.edu/classes/litcrit/intro-greeks.pdf>

BORGES, Jorge Luis. **Esse Ofício do Verso**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

CABRAL, Rui Pires. **Geografia das estações**. Vila Real: Edição de autor, 1994.

_____. **Música antológica & onze cidades**. Lisboa: Presença, 1997.

_____. **Praças e Quintais**. Lisboa: Averno, 2003.

_____. **Longe da Aldeia**. Lisboa: Averno, 2005.

_____. **Capitais da Solidão**. Vila Real: Teatro de Vila Real, 2006.

_____. **Portugal, 0**. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2007.

_____. **Oráculos de Cabeceira**. Lisboa: Averno, 2009.

_____. **A super-realidade**. Lisboa: Língua Morta, 2011.

_____. **A flecha negra**. In: *GRISU*, n.º 1. Guimarães:Grisu, 2012.

_____. **Biblioteca dos Rapazes**. Lisboa: Pianola, 2012.

_____. **Broken**. Lisboa: Paralelo W, 2013.

_____. **Stardust**. Lisboa: Nenhures, 2013.

_____. **Álbum**. Lisboa: Nenhures, 2013.

_____. **Oh! LUSITANIA**. Lisboa: Paralelo W, 2014.

_____. **A flecha negra**. In: *GRISU*, n.º 1. Guimarães: Grisu, 2012. p.30

_____. **Elsewhere/Alhures**. Lisboa:não (edições), 2015.

CABRAL, Rui Pires e GOMES, Daniela (org). **Nós os desconhecidos**. Averno, 2012.

CABRAL, Rui Pires *et al.* **Ruindade**. Porto: Edições 50kg, 2012.

CANCLINI, Néstor García. **Diferentes, desiguais e desconectados**. Tradução: Luiz Sérgio Henriques. 3ed., Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

CAMUS, Albert. **O homem revoltado**, tradução: Valerie Rumjanek, Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2011.

CASTORIADIS, Cornelius. **Para si e subjetividade**. In: A. Pena-Vega & E. P. do Nascimento (Orgs.), *O pensar complexo. Edgar Morin e a crise da modernidade*. Rio de Janeiro: Garamond, 1999.

CAZDYN, Eric. **The Already Dead**. Durhan and London: Duke University Press, 2012.

CEVASCO, Maria Elisa. **Cultural Studies: a Brazilian Perspective**. São Paulo: Departamento de Letras Modernas/FFLCH/USP. (Working Papers in British Studies), 2001.

_____. **Imagining a Space that is Outside- An interview with Fredric Jameson**. Por e-mail.

COLLOT, Michel. **Pontos de vista sobre a percepção de paisagens**. Tradução: Denise Grimm. In: *Literatura e paisagem em diálogo*. Org: Carmem Negreiros; Masé Lemos; Ida Alves, Rio de Janeiro: Edições Makunaima, 2012.

CRUZ, Gastão e MAFFEI, Luis. “Entrevista com Gastão Cruz”. In: <http://www.maxwell.lambda.ele.puc-rio.br/acessoConteudo.php?nrseqoco=17238>

DAL FARRA, Maria Lúcia. **Rui Pires Cabral ou a Poética Andeja**. In: *Poemas de Rui Pires Cabral*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2007.

DEBORD, Guy. **A Sociedade do Espetáculo**. Tradução: *mobilis in móbile* – Francisco Alves e Afonso Monteiro. Lisboa: Edições Antipáticas, 2005.

EAGLETON, Terry. **As Ilusões Do Pós-Modernismo**. Tradução: Elisabeth Barbosa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

EWALD, Ariane Patrícia e SOARES, Jorge Coelho. **Identidade e subjetividade numa era de incerteza**. In: *Estudos de Psicologia*, Natal, [online] v.12, n.1, pp. 23-30, 2007.

FERRAZ, Maria Nelida Sampaio. **A crise do pensamento: o sujeito na modernidade**. In: *Logos*. Rio de Janeiro, v.12, n.1, p.18-22, 2000.

FERREIRA, António Manuel. **Sinais de ruína na poesia de Joaquim Manuel Magalhães**.

FILHO, Raul Albino Pacheco. **Drogas: Um mal-estar na cultura contemporânea.** In: <http://www.psicologia.org.br/internacional/pscl6.htm>. Último acesso em 8/07/2011.

FILMER, Paul. **A estrutura do sentimento e das formações sócio-culturais: o sentido de literatura e de experiência para a sociologia da cultura de Raymond Williams.** Tradução: Leila Curi Rodrigues Olivi. In: *Estudos de Sociologia*, Araraquara, v.14, n.27, p.371-396, 2009.

FONSECA, Aline Karen. **Collage: a colagem surrealista.** Revista Educação, volume 04, n. 01, 2009, pp: 54-64.

FOSTER, Hal. **O retorno do real: A vanguarda no final do século XX.** Tradução: Célia Euvaldo. São Paulo: Casac Naify, 2014.

FREITAS, Manuel. **Tempo dos Puetas.** In: *Poetas sem Qualidades*. Lisboa: Averno, 2002.

_____. **Escudos Humanos.** In: *A flor dos terremotos*. Lisboa: Averno, 2005.

FREUD, Sigmund. **A interpretação dos sonhos (I),** In: *Obras Completas* vol. IV, Rio de Janeiro: Imago, 1972.

_____. **O poeta e o fantasiar.** In: *Escritos sobre literatura*. São Paulo: Hedra, 2014.

FRIAS, Joana Matos. **Apesar das ruínas, tanto tempo nenhum: Joaquim Manuel Magalhães, Luís Quintais e Rui Pires Cabral.** In: *e-lyra.*, nº 6. Instituto De Literatura Comparada Margarida Losa: Portugal, pp. 241-262, 2015.

GAVIN, James. **No fundo de um sonho: a longa noite de Chet Baker.** In: http://books.google.com.br/books?id=9mJ3E3jrWUsC&pg=PA12&lpg=PA12&dq=35+peessoas+enterro+de+chet+baker&source=bl&ots=dvaltT3eO4&sig=v5XCuxWs89_i5VUewO-YrsKmU4g&hl=pt-BR&ei=1MNoToHyJofu0gGUptXCCw&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=2&ved=0CB4Q6AEwAQ#v=onepage&q=35%20peessoas%20enterro%20de%20chet%20baker&f=false

GIRELLI, Luciana Silvestre. **A lógica cultural do capitalismo contemporâneo a partir da obra de Fredric Jameson.** In: *Revista café com sociologia*. Vol.4, Nº1. Jan.- abr. 2015

GUATTARI, Felix. **A restauração da paisagem urbana.** In: *Revista do Patrimônio Histórico Artístico Nacional*, nº24. Cidadania: Rio de Janeiro, 1996.

GUIMARÃES, F. **Em direção ao fim do século.** In: *GUIMARÃES, F. A poesia contemporânea portuguesa – do final dos anos 50 aos anos 90.* 2ª ed. Vila Nova de Famalicão: Quasi, 2002.

HARVEY, David. **The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Social Change.** Oxford, Blackwell, 1989.

HARVEY, David. **Condição Pós-moderna.** 6. ed. São Paulo: Loyola, 1996.

HUXLEY, Aldous. **As portas da percepção: Céu e inferno.** São Paulo: Globo, 2002.

JAMESON, Fredric. **Cognitive Mapping.** In: *The Jameson Reader.* ed. M. Hardt and Kathi Weeks. Malden: Blackwell, 2005.

_____. **Culture and Finance Capital.** In: *The Jameson Reader.* ed. M. Hardt and Kathi Weeks. Malden: Blackwell, 2005.

_____. **Notes on Globalization as Philosophical Issue.** In: *The Jameson Reader.* ed. M. Hardt and Kathi Weeks. Malden: Blackwell, 2005.

_____. **Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism.** In: *The Jameson Reader.* ed. M. Hardt and Kathi Weeks. Malden: Blackwell, 2005.

JÚDICE, Nuno. **Viagem por um século de Literatura Portuguesa.** Lisboa: Relógio D'água, 1997.

KUNKEL, Benjamin. **Indecision.** New York: Random House, 2005.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura: um conceito antropológico.** 24ed., Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

LUKÁCS, G. **História e consciência de classe: estudos de dialética marxista.** Trad. Telma Costa; Revisão Manuel A. Resende e Carlos Cruz – 2º Edição, Rio de Janeiro: Elfos Ed.; Porto, Portugal, Publicações Escorpião, 1989.

MAFFEI, Luis. **Agora a dizer de agora, um esboço contemporâneo.** In: *Poetas que interessam mais: leituras da poesia portuguesa pós-Pessoa.* Org: Ida Alves, Luiz Maffei. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2011

_____. **Política em poesia no avesso da publicidade: Uma leitura de Manuel de Freitas.** In: *Revista MOARA*, n.39, p.243-259, jan./jun. 2013, Estudos Literários.

MAGALHÃES, Joaquim Manuel. **Os Dois Crepúsculos.** Lisboa: A Regra do Jogo. 1981.

MÁRAI, Sándor. **As brasas**. Tradução: Rosa Freire d'Aguilar. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

MARQUES, Joana Emídio. **Rui Pires Cabral, a eterna adolescência dos poetas sem qualidades**. In: <http://observador.pt/2015/03/31/rui-pires-cabral-a-eterna-adolescencia-dos-poetas-sem-qualidades/>

MARTELO, Rosa Maria. **Vidro do mesmo vidro- Tensões e deslocamentos na poesia portuguesa depois de 1961**. Porto: Campo das Letras, 2007.

_____. **Vidro do mesmo vidro- Veladas transparências (O olhar do alegorista)**. Porto: Campo das Letras, 2007.

_____. **Alegoria e autenticidade (a propósito de alguma poesia portuguesa recente)**. In: *Subjetividades em Devir: Estudos de poesia moderna e contemporânea*. Rio de Janeiro: 7letras, 2008.

_____. **Tensões e Implicações entre Poesia e Resistência na Contemporaneidade Portuguesa**. In: *e-lyra*. Porto, n.2. <http://www.elyra.org/index.php/elyra/issue/view/3>

_____. **Fim do Mundo/ Reiniciar**. In: *e-lyra*. Porto, n.5. Instituto De Literatura Comparada Margarida Losa: Portugal, pp. 9-19, 2015.

MUYLAERT, Elizabeth. **A atualidade da autobiografia**. In: *Logos. Rio de Janeiro*, v.12, n.1, p.30-33, 2000.

NAVA, Luís Miguel. **Ensaaios Reunidos**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

OEHLER, Dolf. **Terrenos Vulcânicos**. Tradução: Samuel Titan Jr., Márcio Suzuki, Luís Repa e José B. Ferreira. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

OSÓRIO, Julia Telésforo. **A Pausada Contemporaneidade de Rui Pires Cabral**. Orientador: Alckmar Luiz dos Santos, Florianópolis, 2013.

PAES, José Paulo. **WCW: a arte de ficar em casa**. In: *PAES, José Paulo (sel, tradução e estudo crítico). William Carlos William. Poemas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

PAZ, Octavio. **A consagração do instante**. In: *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

PESSOA, Fernando. **Obra poética**. Org.: Maria Aliete Galhoz. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1985.

PLATÃO. **A República**. 6º ed. São Paulo: Atena, 1956.

POUND, Ezra. **ABC da literatura**. São Paulo: Cultrix, 2006.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Portugal- Ensaio contra a autoflagelação**. São Paulo: Cortez, 2011.

_____. **A Alemanha como problema**. In: <https://www.publico.pt/mundo/noticia/a-alemanha-como-problema-1702803>

_____. **A saída limpa... da Europa**. In: <https://www.publico.pt/politica/noticia/a-saida-limpada-europa-1636214>

SCHWARZ, Roberto. **A carroça, o bonde e o poeta modernista**. In: *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

_____. **“A lata de lixo da história”**. In: <http://revistapiaui.estadao.com.br/edicao-91/questoes-de-cultura-politica/a-lata-de-lixo-da-historia>

_____. **Prefácio**. In: *Um Mestre na periferia do capitalismo*. 2ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____. **A viravolta machadiana**. In: *Martinha versus Lucrecia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

SIMMEL, Georg. **A metrópole e a vida mental**. In: *O fenômeno urbano*. Org. VELHO, O. G. – Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

STREECK, Wolfgang. **Como vai acabar o capitalismo?** In: <http://revistapiaui.estadao.com.br/edicao-97/tribuna-livre-da-luta-de-classes/como-vai-acabar-o-capitalismo>

TABAROVSKY, Damian. **Literatura de izquierda**. Rosario: Beatriz Viterbo, 2004.

TANIS, Bernardo. **Circuitos da solidão : entre a clínica e a cultura**. São Paulo : Casa do Psicólogo : FAPESP, 2003.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura e Materialismo**. Tradução: André Glaser. São Paulo: Unesp, 2011.

_____. **Marxismo e Literatura**. Tradução: Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

WOOD, James. **A mecânica da ficção**. Lisboa: Quetzal, 2010.

ZUKIN, Sharon. **Paisagens urbanas pós-modernas: mapeando cultura e poder**. In: *Revista do Patrimônio Histórico Artístico Nacional*, nº24. *Cidadania: Rio de Janeiro*, 1996.

Sites:

<http://desconcertos.wordpress.com/2008/08/23/no-fundo-de-um-sonho-a-longa-jornada-de-chet-baker/>

<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u29544.shtml>

http://pt.wikipedia.org/wiki/Chet_Baker

<http://pt.wikipedia.org/wiki/Suvenir>

<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/equilibrio/177026-medo-de-ficar-so.shtml>.

<http://www.youtube.com/watch?v=-xL8rE9DT4g>

http://www.youtube.com/watch?v=SY9YaQF_Rt0&feature=related

<https://sites.google.com/site/sbgdicionariodefilosofia/subjetivismo-subjetividade>

6. ANEXOS

1. Prefácio à Antologia “Poetas Sem Qualidades”

O TEMPO DOS PUETAS

“Des temps nouveaux venaient de commencer (il en commence à chaque minute): à temps nouveaux, style nouveau!”

ROBERT MUSIL, *L’Homme Sans Qualités* (trad. Philippe Jaccottet)

A um tempo sem qualidades, como aquele em que vivemos, seria no mínimo legítimo exigir poetas sem qualidades. Curiosamente, estes últimos parecem ser, não apenas uma espécie rara, como pouco apreciada. Sinal dos tempos, poder-se-ia concluir, evocando de passagem a *distração* fundamental que caracteriza, segundo Walter Benjamin, os apetites das massas¹⁵⁹. Foi ainda Benjamin um dos primeiros a constatar que a *qualidade* passou a ser, nas sociedades industrializadas, sinónimo de *quantidade*¹⁶⁰. Seria razoável supor que aqueles que menos confortavelmente enfrentariam esta situação seriam os poetas, até porque –ao contrário do que parece suceder com os romancistas– “não há por aí as máquinas maternas de produzi-los serialmente”¹⁶¹. E houve, de facto, um poeta (e excelente crítico da cultura) que voltou a lembrar que havia gente a mais e vida a menos: T.S. Eliot¹⁶². Algum tempo depois, Guy Debord dissecou implacavelmente a *sociedade do espectáculo* em que, salvo informação em contrário, continuamos a viver. Que se lhe chame ou não “democracia” é o que menos importa; estamos perante o reino do quantitativo, da mercadoria que se assume como tal. Ao homem reificado, cabe um tempo –e também, cada vez mais, um espaço– *sem qualidades*.

*

Não se pode dizer que a poesia foi de todo insensível a estas questões. É sabido que, com Baudelaire, ganha forma a ideia ocidental de *modernidade*, sentida, antes de mais, enquanto necessidade estética e, porventura, consequência de um declínio moral. Mas é também em Baudelaire que surge a primeira grande denúncia do *progresso* –isso a que Cioran, mais conciso, chamaria “l’élán vers le pire”¹⁶³. Não por acaso, é ainda em Baudelaire que se dá a ler a sátira algo ambígua do poeta aureolado, anacrónica figura

¹⁵⁹ Cf. Walter Benjamin, “L’oeuvre d’art à l’ère de sa reproductibilité technique” in *Oeuvres III*, Paris, Gallimard, 2000, p.109.

¹⁶⁰ Cf. *Ibidem*, p.107.

¹⁶¹ Herberto Helder, *Photomatom & Vox*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1987 (2ª edição), p.168.

¹⁶² “[...] muito simplesmente, há gente de mais” –T.S.Eliot, “Uma Nota Sobre Cultura e Política” in *Notas Para uma Definição de Cultura*, Lisboa, Século XXI, 1996, p. 99.

¹⁶³ “Le progrès n’est rien d’autre qu’un élan vers le pire.” – E-M. Cioran, *L’Élan Vers le Pire*, Paris, Gallimard, 1988, s/p.

que se não adequa já à inescapável realidade urbana e económica (num sentido lato). Perder a auréola, para o autor de *Le Spleen de Paris*, apresenta-se simultaneamente como uma fatalidade e como uma responsabilidade estética (uma ética da contemporaneidade, se preferirmos). O poeta aureolado, como observou Benjamin, adquiriu para o penetrante olhar baudelaireano um estatuto de “vieillerie”¹⁶⁴. Por outras palavras, a partir de Baudelaire, a indissociabilidade entre o poeta e o seu tempo adquiriu a força de uma evidência. O declínio da aura significa, entre outras coisas, o predomínio do temporal sobre o eterno e, concomitantemente, da prosa sobre o verso (em termos comerciais, pelo menos).

É claro que existiram, depois do autor de *Les Fleurs du Mal*, outros sismos poéticos, alguns deles insistentemente reclamados pelo estentor das vanguardas como figuras tutelares. Vanguardas que, não custa recordá-lo, pouco mudaram um mundo cujos valores centrais se iam progressivamente dissociando da estética e da religião. Mas vivemos já depois *disso*, e seria ocioso retomar aqui os heroísmos, credulidades ou desonras em que se firmaram e sucumbiram as vanguardas artísticas do século XX.

*

O que importa reter, para os propósitos desta antologia, é, antes de mais, a relação do(s) poeta(s) com o seu tempo (e, fatalmente, com os mecanismos mentais e axiológicos que o determinam). A questão, como tantas vezes se tem sublinhado, foi abordada com particular veemência por Baudelaire, mas não deixa de comparecer nas reflexões de autores como Hofmannstahl, Gottfried Benn ou Marina Tsvietaieva, entre outros. Mesmo sem que façamos um inventário exaustivo do problema, torna-se evidente que grande parte da poesia contemporânea se mantém fiel a um conceito de *qualidade* que o tempo e a chamada “realidade” se esforçam por negar ou neutralizar. Falar de uma *resistência*, com o que nisso possa haver de heróico, é, na melhor das hipóteses, uma solução caridosa e demasiado complacente. De resto, o martírio e a maldição, enquanto configurações ou atitudes poéticas, tiveram o seu tempo e, inclusivamente, as suas escolas. A questão que hoje se coloca —em Portugal, que é onde estamos— prende-se sobretudo com o apreço “qualitativo” por anacronismos e ourivesarias e com o *resto*. Esta antologia, que não foi subsidiada nem gastou solas no Parnaso, pretende contemplar isso mesmo: o(s) resto(s).

*

Estamos, portanto, em Portugal, mas não necessariamente no *Majestic* ou na *Brasileira do Chiado*. E a pergunta já foi feita, ainda que noutros moldes (e com outros nomes). Que existe de comum entre um Manuel Alegre e um António José Forte ou entre um Nuno Júdice e um Joaquim Manuel Magalhães? São todos poetas? Talvez. Mas desconfiemos, como convém, das evidências. Que há de realmente comum entre a aura mediática de Manuel Alegre e o anarquismo lírico de Forte? Este último, apesar de morto, nem sequer consta dos dicionários e histórias da literatura propostos à circulação

¹⁶⁴ Cf. Walter Benjamin, “Sur quelques thèmes baudelairiens” in *Oeuvres III*, op. cit., p. 388.

académica¹⁶⁵. Quanto ao outro, para o ver vivo e altissonante, basta ligar a televisão ou assistir a um jogo do Benfica, ladeado (se o espectador tiver sorte) pelos ombros pós-estruturalistas de Eduardo Prado Coelho. Nuno Júdice, por sua vez, poderia parecer (sem dificuldades de maior) um Antero fascinado pela biografia de Kleist ou um contemporâneo bizarro de Sá de Miranda. Bastaria, para isso, que aparássemos certos trejeitos apocalípticos (primeira fase) ou que corrigíssemos, com instrumentos da época, a rima das suas extenuantes reflexões amorosas (última fase). Poeta promissor, em tempos mui recuados, Júdice tornou-se o emplastro vivo (quase isso, enfim) do culturalismo auto-suficiente. É um desses poetas que, quando quer parecer “contemporâneo” de alguma coisa, quase torna palpável o esforço com que o faz, pensando certamente num público alargável ao seu génio. Trata-se, em suma, de um poeta cheio de qualidades, como os franceses sabem.

Joaquim Manuel Magalhães, que não poucas vezes encontrou na rima uma tradição para o novo, terá de esperar mais uns tempos pelas honras da Gallimard. É natural: um homem que escreve “poemas que não têm caspa/nem engordam com os anos”¹⁶⁶ assustaria fatalmente o asséptico gosto francês vigente. Porém, se quisermos a cicatriz pungente de um tempo que é o nosso e das cidades e perfídias que nos matam, é à poesia de Joaquim Manuel Magalhães que teremos de recorrer. Não como um bálsamo ou enquanto filosofia de salão; antes como uma ferida que sentimos próxima.

É claro que todos estes poetas foram aqui referidos a título de exemplo(s), a seguir ou não, consoante os gostos –até porque nisto da poesia o melhor é sempre andar sozinho. Exemplos, acrescente-se, facilmente refutáveis pelo poeta –português, vivo– que melhor tem dado voz a uma quase esmagadora intemporalidade: Herberto Helder. Mas a um génio tudo se perdoa. Além disso, mesmo de Herberto temos de dizer que ele chega, obviamente, não *com* o surrealismo, mas *depois* dele –ou magnificamente *através*. A poesia é uma realidade histórica, queiramos ou não. Avancemos, por isso, algumas décadas.

Tem-se dito muito bem da novíssima poesia portuguesa, com as qualidades todas que lhe são reconhecidas. Resta saber, caso a caso, se alguma coisa se dá a ler para além do ostensivo manejo dessa(s) “qualidade(s)”, mera habilidade que se traduzia, há cem anos, numa inflação de sonetos de que os alfarrabistas padecem ainda. Mas não é minha intenção pronunciar-me sobre poetas com qualidades, até porque prefiro os outros. É deles esta antologia –que não se quer consensual, não terá segunda edição e não pretende retratar nenhum período ou geração, embora todos os poetas nela incluídos tenham começado a publicar a partir da década de noventa. Acrescente-se, desde já, que nenhum dos autores representados adquiriu fortuna ou renome mundial pelo facto de escrever versos. Pode vir a acontecer, mas ainda não. E até lhes fica bem, convenhamos, essa

¹⁶⁵ Que os mais cépticos o comprovem na *História da Literatura Portuguesa* de António José Saraiva e Óscar Lopes (Porto, Porto Editora, 1996 –17ª edição) ou no *Dicionário de Literatura Portuguesa* organizado e dirigido por Álvaro Manuel Machado (Lisboa, Presença, 1996).

¹⁶⁶ Joaquim Manuel Magalhães, *Uma luz com um toldo vermelho*, Lisboa, Presença, 1990. P.68.

“qualidade” a menos. O que, de alguma maneira, aproxima estes nomes (e legitimará, porventura, reuni-los num mesmo livro) são, precisamente, as várias “qualidades” que notoriamente não possuem. Estes poetas *não* são muita coisa. Não são, por exemplo, ourives de bairro, artesãos tardo-mallarmeanos, culturalizadores do poema digestivo, parafraseadores de luxo, limadores das arestas que a vida deveras tem. Podemos, pelo contrário, encontrar em todos eles um sentido agónico (discretíssimo, por vezes) e sinais evidentes de perplexidade, inquietação ou escárnio perante o tempo e o mundo em que escrevem. Não serão, de facto, poetas muito retóricos (embora à retórica, de todo, se não possa fugir), mas manifestam força –ou admirável fraqueza– onde outros apenas conseguem ter forma ou uma estrutura anémica. *Comunicam*, em suma; não pretendem agradar ou ser poeticamente correctos. Só é possível falar destes poetas negativamente (e ainda bem): aproxima-os a falta de todas essas qualidades em que os seus contemporâneos se têm revelado pródigos. Por isso estão aqui, a desabrigo, a dizer o que dizem.

MANUEL DE FREITAS

2. Autorização do uso dos poemas e das imagens

DECLARAÇÃO

Eu, RUI MANUEL DE OLIVEIRA PIRES CABRAL, de nacionalidade portuguesa, portador do Cartão de Cidadão n.º 08198868, emitido em 19/02/2015 e válido até 19/02/2020, residente na cidade de LISBOA, no endereço R. Filinto Elísio, 17 – Porta 12, 1300-243 LISBOA, PORTUGAL, autorizo o sr. CHARLES MARLON PORFIRIO DE SOUSA a incluir quaisquer poemas meus (OU CITAR POEMA A POEMA) NA DISSERTAÇÃO DE MESTRADO ("A subjetividade em retalhos - a poesia de Rui Pires Cabral") A SER DEFENDIDA EM 2016 NA USP SEM QUALQUER CONTRAPARTIDA. A DISSERTAÇÃO TEM FINS EDUCACIONAIS E, SE APROVADA, FICARÁ NO BANCO DE TESES DA BIBLIOTECA FLORESTAN FERNANDES, PODENDO SER ACESSADA POR OUTROS PESQUISADORES.

Atenciosamente,

RUI MANUEL DE OLIVEIRA PIRES CABRAL

Lisboa, 04 de Fevereiro de 2016